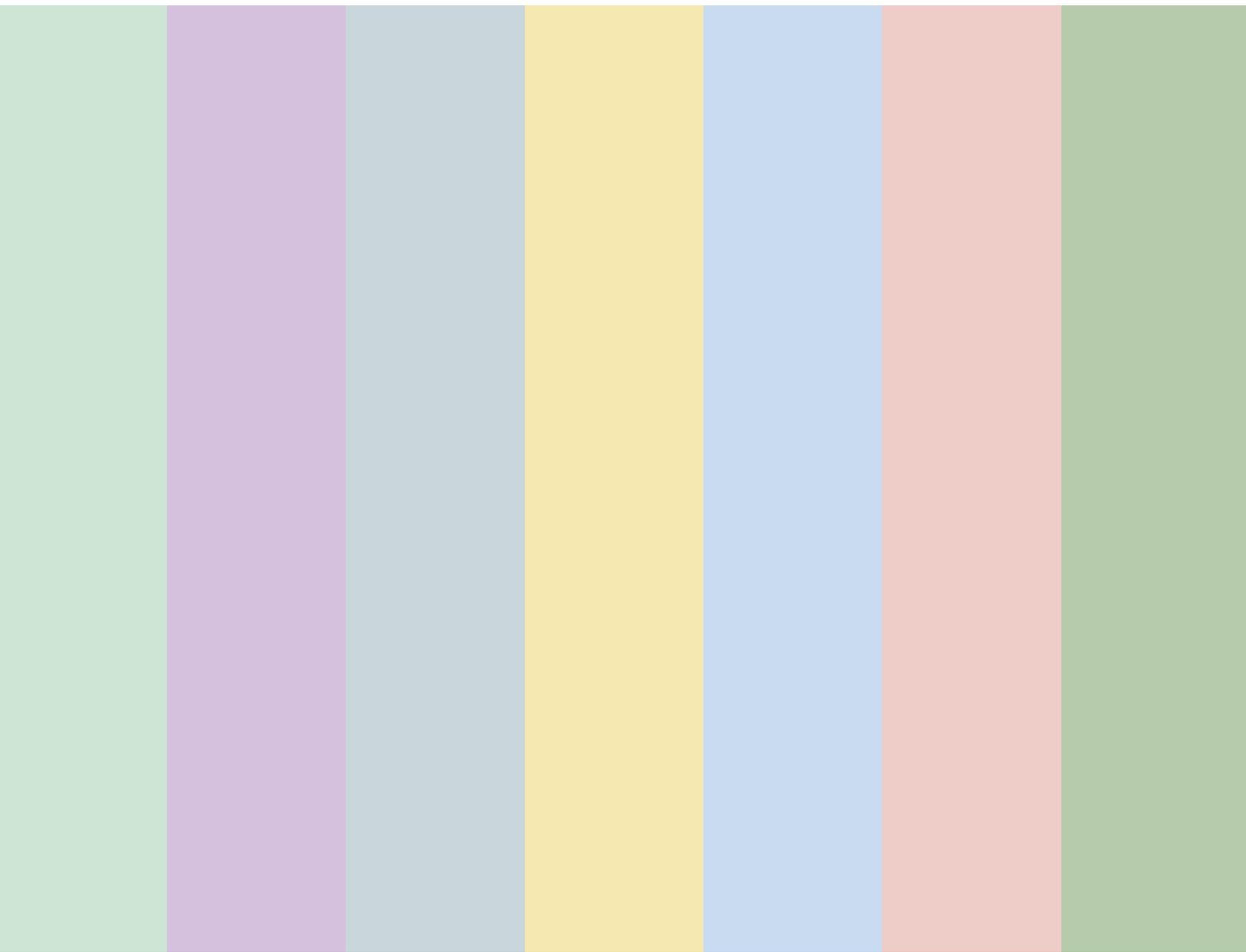


HISTORIA

GENERAL DEL ARTE

EN LA

ARGENTINA



Academia Nacional de
BELLAS ARTES

HISTORIA
GENERAL DEL ARTE
EN LA
ARGENTINA

XIII

2000-2020



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.

Historia general del arte en la Argentina / Sergio Baur ... [et al.]. - 13a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2024. 564 p. ; 30 x 21 cm.

ISBN 978-950-612-129-7

1. Bellas Artes. I. Baur, Sergio
CDD 700.9

Fecha de catalogación: 27/09/2024

ISBN 950-612-000-5 (Obra Completa)
ISBN 978-950-612-129-7

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© by Academia Nacional de Bellas Artes

IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

COMITÉ EDITORIAL

Coordinación Académica

Matilde Marín

Coordinación de edición

Claudia Fagaburu

Diseño Gráfico

Gregorio Sáenz

STAFF

Secretario Administrativo

Andrés J. Bonelli

Secretaria Ejecutiva

María Carolina Pianelli

Secretaria de Acción Cultural y Fondo Patrimonial

Mariana Aurora Castagnino

Asistente

Claudia Fagaburu

Archivista

Victoria Lopresto

Diseño y publicaciones

Gregorio M. Sáenz

Biblioteca

Emilce García Chabbert

Asistente de Secretaría General

Mariano Schenone

Servicios Generales

Florisa Cabral

Guillermo Torres

HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA



**Ministerio de
Capital Humano**
República Argentina

**Secretaría
de Educación**



KLEMM

FUNDACIÓN KLEMM
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidenta
Matilde Marín

Secretario
Sergio Baur

Tesorero
Julio Viera

Vocales
Mercedes Casanegra

Graciela Hasper
Graciela Taquini

FUNDACIÓN TRABUCCO
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente
José Marchi

Secretaria
Gracia Cutuli

Prosecretaria
Carola Zech

Tesorera
Laura Malosetti Costa

Protesorera
Graciela Taquini

Instituciones asociadas a la Academia Nacional de Bellas Artes



Academia Nacional de **BELLAS ARTES**

MESA DIRECTIVA

Presidenta

Matilde Marín

Vicepresidente

Juan Travnik

Secretario General

Sergio Baur

Pro Secretaria

Marta Penhos

Tesorero

Julio Viera

Pro Tesorera

Gracia Cutuli

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Sergio Alberto Baur

María Alba Bovisio

José Emilio Burucúa

Mercedes Casanegra

Pablo Cetta

Mariano Clusellas

Omar Corrado

Gracia Cutuli

Fernando Diez

Diana Dowek

Mederico Julio Faivre

Andrea Giunta

Jorge Hampton

Graciela Hasper

Carlos López Puccio

Laura Malosetti Costa

José Alberto Marchi

Matilde Marín

Dora De Marinis

Eduardo Médici

Elena Oliveras

Marta Penhos

Luis Priamo

María Sánchez

Guillermo Scarabino

Jorge Tapia

Graciela Taquini

Juan Travnik

Julio Martín Viera

Carola Zech

ACADÉMICOS DELEGADOS

Luis Abraham

Tomás Ezequiel Bondone

Leonor Calvo

Otilia Carrique

Daniel Cella

Elena Dabul

Guillermo Dárgoltz

Roberto Fernández

Marcos Figueroa

Mariana Liliana Giordano

Gustavo Groh

Eduardo Guevara

Néstor Abraham José

Guido Martínez Carbonell

Bettina Muruzábal

Marcelo Alfredo Olmos

María Haydeé Pérez Maraviglia

Juan Jaime Eduardo Peñafort

Gloria Polo

Carlos María Reinante

María de las Mercedes Reitano

Claudia del Río

María Cristina Rocca

José Gabriel Romero

Eduardo Alberto Sola

Andrés Tolcachir

Gladys Doreen Williams

HIS

TORIA

GENERAL DEL ARTE

EN LA

ARGENTINA

Academia Nacional de Bellas Artes

B U E N O S A I R E S - A R G E N T I N A



PRÓLOGO

Para dar continuidad al proyecto editorial que viene desplegando la Academia Nacional de Bellas Artes desde el año 1982, este tomo XIII de la *Historia general del arte en la Argentina* abarca el período 2000-2020. Priorizamos en este volumen los cambios de paradigma que se han producido en los últimos veinte años de nuestra historia, que han impactado directamente en la arquitectura, las artes visuales y la música. Por ello, hemos considerado la repercusión que las iniciativas y los programas por la igualdad de género han tenido en las artes, y también el uso masivo de las redes sociales.

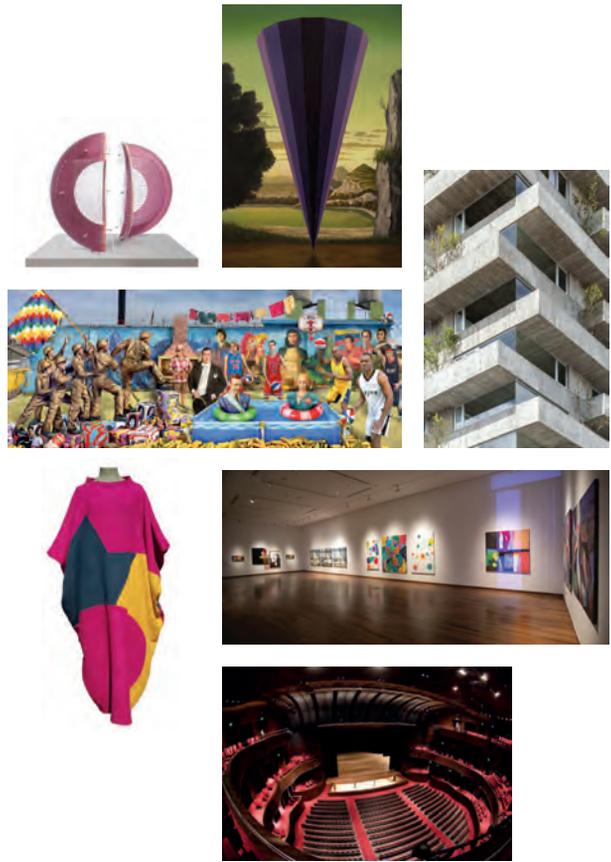
Hacia el final del período, la irrupción impensada de la pandemia a nivel mundial obligó a las organizaciones artísticas a desarrollar sus actividades en situaciones absolutamente inéditas, implementando el uso de herramientas singulares y produciendo, en muchos casos, colaboraciones en línea para comunicar información, continuar con la investigación de archivos de colecciones, difundir el arte y apoyar a los artistas.

Este nuevo volumen pretende representar a todas las disciplinas que ya tienen su espacio regular en la ANBA y a las nuevas formas de expresión citadas, para continuar el compromiso de fomentar la creatividad, la investigación, la difusión y la protección de las artes y del patrimonio cultural de nuestro país.

Este tomo XIII tiene como eje principal la transversalidad, con planteos generales y contextualizados de las grandes áreas o disciplinas “madre”, a partir de las cuales las diferentes expresiones están tratadas de modo integral y no como segmentos separados. De esta manera, intentamos una aproximación a las interrelaciones que emergen como canales que fluyen y acontecen, evitando una lectura ya perimida de las artes enfocadas a partir de compartimentos estancos.

Dentro del campo de las artes visuales, resulta relevante presentar un relato que dé cuenta del impacto del arte de acción y de la performance, de los colectivos artísticos y de la descentralización del circuito artístico de Buenos Aires. También están presentes la resignificación del arte digital, el video arte y las instalaciones en sus múltiples variantes, así como las propuestas relacionadas con el arte encarado desde la problemática de género.

En estos últimos veinte años, han surgido y se han establecido en nuestro país las bienales más representativas. En la actualidad, la Bienal SUR, la Bienal de Performance, la Bienal de Arquitectura, entre otras, han modificado los circuitos de exposición y circulación de las artes y justifican el hecho de tener un apartado especial de bienales y ferias de arte.



Durante 2000-2020, se consolidó una crisis de los grandes relatos explicativos, y se dio una imposición de la cultura del entretenimiento y un aumento de las diferencias sociales que dieron lugar a una transformación económica que impactó directamente en la arquitectura y el diseño. Fueron años en los que se redireccionaron las propuestas para adecuarse a un contexto cada vez más complejo, en busca de una identidad propia, independizándose de los cánones e influencia europea. En este sentido, en la producción relacionada con estas dos disciplinas, se da la confirmación de una identidad argentina interesada en la sustentabilidad, la economización de los recursos, y el uso de materiales y elementos originarios de nuestro país.

En el ámbito de la música, el presente tomo propone incorporar etapas históricas que no se habían relevado anteriormente, y actualizar y determinar cuáles han sido los cambios producidos en las disciplinas que dan cuenta de una situación contemporánea. Por otra parte, es interesante observar cómo los cambios socioeconómicos impactaron en la fundamentación, el ejercicio, las modalidades y los contenidos de la enseñanza. Esto ha dado lugar, además, a una mayor diversidad en los perfiles profesionales y ha potenciado la articulación y el intercambio del conocimiento entre las ramas formativas para las áreas de la composición, la dirección y la interpretación.

La mayoría de los textos incluidos en este tomo XIII abordan diferentes cuestiones artísticas con un enfoque federal, reconociendo la importancia de examinar de manera integral todos los acontecimientos ocurridos en estas dos décadas. Este enfoque permite una comprensión más completa y contextualizada de los temas desarrollados en el ámbito académico.

Expreso mi profundo agradecimiento a los destacados académicos y colaboradores cuya valiosa contribución, en forma de textos magníficos, han enriquecido significativamente esta publicación. También a nuestros académicos delegados en las provincias, por su valiosa colaboración en la investigación de diversas disciplinas, que ha fortalecido el intercambio de conocimientos a nivel nacional. Juntos avanzamos hacia una investigación más integral y colaborativa, que hizo posible la publicación de este tomo XIII de la *Historia general del arte en la Argentina*.

Prof. Matilde Marín

PRESIDENTA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

MESA DIRECTIVA 2022-2024

PINTURA

ESCULTURA

DIBUJO

FOTOGRAFÍA

GRABADO Y PUBLICACIONES DE ARTISTA

EL TEXTIL

ARQUITECTURA

DISEÑO

MÚSICA

ARTE Y GÉNERO

NUEVOS SOPORTES

RECURSOS EXPRESIVOS

UNA MIRADA DESDE LAS REGIONES

PREMIOS Y ESPACIOS DE ARTE

LEGADOS

PINTURA

TANTAS VECES LA MATARON, TANTAS RESUCITÓ Y SIEMPRE AQUÍ, RETEMPLADA EN CARNE VIVA

Ana María Battistozzi

Existe un consenso generalizado acerca de que el principio de división por disciplinas no aplica a las producciones del arte contemporáneo. A lo largo del siglo XX las prácticas radicales de las distintas vanguardias, neovanguardias y postvanguardias se esmeraron en cancelarlo por considerarlo una derivación anacrónica del ordenamiento académico instaurado en el siglo XVIII.

Hoy la práctica de los artistas lo desdeña con naturalidad, y migran libremente de un medio a otro. Es decir: contenidos e ideas pueden ser expresados a la manera de un ensamble de jazz que puede elaborar y reelaborar uno o varios temas a través de distintos instrumentos y cada uno le imprime su tono propio y particular. Aun así, es preciso reconocer que ninguna recapitulación que pretenda analizar el devenir de las artes en nuestro país durante las dos primeras décadas del siglo XXI puede prescindir de una reflexión seria acerca de la práctica de la pintura. Y esto involucra a las sucesivas y diferentes innovaciones que la han afectado en cuanto a contenidos o recursos materiales. También las razones que impulsan a tantos artistas a valerse de ella como medio fundamental de sus proyectos creativos. Y esto más allá de haber suscripto, como tantas otras geografías culturales, un curso cuestionador de las convenciones que rigieron durante siglos y la modernidad definió como esenciales a la práctica pictórica. Me refiero a cuestiones identificadas con la manualidad, el trazo del pincel, la denominada cualidad material, el soporte plano y el formato cuadro. Estos rasgos, que por siglos definieron la especificidad de la pintura, han sido subvertidos o forzados por las prácticas contemporáneas. Si tenemos en cuenta la naturaleza de esos cambios y las transformaciones que han provocado experiencias que, lejos de apartarse de la pintura la han renovado por otros medios, deberíamos pensar en redefinir lo pictórico. Por supuesto

que no en los términos esencialistas de la modernidad, sino en un sentido capaz de actualizar y entender la pintura contemporánea a la luz de los principios de hibridez propios de estos tiempos.

Una posibilidad sería extrapolar a la pintura el concepto de “campo expandido” que Rosalind Krauss desarrolló para la escultura en “La escultura en el campo expandido”.¹ En ese ensayo de 1979, la crítica norteamericana reflexiona sobre la necesidad de redefinir la categoría de escultura a la luz de la diversidad de manifestaciones contemporáneas que, operando desde su desarrollo en el espacio, ya no respondían a lo que definió tradicionalmente el concepto de escultura. Interesantes trabajos teóricos han abonado una interpretación en este sentido, con el objetivo de acercarse de manera más profunda a las prácticas pictóricas actuales.²

A partir de allí acaso sea posible minimizar las visiones apocalípticas que ante cada cambio, cada forzamiento de límites, consideraron oportuno renovar predicciones de final.³ Importa destacar que, más allá de las reiteradas defunciones que le fueron auguradas desde la década del 60 del siglo pasado, la pintura argentina muestra en el presente siglo un incuestionable vigor que, tal como detallaremos en este texto, se pone de manifiesto en distintos planos.

1. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pp 290-303.

2. Almudena Fernández Fariña desarrolla esta tesis en “Lo que la pintura no es. La Lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura”, Tesis doctoral, Pontevedra, Departamento de pintura Facultad de Bellas Artes Universidad de Vigo, 2009.

3. William O’Doherty sostiene que más que decretar el final de la pintura se debería haber hablado del final de la pintura de caballete; cfr. *Dentro de cubo blanco. la ideología del espacio expositivo*. Murcia, CENDEAC, 2000, pp.22-25.

Cabe recordar que, tras el auge del arte conceptual que caracterizó a las prácticas de los años 70 del siglo pasado, el retorno a la pintura, que marcó internacionalmente a los 80 y tuvo originales expresiones en Argentina,⁴ fue considerado críticamente como una adaptación regresiva a la lógicas del mercado, ese costado afín a la mercancía que las producciones de los 60 y 70 habían resistido con empeño militante a través de la desmaterialización del arte, entre otras estrategias.

Lo cierto es que al avanzar los años 90 este fundamentalismo crítico fue perdiendo ímpetu. Otras perspectivas tomaron la posta y en muchos casos fue la propia pintura la que operó como instrumento idóneo frente a esos nuevos problemas. Así, parafraseando la ingeniosa expresión de Ivana Scherer, por ahora evitaremos asistir al “funeral del cadáver equivocado”.⁵

Al mismo tiempo deberíamos preguntarnos por las razones que han llevado a tantos artistas argentinos a resistir semejantes augurios y mantener una relación tan estrecha con la práctica de la pintura. Mucho más de lo que se aventuraron con otro tipo de producciones que suponen el manejo de sofisticadas tecnologías o proyectos a escala que cabría imaginar identificados de manera más directa con el mundo actual.

Theodor Adorno, siempre tan atento a las condiciones de producción, sostuvo que el arte y la cultura se encuentran íntimamente ligados a las condiciones generales de producción de un país.⁶ Aplicando ese razonamiento, podríamos responder al interrogante formulado en el párrafo anterior con sólo prestar atención al contexto económico y social que marcó a nuestro país en las últimas dos décadas.

Para este análisis es preciso considerar también el efecto que tuvieron dos circunstancias históricas puntuales en la recuperación de distintas formas de prácticas pictóricas: la crisis del 2001, que atravesó el acontecer social

y político de nuestro país durante la primera década, pero también la pandemia que, al concluir el período aquí analizado, produjo un repliegue interior en la cotidianidad de los artistas con efectos similares. Así, como punto de partida de este análisis debemos destacar que no es dato menor que el siglo haya comenzado con una crisis económica y social, que obligó a reformular prácticas, rutinas y recursos materiales. Y, que al cabo de veinte años, otra circunstancia dramática volviera a conmocionar al campo del arte tanto como al conjunto de la sociedad.

De tal manera, el recambio que normalmente aparece asociado a un nuevo siglo debe tener en cuenta estos condicionamientos, pero al mismo tiempo valorar ciertas continuidades que hunden raíces en la década precedente.

Entre estos dos momentos críticos, intentaremos un seguimiento de las variadas actitudes y perspectivas que alumbraron la interesante renovación de lenguajes y tratamientos de la imagen que se dio en el campo específico de las prácticas pictóricas en nuestro país. Evitaremos la pretensión enciclopedista de querer abarcarlo todo y al mismo tiempo no habremos de ceñirnos a una estricta sucesión cronológica. Nos interesa dar cuenta de los problemas planteados, las respectivas soluciones y procedimientos que se fueron adoptando como consecuencia de las prácticas y los efectos de sentido que tuvieron.

Entendemos que el horizonte de un nuevo siglo en sí mismo no necesariamente debe ser leído como un quiebre capaz de aportar un panorama de novedades radicalmente distintas. Podría decirse que las producciones de los primeros años del XXI no se revelaron inmediatamente ajenas a la herencia precedente. Artistas asociados a planteos considerados de las décadas de los años 80 y 90 continuaron en el nuevo siglo aportando renovadas formas de lenguaje. Muchos de ellos se convirtieron en referencia fundamental para la formación de las nuevas generaciones en calidad de docentes. Tal el caso de Adriana Aisenberg, Tulio de Sagastizábal, Bazán, Carlos Bissolino Pablo Siquier, Alfredo Londaibere, Daniel García y Guillermo Kuitca, impulsor de iniciativas que es preciso considerar entre lo más estimulante y determinante que se produjo en este sentido.

La pregunta por lo que define lo pictórico hoy nos enfrenta a un problema y su respuesta

4. Ana María Battistozzi, “Salir del agujero interior”, en *Escena de los 80, Los primeros años*, Buenos Aires, Fundación Proa 2011, pp. 58-85.

5. Ivana Scherer, *Funeral para el cadáver equivocado*, Texto Cátedra de Escultura, Misiones, Universidad Nacional de Misiones, 2000.

6. Theodor Adorno, “Crítica de la Estética Psicoanalítica”, *Teoría Estética*, Madrid, Ediciones Orbis, 1983, pp.18-19.

reviste una complejidad interesante. Se puede pintar con pincel, óleo, acrílico, acuarela o pastel. Sobre tela, madera o metal a partir de medios digitales, sobre distintos soportes. ¿Pero también usar pólvora, hilos de colores o prescindir de la intervención manual del artista sin llegar a abandonar la singularidad del efecto pictórico?

Se ha dicho que Tomás Espina (Buenos Aires, 1975) pinta con pólvora, algo que ni el propio artista reconoce exactamente así. Con todo, resulta difícil negarle efectos pictóricos a la obra suya realizada con pólvora. En realidad Espina se inicia en el dibujo y el uso de la fotografía. En (*s/p & s/t*), una obra de 2001 que cita la emblemática pintura *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, el artista combinó ambos medios para tematizar la crisis de comienzo de siglo. Es a partir del uso de la pólvora en 2002 que su producción ingresa a ese terreno incierto, esquivo a cualquier definición. Al hacer uso de ella como medio para la construcción de imagen en la obra, *26 de junio de 2002* introduce un elemento perturbador en ese sentido. Realizada en tela de gran tamaño y formato cuadro, la imagen concebida a partir de fotografías periodísticas de la masacre de Avellaneda, en la que murieron dos jóvenes militantes, la obra adopta un par de convenciones propias del dibujo y la pintura. Espina elige pólvora para connotar la violencia. Pero también un tratamiento destinado a hacer foco en su circulación en medios gráficos y televisivos. Así, se preocupó por darle a sus imágenes ese tratamiento que facilita la asociación con la imagen televisiva. Es evidente que el procedimiento utilizado apunta a reforzar el sentido crítico de la obra con relación al contexto social político que en ese momento se vivía. Pero, fundamentalmente, a llamar la atención sobre el régimen de banalización mediática desde la infinita de las circunstancias. El artista mantendrá esa estrategia en sucesivos trabajos de los años siguientes. Pero más allá de los efectos pictóricos que fueron adquiriendo sus imágenes, su inscripción en el campo de la pintura permaneció siendo problemática. En un ensayo sobre su obra, el historiador Roberto Amigo considera que desde el punto de vista de la técnica, la práctica de Espina se situaría más próxima al grabado. “Espina piensa la imagen como grabador —sostiene—. La lógica visual del grabador, el trabajo químico,

sobre la superficie, la técnica de la línea excavada, la incisión”.⁷

Otra situación, acaso menos incierta al respecto, es la que presenta Karina Peisajovich (Buenos Aires, 1966), artista que en los años 90 pintaba grandes autorretratos de cuerpo entero que ocupaban el centro de sus telas. Pero desde principios del 2000 y hasta 2021, su trabajo se concentró básicamente en estudios del color y la luz que se plasmaron en instalaciones lumínicas con distintos desarrollos inmatereales en el espacio. Desde *Luz*, una experiencia inaugural en el espacio Belleza y Felicidad en 1999, y *Espuma* en el 2000, la mayor parte de sus obras mantuvo ese carácter a lo largo de las últimas dos décadas, incluida *Título de propiedad*, la intervención que realizó en la fachada de Casa de América en Madrid, en 2016. Con todo, a partir de 2011, cuando presentó en las galerías Vasari de Buenos Aires, y Alejandra Von Hartz de Miami unas series de teoría del color que referían a los estudios de científicos y filósofos —Goethe, Newton, Ostwald y Hering entre otros—, utilizó acuarela. E inclusive se ocupó de enmarcar esas series de día los esquemas científicos. Así, la secreta relación que esta artista mantuvo con la pintura a lo largo de su trayectoria volvió a manifestarse más abiertamente en un reciente retorno a la pintura que implicó una recuperación de la materia y la experiencia con la tela y el óleo. Efecto postpandemia, según reconoció la artista, que puso en escena en la exhibición *Sin techo y sin ley* de 2023 en la galería Herlitzka.⁸ Uno de los fenómenos que es posible señalar como efecto postpandemia en muchos artistas es el retorno a la pintura.

La diversidad de prácticas que engloba la pintura argentina en las dos primeras décadas del siglo XXI remite a un arco de contenidos, instrumentos y recursos materiales tan amplio que sería imposible abarcar en su totalidad. Nos limitaremos a analizar aquellos casos que, partiendo de la pintura, han puesto de manifiesto una actitud reflexiva en torno a ella misma; a los usos de la materia, el soporte, el espacio y la propia historia de la práctica. Todas cuestiones que en gran medida rodean a

7. Roberto Amigo, “Las furias y las penas”, en *Pira Tomás Espina*, Buenos Aires, María Casado Editora, 2010, p.22.

8. Karina Peisajovich, conversación con la autora. Buenos Aires, junio de 2023.



Silvia Gurfein. *Il pleut V, fragments de óleo sobre passepartout*, 85 x 35 cm, 2017.

la técnica, una perspectiva que ha sido poco frecuentada por la historia del arte, más centrada en análisis formales, iconográficos o sociológicos. El análisis de las convenciones y singularidades que distinguen lo pictórico es

uno de los tópicos más destacados en este período y se expresa en la construcción de un tipo de imágenes que difícilmente serían logradas por otro medio.

Probablemente nada más representativo de este enfoque que el trabajo de Silvia Gurfein (Buenos Aires, 1959). Antes de pintar, esta artista se dedicó a la danza, el teatro y la música. Quizás estos antecedentes expliquen el modo reflexivo de su pintura, que tiene mucho de musical. Formada por sí misma en la práctica pictórica, se diría que en este particular campo es autodidacta, aunque participó de clínicas dictadas por Tulio de Sagastizábal, espacio que frecuentaron muchos artistas de destacada presencia en la escena de las primeras décadas del 2000. Durante este período su obra desplegó —a través de sucesivas series— una sostenida exploración de la proteica memoria de la pintura que, según confiesa, ha sido la gran maestra de donde extrajo todas las enseñanzas. Aprender pintando fue su método. “El óleo contiene toda la información de la historia de la pintura”, afirma.⁹

Aunque en sus primeros años sus trabajos parecían particularmente atraídos por estudios de forma y variaciones de color, la producción que empieza a dar a conocer hacia 2010 revela una curiosidad ampliada a los componentes, los diferentes estadios de la pintura, procedimientos y posibilidades sensibles que le permite valorar cada elemento en cada instancia significativa. Tras realizar un pasaje de lo preciso a lo impreciso, su obra se concentró en investigar los intersticios que subyacen en la imagen pictórica. Podría decirse que lo suyo ha sido una forma de disección de la pintura, si no fuera que la palabra connota una frialdad científica que no se corresponde con la actitud de la artista. El suyo es un trabajo minucioso que elabora una poética de efectos atenta a los tonos y ritmos propios de la música. Y sobre todo al tiempo. “La pintura es una gran portadora de tiempo”, dice la artista que ha mostrado especial predilección por el uso del óleo, materia que exige tiempo y dedicación. Uno de los principales logros que impactó poéticamente en su imagen radica en la recuperación de restos de pintura de su paleta y el uso lírico que ha hecho de ellos. Así expli-

9. Silvia Gurfein, entrevista con la autora, Buenos Aires, junio de 2023.

ca la artista su procedimiento en el texto “El trabajo en lo echado a perder”:

Desde que comencé a pintar voy guardando los restos de la paleta al finalizar cada día en mi taller. Los descargo y conservo en una tela que va acumulando de forma aleatoria toda la historia de mi pintura. Cuando esos cúmulos de materia están secos, los desprendo y los recorto. Todo eso se convierte en una suerte arena de colores o de piedras preciosas. Mínimas unidades que pueden portar mi propia historia, pero también que llevan la historia del arte.¹⁰

Al ser recuperados, esos restos adquieren vida propia y producen evocaciones diversas. Estrellas, pájaros diminutos, briznas, partículas infinitas del universo celestes. Todo librado al potencial evocativo de la imaginación. Desde su lugar puede ser el universo o esas partículas imperceptibles de polvo cósmico que están en el origen de todo y en el principio de lo que no llega a percibir la visión. No cabe duda que lo suyo materializa una larga interrogación dirigida a la memoria de la pintura. Algo de lo que participan muchos de sus contemporáneos.

La remisión al pasado ha generado en las primeras décadas del siglo XXI una gran variedad de actitudes, cada cual más interesante que otra. Si bien es cierto que desde fines del siglo XIX, la pintura nunca abandonó la práctica autónoma, autorreferencial que marcó desde sus inicios al proyecto moderno,¹¹ esa persistencia resulta particularmente significativa en esta época, en que la comprensión del pasado pareciera revestir mayor interés que la aventura incierta del futuro.

Visitando y remixando la historia de la pintura

La remisión al pasado de la propia pintura es una de esas cuestiones de mayor interés que atraviesa la producción de los artistas en este período. Desde distintas propuestas estéticas,

10. <https://silviagurfein.com.ar/silvia-gurfein/el-trabajo-en-lo-echado-a-perder/>

11. Cabe mencionar como ejemplo y punto de partida a Olympia, la pintura que Manet realizó en 1863, presentó en el Salón de París en 1865, y es una cita explícita a la Venus de Urbino (1538) de Tiziano.



Max Gómez Canle. Sin título, óleo sobre tela, 45 x 30 cm, 2011.

se han ocupado en analizar convenciones visuales a través del tiempo ya para contaminarlas de presente o revisar sus temas o tratamientos. Tal lo que sucede en las prácticas de Max Gómez Canle (Buenos Aires, 1972), Nahuel Vecino (Buenos Aires, 1977) y Alberto Passolini (Buenos Aires, 1968), por nombrar sólo unos pocos exponentes que dan cuenta de distintas perspectivas en ese sentido.

Fuente de inspiración dominante en el virtuosismo pictórico de Max Gómez Canle es la propia historia de la pintura. Sus trabajos están claramente atravesados por evocaciones de la pintura flamenca, italiana del Renacimiento o el Manierismo. Pero su mirada puede remitir indistintamente a Friedrich, Roberto Aizemberg, Raúl Lozza, o Lucio Fontana sin dejar de lado el enigmático aporte del surrealismo que proyecta sus climas sobre las telas de este artista. Analizada en conjunto, la obra de Gómez Canle se constituye a partir de una constante reflexión sobre las diferentes estrategias de figuración, construcción espacial, soporte, recortes y encuadres de la

representación que tuvieron lugar a través de los siglos en la pintura occidental. Podría decirse que la exhibición antológica que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires dedicó al artista en 2019, y que reunió trabajos suyos desde 1999 hasta ese mismo momento, fue un alarde pormenorizado de sus preocupaciones en ese sentido. La representación del paisaje, el cuadro ventana; la construcción del espacio interior y exterior, la ilusión de profundidad en un plano y el impulso moderno de desbaratar todo eso poniendo en evidencia el carácter bidimensional del soporte, fueron tópicos que Gómez Canle puso en escena en una sensible operación conceptual a escala. No debiera extrañar entonces que un par de años más tarde recibiera el Premio Konex de Platino al mejor artista de la década en la disciplina pintura.

Así tenemos que la propia historia de la pintura se erige como materia de reflexión en la obra de varios artistas de las dos primeras décadas del siglo. Actitud, que, en el arte argentino contemporáneo, incorpora otro rasgo particular: el de la condición de país periférico. Un tópico en sí mismo. En nuestro caso no se trata de la experiencia directa de los grandes momentos y maestros en los museos europeos, sino de lo que ha sido posible conocer a través de la circulación de reproducciones.

Hasta poco antes que el archivo infinito de las imágenes de la web estuviera a disposición de todos, la formación de los artistas argentinos y, sobre todo, la construcción de su mirada se realizó a través de libros o fascículos conservados en acervos familiares.

Es el caso Nahuel Vecino (Buenos Aires, 1977), cuya obra encuentra fuerte inspiración en la pintura romana de Pompeya. Un dato que confirma lo mencionado es que esa aproximación se haya realizado a través de ediciones de *La Pinacoteca de los Genios*.¹² Desde este país periférico, en una obra condicionada por las experiencias propias de esa situación periférica, la mitología clásica es reelaborada y fundida con otras narrativas. Vecino suma héroes contemporáneos en zapatillas y camisetas deportivas que inscriben un presente plebeyo en esa noble tradición de pasado grandioso. Así, su figuración pompeyana pareciera estar más cerca de Pompeya, el barrio del sur porte-

ño, que de las ruinas rescatadas de las cenizas del Vesubio. Con todo, la mirada intensa que confiere a los muchachos y muchachas de sus pinturas encuentra lugar en un panteón propio. La mitología popular futbolística, siempre acompañada de aspiraciones de éxito y trascendencia, está allí. En esa fusión de presente y grandeza pompeyana, sus muchachos no sostienen una pelota de fútbol, como en las fotos del equipo del barrio, sino cuencos y caracolas repletos de seres marinos como en las pinturas romanas. Esta estrategia desconcertante le permite al artista bucear en el género de la naturaleza muerta que aborda con gran refinamiento. De esta manera, su negociación con el pasado entabla una relación vital, lejos de los modelos académicos y más próxima a la sensualidad y el juego.

Por su parte, desde que Alberto Passolini (Buenos Aires, 1968) presentó la exhibición *Señorito Rico* en la galería Zavaleta Lab en 2008, la mirada hacia la historia del arte argentino encontró una vertiente paródica, que en la pintura argentina no tiene demasiados antecedentes.¹³ Desde entonces y hasta 2019, la producción de Passolini se abocó a una relectura de esas obras que cuelgan en los museos y, como ha escrito Laura Malosetti, son exhibidas como “emblemas de un arte nacional”.¹⁴ *Señorito Rico* estaba dedicada casi por entero a Prilidiano Pueyrredón, el autor del retrato de Manuelita Rosas, del de Santiago Calzadilla y su esposa Emiliana Lavalleja y de la osada escena de *El baño* que escandalizó la pacatería de la época. Todos retratos de la élite porteña de la segunda mitad del siglo XIX de la que el propio pintor formó parte. Hijo de Juan Martín de Pueyrredón, quien fue Director Supremo, Prilidiano era también el modelo del “señorito rico” que podía dedicarse al arte sin apremios económicos. Es decir que más allá de una estética afín a la ilustración de la revista *Billiken* como la que se vale el artista, ya el propio título de la muestra desliza una cuota de sorna en cuanto al modelo de “artista dan-

13. Uno de los más refinados ejemplos de este género es el de Fermín Eguía. El artista realizó versiones en clave paródica en acuarela de *Après le bain*, de Schiaffino y *El despertar de la criada* de Eduardo Sívori, ambas en 2002.

14. Laura Malosetti Costa, “Introducción”, en *Los primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.18.

12. Publicación especializada en pintura universal publicada en fascículos por Editorial Codex.



Alberto Passolini. *Malona!*, acrílico sobre tela, 260 x 450 cm, 2010.

dy,” propio de los orígenes del arte nacional. En el año 2010, y en sintonía con la conmemoración del bicentenario de la Revolución de Mayo, Passolini realiza *Malona!*, una serie de pinturas relacionadas con *La vuelta del malón*, para el programa Contemporáneo del Malba. La enorme pintura de Angel Della Valle que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes y, en su momento se pensó concebida en el marco de la legitimación del avance hacia la frontera sur de la provincia de Buenos Aires, en la versión de Passolini se vuelve contrarrelato histórico de manual escolar. No sólo porque acentúa la estética ilustración *Billiken* de *Señorito Rico*, sino porque lo realiza en clave de género. El malón de su pintura es integrado por indias osadas que se llevan a un joven rubio, cabalgando a pelo. Son ellas las que se permiten un acto reservado a los hombres en la pintura. En la versión de Passolini no es la bestialidad de los “incivilizados” que roban a la mujer blanca, como sugiere la pintura de Della Valle, sino la audacia femenina que se autoriza a sí misma. La exhibición “conmemorativa” de 2010 en Malba sumó una evocación del rol de las mujeres en ese primer tramo de la cultura argentina y la pintura en tanto práctica privada reservada a ciertas mujeres, que tuvo escasa inscripción en la historia del arte.

En este apartado que tituló *Malón académico* y *Malón plein air*, Passolini realiza una clara alusión a la oposición decimonónica pintura académica - pintura *a plein air*, que coloca a la mujeres en un rol activo inédito frente a los desnudos masculinos. De paso dirige un guiño burlón a la novela de César Aira sobre el viaje interminable del pintor Rugendas a través del país. Interesa destacar que la operación de Passolini en clave paródica implica tanto al lenguaje utilizado, la forma, el tipo de representación, como el contenido. Una visión crítica que apunta al relato de la historia y también al papel de las imágenes.

Otro artista cuya obra se constituye a partir de la sutil atención que presta a determinada pintura argentina del pasado cercano es Alejandro Bonzo (Buenos Aires, 1976). De la generación de Juan Becú y Gómez Canle, en 2006 compartió con ellos una irrupción de jóvenes pintores en la Galería Ruth Benzacar. Asistente de Pablo Suárez entre 1996 y 1999, en su obra se advierte la afinidad con las predilecciones de Suárez. Como él, Bonzo se interesa en la serenidad de los interiores de Lacámara, la vibrante seducción de color de Gramajo Gutiérrez. Pero también encuentra en la pintura del propio Pablo Suárez y el paisajismo ornamental de Marcelo Pombo. Abor-

dar su pintura implica detectar un guiño intertextual en esa suma de linajes que de algún modo contribuyen a hacer de él un pintor de exquisito refinamiento, dueño de una sensibilidad colorística que suele reforzar con esmalte brillante que aplica sobre el soporte. Bonzo es capaz de retratar tanto la soledad enigmática de la naturaleza como el inquietante vacío de un paisaje urbano sin resignar una personal vocación por los climas desolados. El color en este artista contribuye a los climas metafísicos o surreales de sus escenas, resueltas desde una figuración precisa y un planteo espacial geometrizado a partir de líneas. En 2014, la muestra que realizó en la galería Dacil puso todas estas vertientes de su obra en escena.

Desde su primera muestra individual *Caja de colores*, en el Centro Cultural Recoleta en el año 2000, la obra de Juan Becú (Buenos Aires, 1980) se ha definido desde una perspectiva pictórica que opera en base a la intensidad del color, el protagonismo de la materia y un recorrido exploratorio por los géneros de la pintura. En un comienzo pintó paisajes en los que sobrevolaba la memoria de los pintores viajeros del siglo XIX y las silenciosas escenas de Lacámara. También las flores de la serie *Universos quemados*, evocadoras de la pintura holandesa. Su imagen se ha alimentado tanto desde la figuración como desde la abstracción. Paisajes, flores, animales, retratos y héroes, la diversidad de géneros que a su turno abordó se encontraron atravesados por una dialéctica permanente de construcción y disolución de la figura. Imposible negar que la superposición de recursos procedentes de la abstracción y la figuración inscriben las imágenes de este artista en la tradición neofigurativa del arte argentino. Así, lo suyo surge como una actualización de estrategias que incluyen tanto procedimientos como un atemperada paleta de color. Las pinturas de Becú son el resultado de pintar y pintar cientos de veces en un hacer y deshacer la imagen. La pintura entendida como un campo de batalla; un esfuerzo que lo demanda físicamente hasta la instancia en que aparece la imagen definitiva y en ese proceso el artista reconoce batallas ganadas y batallas perdidas. De la instantaneidad de la fuerza del color que invade las telas de este artista, también participa la línea en trazos desmarañados que contribuyen al caos vital que le da una fuerza característica a sus telas. En los óleos

sobre tela de la serie *Cuadernos*, que presentó en 2016 en la Galería Nora Fisch. llevó a escala imágenes con reminiscencia de dibujos de niño. La exposición fue presentada como manifiesto personal. Tres años más tarde, el género del retrato lo interpeló en la serie *Perpetuos*, de 2019. Allí su pincelada pareció ensañarse con los rostros desde unas seductoras deformaciones monstruosas.

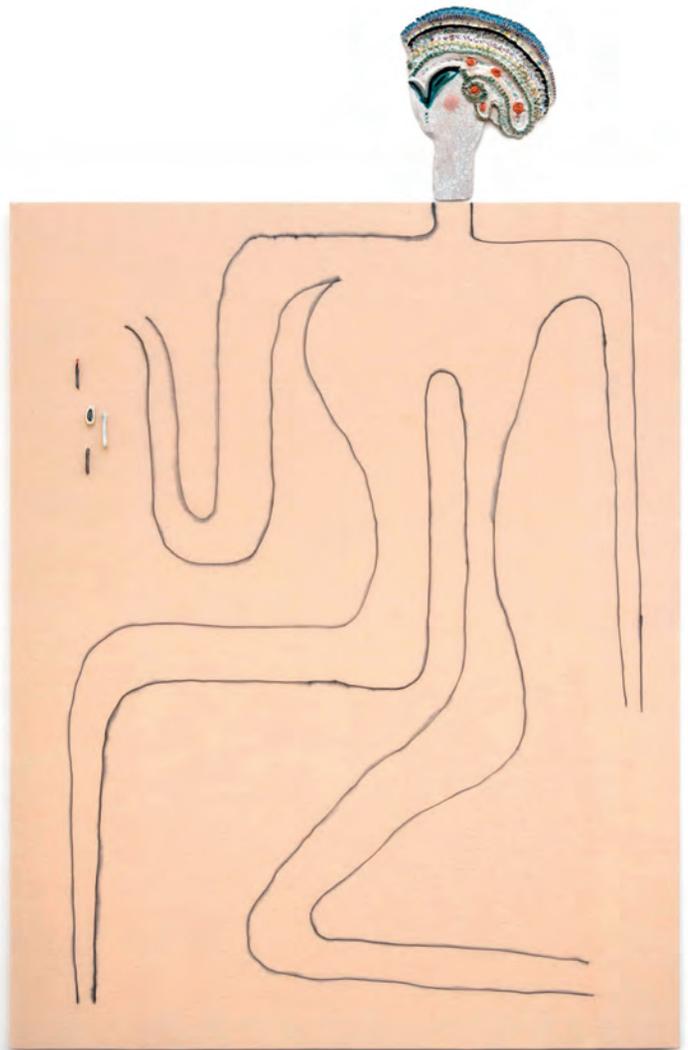
La influencia de la modernidad europea en la pintura argentina de los 50 reverbera en la obra de Déborah Pruden (Buenos Aires, 1972). Desde un principio, la artista encaró el desafío del gran formato, la pintura al óleo y la definición de la figura a partir de pinceladas de vibrantes colores sobre fondos blancos. Naturalezas muertas, grupos de desnudos femeninos y formas abstractas hacen pensar en los tópicos y tratamientos que frecuentó de la modernidad europea de los años 50. La pintura de esta artista parece dirigirse a esos lugares desde una exploración sintética de la forma y el color en función del plano, factor determinante de la composición. Distintos momentos de su trayectoria han afirmado ese sentido; desde las tempranas series *El fantasma de la libertad*, de 2004; y *Fondo Blanco*, de 2006. La modernidad de los 50 que sobrevuela sus telas se resuelve como una suerte de síntesis entre la herencia cubista de Picasso y el color de Matisse, algo que trae a escena, el modelo internacionalista estético que promovió Francia en la posguerra, en su disputa con Estados Unidos por la primacía cultural del mundo.¹⁵

Interrogatorio a la pintura

Uno de los rasgos más significativos de los sistemas de producción de la pintura contemporánea remite a los diversos modos de revelar lo que surge del propio hacer. Mostrar el proceso y desnudar la lógica de una conversación que el artista lleva a cabo en el acto de pintar. Desde que empezó a adquirir visibilidad en la escena local alrededor del primer lustro del 2000, la obra de Juan Tessi (Lima, Perú, 1972) realizó importantes giros que oportunamente fueron redefiniendo su obra e imagen. En una temprana exposición de 2005, realizada en la

15. Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Tirant lo Blanch-MACBA, 2007.

galería Braga Menéndez, el artista presentó unas pinturas foto-realistas: adolescentes que exploraban el sexo y se codeaban peligrosamente con la violencia. Tessi espió ese mundo y lo retrató de un modo refinado que traducía un clima victoriano. Un mundo bello y a la vez profundamente inquietante. Cinco años más tarde, ya en el ámbito experimental que encontró en la Beca Kuitca, su actitud hacia la pintura cambió radicalmente. Una actitud autorreflexiva, distinta de la mimesis o la representación figurativa que lo había empeñado hasta entonces, cuando el punto de partida de sus imágenes era la fotografía, ocupó el centro de su experiencia pictórica. Curiosamente, a partir de las explicaciones de un tutorial de maquillaje, la pintura y el acto de pintar se volvieron tema de interés en sí mismo. De tal manera, la propia materia y el soporte adquirieron valor significativo al tiempo que sus intervenciones empezaron mostrar un original perfil propio asociado a lo corporal: la pintura devino piel y el lienzo cuerpo desnudo. Podría interpretarse esta actitud deconstructiva respecto de la pintura y el acto de pintar como otra forma de tratar esa cuestión que desde temprano sobrevoló su obra. Sobre ese cuerpo - superficie lino crudo o lino imprimado, intervenido por zonas de color, Tessi hizo convivir otros cuerpos línea que llegaron a extenderse fuera de los límites del cuadro. Esa expansión de cuerpos asimiló fragmentos de figuras de cerámica que a su vez convirtieron a sus pinturas en híbridos un poco pintura - un poco objeto que colgaban en el plano de la pared. Podría decirse que las incursiones exploratorias de Tessi van y vienen por fuera del espacio del cuadro. Uno de los avances más audaces en ese sentido es el que realizó en 2016 en la muestra *Juan Tessi Cameo* en Malba. Sus pinturas fueron diseminadas en distintos ámbitos del museo al tiempo que eran observadas a través de cámaras de seguridad como si fueran personas vigiladas por los circuitos de seguridad. Tanto en esa experiencia de desarrollo en el espacio como en los límites acotados del cuadro, su lógica de trabajo se mantiene firme en una exploración del lenguaje, sus límites y posibilidades. Para el artista es un tipo de “conversación que funciona en unos planos que si la quisiéramos replicar en otro lugar no sería posible. Es un movimiento constante y un responder a variables que están cambiando en todo momento”.



Juan Tessi. 13c757e01f449ef649c26e4c1e81da03, marcador indeleble y alcohol sobre tela, cerámica, 226 x 150 cm, 2017.

Lorena Ventimiglia (Buenos Aires, 1971) es seguramente una de los tantos artistas que podrían coincidir con esa reflexión. La pintura, desde su propia cualidad física es la fuente a partir de la cual surgen las imágenes y no al revés. Sus obras rehúyen la condición de mero depósito sobre un plano destinado a cubrir algo figurado de antemano. La materia tiene un rol activo, e inclusive autónomo, capaz de sugerir el curso a seguir en el devenir del proyecto creador. Así, la imagen de esta artista se va revelando como resultado de una profunda atención puesta en los accidentes que derivan de los procedimientos. A comienzos del 2000 pintó retratos y como retratista se mostró capaz de lograr la verosimilitud y singularidad precisa de sus retratados a partir de una pintura rugosa. Entonces la materia se hacía notar físicamente de ese modo. De esta manera, en 2003 retrató al hoy rey Felipe de España, entonces príncipe de Asturias. Pero años más



Sofía Bohtlingk. *Te dominaré lentamente*, óleo sobre tela, 200 x 300 cm, 2012.

tarde, en 2009, Ventimiglia presentó una exhibición en la galería Braga Menéndez que dejó atrás esa forma de pintar. Los colores se volvieron más intensos, más planos y las imágenes más informes. Todo parecía deslizarse sobre la superficie. Como ante el deambular visual que convoca una mancha de humedad, Ventimiglia descubrió y figuró seres animados por ella según imaginó. Sorprendidas o sufrientes, sus figuras parecían haberse extraviado alegremente del orden de la razón. Es así que de la segunda década en adelante, el trabajo con esmalte sintético le deparó hallazgos y algunas enseñanzas. Aprender a esperar lo que le sugería la lógica de la materia que adquiriría autonomía fue una de ellas. De allí surgió la volumetría que caracteriza sus pinturas más recientes, que sacó partido de la propiedad untuosa y brillante del esmalte. Formas con cuerpo, sensualidad y una dinámica propia.

Deconstrucción de lo pictórico

No son pocos los artistas de hoy que sostienen que el principio de construcción de la imagen pictórica según parámetros convencionales debe ser revisado y resulta imprescindible hacerlo a través de una reflexión desde la propia práctica. Esa operación, deconstructiva de la imagen y sus procedimientos, puede manifestarse en la forma de una estructura o una arquitectura interna que se hace visible, en un reverberar de la memoria o simplemente un desplazamiento de códigos. En todas las op-

ciones mencionadas el lenguaje, en sí mismo, se encuentra forzado y llevado al límite.

“Uso mi cuerpo para las pinceladas, que toman todo el largo que me dan los brazos”, explica Sofía Bohtlingk (Buenos Aires, 1976). Se ha dicho que su propio cuerpo es la medida de sus pinturas abstractas, y éstas el escenario de una coreografía que la artista lleva a cabo.¹⁶ Esta acción o ritual pareciera dictarle la práctica pictórica que cumple con rutina. El interrogante que uno puede plantearse ante sus grandes telas azules de apariencia inacabadas es cómo es que ese ritual la lleva a pintar esos huecos que tanto inquietan en sus pinturas. Blancos infinitos, que al contrastar con sus elaborados azules, hacen pensar que acaso fue así la luz del primer día. En un principio Sofía Bohtlingk no pareció dudar acerca de que el óleo sería la materia exacta para que su ritual alumbrara visiones misteriosas como ésas. Pero no siempre fue así. Un día cargó el pincel con cemento blanco y cubrió de lado a lado una pintura-pared. También inundó el reverso con cemento y aplicó, uno junto a otro, restos de materiales y ladrillos quebrados, formas agudas que emergían como un territorio de cuchillas. No es sin duda el costado más amable en la obra de esta artista y muchos se preguntarán si eso puede ser considerado pictórico. Y lo es, porque aunque los problemas desplegados en estos trabajos se mueven en las fronteras de la pintura y la escultura, derivan de un pensamiento esencialmente pictórico que indaga por las posibilidades y cualidades de la pintura más allá de una materia específica. Y aún más allá de que los efectos buscados introduzcan la experiencia del espectador en un terreno incierto.

No son pocos los artistas que, pese a haber elegido la pintura como medio de expresión, al mismo tiempo no se muestran dispuestos a ceñirse a sus convenciones tradicionales. Investigar los efectos y posibilidades de otros materiales, nuevos formatos o incursionar directamente en géneros híbridos que llevan a contaminar a la pintura con otros medios y sistemas productivos, constituye un atractivo que seduce a los más irreverentes.

En este sentido, desde una figuración desmañada aún a un imaginario costumbrista, Mariana Ferrari (Tucumán 1975) empezó por tra-

16. Daniel Gigena, “Poner el cuerpo. Tres preguntas a Sofía Bohtlingk”, diario *La Nación*, 30 de marzo de 2017.

bajar sobre cartón en aparentes estadios de boceto. Más tarde su obra asumió otros desafíos a escala, fundamentalmente como imperativo de la lógica a la que la condujo su propia práctica. Una práctica enérgica y descuidada derivó en una forma de abstracción que se propuso llevar a cabo una indagación sobre el soporte, la materia y lo que permanece dentro y fuera.

La pintura de Ferrari es ejercicio en estado permanente. Su trabajo crea un paisaje de lo pictórico cargado de fuerza que exhibe una necesidad de “acción más que de representación”, escribió Alejandra Aguado en el texto que acompañó la muestra de la artista en Móvil, en 2019. Un par de años antes, en ocasión de presentar su obra en *El ejercicio de las cosas. Las decisiones del tacto*, en Casa de América, Madrid, 2017, la propia artista había manifestado su interés por la acción al destacar la dimensión performática que posibilita la pintura, más allá de la acción habitual de quien pinta. Se trata de un ir y venir de gestos y movimientos que plasman un diálogo entre la superficie soporte y la materia depositada en ella. Lo que queda adentro y lo que queda afuera de los límites, ya sean materiales u objetos del contexto que la rodea. Si bien en la obra de Ferrari inquieta ese fenómeno en permanente construcción que es la pintura, al mismo tiempo se plantea la exigencia de abandonar un estado de ensimismamiento que permite conectar con el mundo exterior.

A propósito de estos procedimientos analíticos, interesa rescatar algunas consideraciones teóricas de Yve-Alain Bois. El teórico editor de la revista *October* define a la pintura como una práctica esencialmente conceptual en tanto opera de manera autorreferencial y autocrítica respecto de sus cualidades materiales y la gramática simbólica de su propio lenguaje. Sostiene además que en esa indagación, que se dirige a producir su propia justificación mediante un continuo autoescrutinio, radica su fuerza crítica. Así también establece una diferencia entre un tipo de pintura progresista, que reconoce y desarrolla ese potencial conceptual, y una pintura más convencional que se basa acríticamente en una comprensión tradicional del medio.¹⁷

Si suscribimos las ideas de Bois, no podríamos dejar fuera de este análisis una parte importante de la obra de José Luis Landet (Bue-



Mariana Ferrari. Si, no hay otras opciones, *instalación pictórica, móvil, 2019*.

nos Aires, 1977), quien aborda la pintura de un modo tangencial pero trae a escena unas cuantas cuestiones que hacen a la historia de su especificidad. Landet la rodea desde ángulos distintos a los que han definido su legitimación a través de los años. Avanza en una forma de reescritura de las tradiciones visuales y empieza por la pintura. No tanto desde su propia práctica como pintor sino desde la posibilidad de navegar un curso otro que rescate una historia paralela de la pintura. Una historia “a contrapelo” diría Walter Benjamin. La materia de Landet es la pintura de otros. Pinturas de artistas *amateurs* que han sido descartadas y él encuentra en ferias, mercados de pulgas o compraventas de muebles a donde llegaron indiferenciadas en lotes mayores. Pinturas de paisaje, bodegones, flores realizadas por pintores de domingo que, por alguna razón fueron negadas. Landet las recupera como un *lumpersammler* (traperero, en la definición de W. Benjamin) que lleva adelante una arqueología material e intenta fijar la imagen de la historia en las cristalizaciones más humildes. Los pequeños mundos de esas pinturas frente a los grandes mundos de la historia del arte. Universos que el artista rescata y multiplica en fragmentos. La firma, el detalle en jirones que ingresa en otra obra, la propia que no ha sido pintada por él. La pintura es vaciada y solo queda el marco que a su vez constituye obra, la de Landet que ya no es pintura sino instalación.

Ese proceso de desplazamiento de autorías se le presenta como la instancia oportuna

17. Yve-Alain Bois *Painting as Model*, *October Book*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1990, p. 254.



José Luis Landet. Bordes y contornos de la representación, fragmentos de óleo sobre tela (1940-1970), 225 x 200 cm, 2022.

para alimentar la ficción de un pintor al que le otorga vida con detalles de gran verosimilitud. Allí asistimos a otra operación conceptual de Landet que tiene como sujetos centrales a la pintura y la práctica de la pintura.

Vanguardia-neovanguardia, ¿pasado revisado y revisitado?

El proceso de revisión de la tradición modernista, que en gran medida caracterizó a la década de 1990, fue profundizado y tematizado en las décadas siguientes. Tener plena conciencia del recorrido histórico de la pintura, sus modos y manifestaciones implica una manera de pararse desde el presente para conocer y/o revisar convenciones que no impongan ser aceptadas sin más. Múltiples vertientes de la pintura reivindicaron su inscripción en la geometría abstracta desde la última década del siglo XX. Ya para rescatarla del ostracismo en que se vio sumida desde comienzos de los años 70; para revisar críticamente su racionalidad extrema o para repensarlas como expresión de utopías no realizadas.

Magdalena Jitrik (Buenos Aires, 1976) hizo suya esta última opción. La artista se ha abo-

cado a interpretar la asociación de las formas y colores con las ideas políticas. En especial a través de las estrechas relaciones que entablaron vanguardias políticas y vanguardias históricas. Desde *Desobediencia y Revueltas*, las muestras que realizó hacia fines de la década de 1990, la obra de la artista delineó un persistente itinerario en este sentido. La pintura y la gráfica del constructivismo, suprematismo y postsuprematismo han sido referencias fundamentales en su obra, en tanto instrumentos revolucionarios que anudaron lazos entre las vanguardias.

Desde ese lugar su obra es una apuesta sostenida por rescatar el imaginario heroico-utópico que éstas llevaron adelante en la primera década del siglo XX. En el año 2000, la artista concibió un evocador escenario revolucionario en una antigua federación de anarquistas en el barrio de Constitución. En aquella vieja casona, que guardaba ecos de intransigentes debates sobre la moral proletaria y la independencia de los obreros frente al Estado, la artista montó su *Ensayo de Museo Libertario*. En él convivían viejos periódicos y manifiestos políticos, antiguas máquinas de escribir, textos revolucionarios escritos en papel con membrete de la publicación anarquista *La Protesta* e intervenidos con trazos de acuarela, retratos de anarquistas hechos por ella misma para la ocasión y la imponente pintura de impronta futurista *Chicago 1886*, que había formado parte de la exhibición *Revueltas* de 1997. A partir de entonces el texto adquiere una gran importancia en su obra. Pero sobre todo la tipografía que, tal como observó Philippe Cyroulnik, “hace emerger de la geometría una forma significativa”.¹⁸

En esas estrategias tan divergentes que la artista integró en su *Ensayo de Museo Libertario* podría leerse también su gran interés por seguir los encuentros y desencuentros en la tradición revolucionaria desde las imágenes pictóricas. En la serie de retratos *Socialista*, se advierte un tratamiento y un rumbo distinto al de la abstracción, asumida por las vanguardias de las primeras décadas del siglo. Se diría que más próximo a la estética propagandística del Realismo Socialista. Son retratos que sin embargo no exaltan el heroísmo ni la épica propia de esa propaganda, sino que reflejan rela-

18. Philippe Cyroulnik, “Pictórico, poético, político”, en *Jitrik*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2022 p. 14.



Magdalena Jitrik Walden. *Vida revolucionaria 2*, óleo sobre tela, 110 x 170 cm, 2012.

ciones de afecto y solidaridad de grupo. Parecerían impulsados por el deseo de la artista de recuperar la fuerza y las raíces del socialismo, su imaginario y sus ideas. Acaso, un especial empeño en “restituir la radical integridad del discurso” original —de la vanguardia artística política— y así desafiar el estatus deliberadamente empañado desde el presente.¹⁹

La referencia a las utopías de las primeras décadas del siglo XX se hace también presente en el capítulo pictórico de la obra de Amadeo Azar (*Mar del Plata*, 1972). Fundamentalmente en el imaginario modernista que lo habita en sus acuarelas. Pero a diferencia de Jitrik, que apela a la potencia militante del color y, como L. Lizzitsky se empeña en convertir la consigna en imagen,²⁰ la acuarela y el color y aligerado en la obra de Azar les impone a sus imágenes una impronta de pasado desvaído. Como si en el pasaje que el artista hace a través de distintas fuentes —fotografías y revistas de época—

la nitidez de las imágenes necesariamente se perdiera por efecto del tiempo. Y así también, las aspiraciones de grandeza de futuro que encarnaron los grandes proyectos de edificios y monumentos que llamaron su atención. En muchos casos justamente porque quedaron truncos, o directamente abandonados.

En esa nostalgia de las ensoñaciones de futuro que parece sobrevolar la pintura de Azar, el artista se dirige a Gyula Kosice, a Naum Gabo, Enio Iommi o Raúl Lozza, artistas modernos que hicieron del poder de la invención una certeza utópica. Hoy las imágenes han perdido fuerza, tanto como esas certezas. Los estudios de proyectos de Amadeo Azar se presentan como disecciones de un pasado a medias proyectado y a medias realizado, que se nos vuelve fantasmal desde el valor significativo de unas determinadas formas y un tratamiento de color acertado que se encarga de mostrar la virtud de las acuarelas.

19. Hal Foster, “Who ‘s afraid of the Neo-Avant-Garde”, en *The Return of the Real* October Book, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1996, pp.2-5.

20. Philippe Cyroulnik cita la famosa arenga revolucionaria de Lissitzky “golpead a los blancos con la cuña roja”. *Ibidem*, p.13.

Arquitecturas del afecto

Al mencionar las múltiples vertientes de la pintura que reivindicaron su inscripción en la geometría abstracta hacia la última década del



Cristina Schiavi. Sin título (Pettoruti y Tarsila), pintura acrílica sobre MDF y banco de madera con revestimiento de melamina, 96 x 147,8 x 49,5 cm, 2010.



Mariela Scafati. Las cosas amantes, Isla flotante, 2015.

siglo XX, señalamos que una de ellas apuntó a revisar críticamente su racionalidad extrema. Muchos de los artistas de los años 90 la llevaron a cabo a partir de una especial valoración de la afectividad y lo ornamental que ponía en cuestión la rigurosa máxima **Ornamento y Crimen** que formuló de Adolf Loos²¹ y se erigió en imperativo de la racionalidad modernista.

Tanto la obra de Cristina Schiavi (Buenos Aires, 1959) como la de Mariela Scafati, (Bahía Blanca, 1973), formalmente próximas a la abstracción, coinciden en búsquedas que hacen visible este cuestionamiento desde distintas estrategias, personales y relacionales. En ambas los afectos funcionan como articuladores esenciales de sus obras.

Como temprana consumidora de instrumentos digitales, Schiavi, una de las representantes más destacadas de la generación del 90, aplicó este principio a la creación de unos extraños artefactos a mitad de camino entre objetos y sujetos a los que dotó de expresiones o guiños amables. En el año 2000 la artista ganó el primer premio Prodaltec por *Clonación*, una serie de estos trabajos en los que el rasgo afectuoso de la forma era ya una marca de su producción. Desde entonces la artista no dejó de bocetar en computadora

para luego avanzar en el plano de la pintura, la construcción de objetos o expandirse en distintos desarrollos espaciales. En el conjunto de esa obra puede leerse la memoria de la tradición abstracta del Río de la Plata pero reformulada por otros medios y otros soportes que le dieron al plano y al marco recortado otra reverberancia formal y otros sentidos. Pero sobre todo un impulso hacia el espacio que hemos visto deslizarse hacia el formato instalación, la intervención en la arquitectura o el objeto escultórico. En 2008 Schiavi realizó en el museo Malba una intervención a gran escala que, con el nombre de *Mercado*, mostró un desarrollo en ese sentido. Allí plasmó una vibrante visión de la experiencia de un mercado latinoamericano a partir de la articulación de su obra con la de otros artistas. La obra, que deslizaba la forma fuera en el ámbito de un museo, era un voluptuoso despliegue de color y la forma. Articulado en planos paralelos y superpuestos que anulaban las diferencias autorales, el diseño potenciaba el principio relacional de la obra. En ese momento escribimos que en esa intervención del Malba era posible reconocer la línea que sitúa la obra de la artista en el terreno de la abstracción pero nunca abstraída de lo social y el universo de afectos.

Así su obra se abre a toda suerte de diálogos. Puede ser una conversación sobre la forma y el color con Emilio Pettoruti o Tarsila de Amaral que plasma en objetos de mediano tamaño, o una invitación a integrarse a su propia obra como hizo con Martha Boto y

21. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, el arquitecto austriaco escribió este ensayo en contra de la ornamentación en los objetos y la arquitectura. Originalmente escrito en alemán fue publicado por primera vez en París, en 1913, bajo el título de *Ornament et Crime*.

Germaine Derbecq, en *Arquitectura Provisoria* en el Museo Moderno. Así también un audaz diálogo con la arquitectura, como el que llevó a cabo en el hall de entrada y primer piso del Museo Moderno en la intervención *Órbita Cromática*, en 2022, su más reciente aventura en esa dirección.

Por su parte, la obra de Mariela Scafati que, en gran medida se encuentra asociada al formato cuadro y los colores plenos en un plano, es indudablemente mucho más que eso.

Por empezar lo suyo no son cuadros por separado, sino una articulación de partes que se constituyen en cuerpos de pinturas en el espacio que la artista viste y arroja amorosamente. Así su obra se encuentra definitivamente resuelta a partir del cuerpo. De alguna manera, éste aparece involucrado no sólo en la articulación corporal de los cuadros pintura, sino en el abrigo, una operación metonímica que realiza la artista para reforzar aún más la idea de lo humano.

Como se advierte ya en el tratamiento amoroso que prodiga a su obra, Scafati concibe su trabajo en sintonía con sus afectos, con las personas con las que se relaciona, sus vínculos más cercanos y la manera en la que traduce las partes del cuerpo en pinturas. Su paleta monocromática acentúa aún más la vinculación entre la pintura y el cuerpo, dándole a cada forma una identidad propia. La asociación activismo y el arte que esta artista profesa se expresa en un arte ligado a la acción, una teoría militante del color y una crítica al modernismo.

En cualquiera de sus formatos, tanto Scafati como Schiavi hacen guiños a la figuración. Scafati con ropa, zapatos y otros accesorios que agrega a sus cuadros, apoyados en la pared o suspendidos en el aire con cuerdas y poleas.

Asociada a la pintura, como soporte de color significativo, la obra de Scafati suma la escritura a través de giros idiomáticos o frases provocadoras que proceden de intervenciones urbanas inscriptas en su práctica militante. Muchas iniciativas militantes han tenido a Mariela Scafati como impulsora o activa participante en distintos agrupamientos. Desde la perspectiva de análisis de este texto, podría decirse que uno de los más interesantes es **Cromoactivistas** que comenzó a tomar las calles en 2016 con el objetivo de mostrar, combatir o revertir las asociaciones de determinados colores con visiones discriminatorias, pa-

triarcales o políticamente repudiables. Así, el Cromoactivismo como resistencia política propone rediseñar paletas color y reformular esas asociaciones desde una posición crítica.

En búsqueda de lugar en el espacio real

No cabe duda que una de las líneas de trabajo que exhiben mayores puntos de continuidad entre los problemas y reflexiones de la pintura, surgidos en la última década del siglo XX y los que emergen en los primeros tres lustros del siglo XXI, se inscribe en el campo de la geometría abstracta y sus vertientes concretas, neo-concretas y ópticas.

Dirigirse desprejuiciadamente hacia las tradiciones del arte moderno fue una actitud del arte de los 90, representado por figuras emblemáticas asociadas al Centro Cultural Rojas como Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Pablo Siquier, Fabián Burgos, Graciela Hasper o Magdalena Jitrik. Resulta inevitable pensar que las obras de muchos de los artistas que irrumpen en el siglo XXI, inscriptas en alguna forma de abstracción, parten del legado de esta generación que vino a revitalizar el lenguaje de la pintura abstracta argentina en la última década del siglo XX. Podría pensarse entonces que el acontecer de este campo en el nuevo siglo habría de profundizar la revisión en extremo racional y formalista de las vanguardias que fue tema central en esa década.

Sin embargo, no todo se manifestó exactamente de esta manera. Fabián Burgos (Buenos Aires, 1962, orientó más claramente su pintura dentro de la tradición del arte óptico de fines de la década del 50 y los años 60 del siglo XX. En 2005 Burgos realizó en la galería Dabbah-Torrejón una muestra llamada *El amor probablemente* que rendía homenaje a dos figuras centrales de la abstracción geométrica y el op-art: el suizo Max Bill, artista de enorme predicamento en las corrientes de la abstracción geométrica latinoamericana, y la británica Bridget Riley. Otra de las obras de esa muestra era justamente una revisión sobre la lógica de color en las obras de Riley. Al modificar sus ondas típicamente ondulantes en blanco y negro, Burgos introducía una suerte de efecto monocromo en blanco y beige que transformaba radicalmente el espíritu psicodélico de Riley y le aportaba cierto clima apacible a lo Morandi.



Graciela Hasper. Geografías, instalación, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 2001.

Esta operación resulta distinta de los trabajos que realizó posteriormente, a partir de 2009 y 2010, en óleo sobre tela. A diferencia de otras formas revisionistas de la abstracción que habían surgido en la década de 1990, la obra de Burgos toma distancia del tono emocional y su proceso de producción se apoya más bien en la ciencia y en las matemáticas.

Una de las novedades interesantes en Burgos es que su obra participa del impulso expansivo en sentido espacial que han experimentado y experimentan varios artistas. Entre ellos Graciela Hasper, artista de su misma generación, que como él, fue muy activa en los 90.

En octubre de 2008 Burgos monta en la fachada del edificio del Plata sobre la Avenida 9 de Julio una gigantografía de 88 metros de ancho por 34 metros de alto. Desde el punto de vista técnico no era una pintura directa, sino una impresión digital en material vinílico —a fin de adecuarla a las condiciones del espacio urbano— que participaba fielmente de las búsquedas y operaciones visuales del artista. Del mismo tenor y, a una mayor escala aún, Burgos realizó un mural en la imponente fa-

chada del complejo de condominios Brickell Heights, en Miami. Ambos trabajos encararon el desafío de llevar a escala monumental pinturas que desde fines de los 90 habían empuñado al artista en la búsqueda de efectos físicos y psicológicos asociados a la percepción visual con sugerencias de movimiento.

En el caso de Graciela Hasper (Buenos Aires, 1966), el rumbo más significativo que su obra asume en este siglo remite a un proceso de creciente expansión que, podríamos decir, comenzó con una primera ocupación de la totalidad del espacio que realizó en el Instituto de Cooperación Iberoamericana en 2001. Siguió otra intervención en el local del Fondo Nacional de las Artes, en la calle Alsina al 600, donde dispersó formas y colores —rombos, triángulos y semicírculos rojos verdes y azules— en relación con la arquitectura del recinto. A partir de allí Hasper realizará sucesivas intervenciones y ocupaciones espaciales que impulsarán sus formas abstractas y sus líneas de color en movimiento a una escala cada vez mayor, y que la llevarán a intervenir edificios e insertarse en la trama urbana. Así trabajó el

Nudo de Autopista sobre la intersección de 9 de julio y Avenida San Juan. También, el *Juego de luces* en el bajo autopista frente a la Usina del Arte. Acaso consecuencia de este mismo impulso, la pintura sobre tela de la artista se tornará a su vez crecientemente más dinámica, expansiva y más compleja tanto en sus formas como en sus vibrantes aplicaciones de color.

De este principio expansivo participan muchos otros artistas argentinos en el periodo que analizamos.

De una generación posterior, la obra de Mariano Ferrante (Mar del Plata, 1974) comparte este proceso que se ha dado en el campo de la pintura argentina. Un proceso singular que no puede ser asimilado al “arte callejero” o al llamado “*street art*” ya que cada uno es resultado de problemas, soportes materiales e imaginarios diferentes.

A primera vista, es posible encontrar en la obra de Ferrante cierto parentesco con trabajos de Burgos, pero ni bien uno se aproxima a la factura de uno y otro, la diferencia entre ambos se torna evidente. Como en Burgos y Hasper, la línea y el color son fundamentales en la estructuración de la obra de Ferrante. Solo que en la obra de este último artista, la preocupación por otorgar valor y peso visual a la cualidad de la materia y la intención de la mano es esencial. El ritmo y, en gran medida, la tensión tan propia de sus trabajos murales es resultado de estas variables que estructuran tramas lineales y formales que se sirven significativamente de la particularidad del soporte.

La tensión surge del material, el uso del pastel al óleo se debe a sus características físicas y espirituales: es un material que marca el trazo, pero también resalta las características de la superficie, porque deja una cantidad de materia dependiendo de la granulosis. de la pared. Esto crea una piel texturizada, húmeda y viscosa. Como tiene mucho aceite, este material es difícil de manejar cuando se construye una línea recta de más de diez metros de largo. Esto crea cierta tensión que también es registrada por el material. Por eso elijo el pastel al óleo para trabajar y me parece un recurso interesante.²²

Más allá de esta reflexión sobre el uso puntual de un material en función de su compor-

tamiento en el muro, el artista trabaja con lápiz pastel, óleo o acrílico y los combina según las posibilidades que cada material le ofrece en cada situación. Su obra es esencialmente pictórica y no solo revela una constante reflexión en torno del color y sus efectos, sino que lo hace a partir de los instrumentos tradicionales del dibujo y la pintura que hace migrar más allá del tradicional soporte de la tela. La obra de Ferrante se desplaza naturalmente de la gráfica a la arquitectura, dos campos que tienen que ver con su formación profesional.

Otra artista de la misma generación que experimenta un interesante proceso expansivo, aunque deliberadamente más acotado que los descritos anteriormente, es Leila Tschopp (Buenos Aires, 1978). Si por un lado la pintura de esta artista partió de afirmar la naturaleza bidimensional del soporte, que fue uno de los tópicos centrales de la modernidad; por otro, rescata el principio de profundidad de la escena pictórica y en lo hechos la traslada al espacio real, removiendo así los límites y la lógica espacial del cuadro.

Desde el primer lustro de este siglo, la pintura de Leila Tschopp se ha expandido progresivamente de un modo que no abandona del todo la representación y la hace convivir con formas de presentación. Desplazamiento que hace que ciertos elementos de sus composiciones aparezcan lanzados a ocupar un lugar en el espacio. En su obra, los objetos y las telas avanzan como si los límites de ese plano, que tanto esfuerzo costó defender a la modernidad, fueran insuficientes y ya resultara imperioso encontrar lugar fuera de él. Así al componer dentro y fuera del plano de la pintura, las obras pictóricas de Leila Tschopp se tornan escenográficas. Y sus escenas resultan del proceso expansivo al que hemos aludido. Pero hasta ahora limitado al espacio interior y en diálogo con él, con lo que, podría decirse, su práctica pictórica se desliza hacia la escenografía y el formato instalación. Dos categorías éstas que abordan la cuestión del espacio de modo radicalmente diferente respecto de la tradición pictórica. Como bien ha observado Boris Groys, la instalación plantea una negociación con el espectador —entre la disponibilidad del espacio que tradicionalmente le fue propio, mientras la pintura tuvo una posición parietal— y el que a partir de estas nuevas estrategias, hace suyo el artista.²³ Por su parte, lo

22. Mariano Ferrante, Conversación con Gabriela Urriaga en *Ferrante*, Buenos Aires, Mariano Ferrante, 2018.



Leila Tschopp. La casa de fuego-La casa en llamas, curaduría Fernanda Pinta. Hache Galería, Buenos Aires, Argentina, 2021. Foto: Ignacio Iasparra.

importante es que el espectador resulta habilitado a ingresar a un campo que hasta ahora le había sido vedado. Desde la síntesis arquitectónica que realizó en la primera intervención en ese sentido, que tuvo lugar en el antiguo Edificio del Correo Central, en el marco de Estudio Abierto 2006, la obra de Tschopp complejizó una reelaboración gráfica de lo arquitectónico y la dialéctica interior - exterior, pero también con referencias a lo urbano. En sus instalaciones, cada uno de estos ámbitos se imbrican entre sí, como así la referencia a los artistas que cita en sus trabajos: María Martorell, Spilimbergo (sus terrazas), Malevich, Mondrian, Fontana y de Chirico. Todo esto surge en la “deriva de las imágenes” que observó Jimena Ferreiro en el texto que acompañó la muestra *El Salto*, en 2012.²⁴ Mientras tanto, desde esta nueva situación, al espectador le toca asumir el rol de “encauzador”, que señaló Alejandra Aguado.²⁵

En noviembre de 2002, Andrés Sobrino (Tucumán, 1967) fue convocado junto a otros artistas a concebir una intervención en el Espacio Proyecto de la Casa de la Cultura de Buenos Aires para la muestra *El suelo por asalto*.

23. Borys Groys, “Política de la instalación”, en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pp.54-55.

24. Jimena Ferreiro, en <http://leilatschopp.com/textos>

25. Alejandra Aguado, *Leila Tschopp*, Buenos Aires, Pasaje 17 Arte Contemporáneo, Galería de Arte Buenos Aires, APOC, 2019, p.19.

Diseñador gráfico, con años de estudios de arquitectura, Andrés Sobrino realizó un impactante demarcación entre dos muros con una franja multicolor sobre el piso negro. El material utilizado: varias cintas de embalar que dialogaban con una versión, también colorida, de *Apuntalamiento para un museo* de Clorindo Testa. El juego que articuló Sobrino entre su obra, la de Testa y el espacio mismo resultó tan interesante que, años más tarde el curador francés Philpippe Cyroulnik, que había visitado esa muestra, lo convocó a realizar una operación similar en la muestra *PLC* que organizó en el Centro Cultural Borges reuniendo distintas formas de abstracción. En esa ocasión, el diálogo de Sobrino fue con Sol LeWitt, cuya intervención mural fue enmarcada visualmente por Sobrino con sus franjas de cintas de colores, tal como había hecho en 2002 en el Espacio Proyecto de la Casa de la Cultura. Aunque eminentemente gráfica, la obra de Sobrino está siempre concebida en términos de una condición objetual y una posibilidad de desarrollo en el espacio. Así arma distintas series que reconfigura en combinaciones nuevas a partir de distintos criterios. Una clara inspiración en el constructivismo ruso, el arte concreto, se percibe en su obra, básicamente por la pureza de formas y colores que utiliza. Pero fundamentalmente —según confiesa— son los monocromos de Blinky Palermo, esos pedazos de telas de color comprados en una tienda que el artista alemán presentaba en bastidores en la década de 1960, lo que lo alentaron a concebir la pintura por otros medios. Así, como en aquella temprana intervención en el espacio del 2002, donde usó anchas cintas adhesivas de colores, los materiales que definen la pintura de Sobrino son invariablemente de procedencia industrial: planchas MDF, multilaminado esmalte sintético y de allí la impronta fría y distante del plano que presenta una belleza propia de lo industrial.

Aproximaciones a la naturaleza

Imposible referir a la obra de Florencia Bohtlingk (Buenos Aires, 1966) sin mencionar su estrecho vínculo con la naturaleza. Parecería que para ella la pintura es el instrumento justo capaz de traducir esa íntima experiencia. Algo propio de la pintura, la suavidad del óleo y el movimiento del pincel, participa de

la sensualidad de la naturaleza que hechiza a la artista. Primero fueron las plantas y las flores en esa exuberante irrupción matinal que cae en la melancolía al atardecer. Así también, ese breve momento, entre la vida y la muerte, tan propio de las flores, es imaginado por la artista en una figuración surreal, evocadora de Max Ernst. Pero la selva misionera es una fuente inagotable de sugerencias, a juzgar por el amplio repertorio de búsquedas que le inspiraron. ¿Cómo reflejar una naturaleza tan rica, en expansión e incontrolable? Los colores luminosos y brillantes que elige la artista parecieran responder a la pregunta. Acaso la súbita memoria de tantos paraísos de la historia del arte alimentó la visión de los paraísos misioneros que plasmó en sus pinturas. Matisse llamó al suyo en el mediodía francés *Lujo, calma y voluptuosidad*, y Gauguin *Mama no Atua* en la Polinesia, los dos representaron momentos de intensa calma que tenían como protagonista a la naturaleza. La de Florencia Bohtlingk se presentó indómita, una naturaleza tropical del Sur, como puede apreciarse en *Adentro y Campamento en el río*, dos grandes telas de 2007, al óleo de 1.40 x 2 m que dan cuenta de la exuberancia del campo visual que tenía ante sí y de la imposibilidad de abarcarlo del todo. En ese proceso de expansión sus imágenes se fueron aplanando y lo pictórico se volvió signo. Casi una escritura de la naturaleza que se volvió cada vez más representativa de la pintura de esos paraísos próximos.

En 2015 Juan Andrés Videla (Temperley, 1958) presentó en la galería SlyZmud, una muestra integrada por una serie de pinturas al óleo, de pequeño y gran formato, que llamó *Matorral II*. Esas telas remitían a una fotografía en blanco y negro de un matorral. La serie, en su conjunto, daba cuenta de un proceso de deconstrucción de la imagen fotográfica a partir de la pintura, a través de las propias imágenes sensibles que revelaban diferencias entre un medio y otro. Encuadrado y fotografiado, el matorral, sujeto de la minuciosa operación de Videla, fue desmembrado y transformado en *Matorral II*. Más allá de conservar su apariencia, el matorral se transformó en pura pintura. La sensualidad, el brillo y la luminosidad de la materia convirtieron a la escena en una suerte de catálogo de recursos que hacen a la especificidad de lo pictórico. No era la primera vez que Videla recurría a la fotografía como



Juan Andrés Videla. *Matorral III*, óleo sobre tela, 140 x 180 cm, 2015.

punto de partida de sus elaboraciones pictóricas, en su mayor parte paisajes, urbanos o rurales. En 2005, durante una residencia en Irlanda usó grafito sobre fórmica para retratar los brumosos paisajes rurales de la isla. El procedimiento utilizado pareció realizar el recorrido inverso que le otorgó a sus paisajes escala y una cualidad especial entre el dibujo y la fotografía.

Juan Andrés Videla es un artista viajero, que ha recorrido múltiples geografías que han dejado huella en su obra. Quizás fue a partir de la experiencia ante esos paisajes lejanos que llegó a ver de manera en extremo sensible su propio lugar. Por caso, la bruma matinal o el charco de agua en la calle de tierra, en la serie de paisajes del sur de la provincia de Buenos Aires. Una mirada entrañable hacia la geografía que lo vio nacer, y es parte de su rutina diaria, fue plasmada en la serie *Onda roja de Constitución a Longchamps*, de 2007. Podría decirse que el recorrido que le dio nombre constituye uno de los primeros viajes, fundante en la construcción de su mirada.²⁶

La exhibición antológica que reunió en 2020 en el Museo de Arte Contemporáneo del Sur un importante corpus de la obra realizada a lo largo de las dos décadas de 2000 lo afirmó como un artista capaz de convertir el conjunto de su obra en una reflexión sobre géneros y sujetos: paisajes, interiores, vistas urbanas, flores, plantas frutos y animales. En suma, al-

26. Ana María Battistozzi, "Viajes a la evanescencia", *Revista Ñ*, 22 de febrero de 2020.

guien que entiende la pintura como una incisión para penetrar la intimidad de las cosas.

Otro artista que ha hecho del paisaje el centro de la mayor parte de su obra es Agustín Sirai (1978). Su pintura es color y línea, aunque casi más línea que color. Sus signos pictóricos se tornan caligráficos en una notación que, a diferencia de Florencia Bohtlingk, no procede de la exuberancia de la naturaleza, sino de la desolación. Los paisajes de Sirai se nos presentan mustios, remanentes de una insospechada catástrofe. Sin precisiones de tiempo o espacio parecieran aludir a alguna forma de ficción. En realidad la pintura es ficción, y este artista se vale de ella para expresar dos actitudes distintas con relación a la representación del paisaje. La primera, que dio a conocer en la primera década del 2000, mostraba un universo extraño habitado por islas desoladas que flotan en el medio de la nada. Un mundo fragmentado, sin raíces ni rastros humanos que no fueran los que hacían presentir que eran resultado de alguna catástrofe silenciosa, como la de “aquellos días misteriosos” del cuento de Lovecraft.²⁷ Durante varios años los paisajes de Sirai conservaron una monocromía que acentuaba el clima de suspenso. Pero alrededor de 2020 su obra se volvió hacia la propia tradición del paisaje y lo que ella implicó puntualmente en la historia latinoamericana, en la notación de la naturaleza latinoamericana desde ojos europeos. Así la serie que mostró en la galería Miranda Bosch en 2021 se presentó como una forma de reflexión sobre esa tradición de artistas viajeros representada por el suizo Adolf Methfessel y del alemán Johann Moritz Rugendas, ambos pintores de desolados paisajes decimonónicos que, imaginamos, intentaron captar el modo rotundo con que la naturaleza americana se impuso ante sus ojos. Desde ese presente Sirai se confrontó aquellos paisajes con su propia lectura, instancia expresiva que afirmó a través de la pintura como práctica, integrando el interior de su propio taller como parte esencial de la exhibición. Pomos de pintura diseminados por el suelo y las paredes con rastros del acto de pintar parecían indicar que nada de lo expuesto allí hubiera sido posible sin esa suerte de desorden.

27. Se trata de una referencia a “El color que cayó del cielo”, cuento de HP. Lovecraft que narra la misteriosa aparición de un meteorito en un pueblo cercano a un bosque.

Grandes paisajes de horizontes bajos y amplios cielos tormentosos, realizados en acrílico negro o acuarela sobre papel misionero —conocido también como papel madera—, despliegan las visiones profundamente inquietantes de Máximo Pedraza (Tucumán, 1970). Presentadas en Argentina luego de una estadía en Alemania, estas escenas del artista, habitadas por nubarrones sombríos y perfiles rocosos, hacen pensar en una cierta influencia del romanticismo alemán o su derivación más próxima, la pintura alemana de los años del siglo XX. Pero también, en cierta tradición de la pintura de paisaje de nuestro país que tuvo refinados cultores en los años 50. El fuerte contraste entre la dimensión de las figuras que, ocasionalmente, irrumpen empequeñecidas frente a la presencia de la naturaleza es otro dato que hace pensar en el sentimiento romántico. La desmesura de lo humano ante la naturaleza atormentada. La figuración de Pedraza está hecha de simples trazos que parecieran esquivar elaboraciones complejas. Descansa fundamentalmente en el lirismo de diminutos personajes que se recortan en grandes cielos acuarelados, afines al universo de los cuentos de niños. Pero que dan rienda suelta a la potencia de esos trazos negros en paisajes de misterio.

Los cruces entre naturaleza y pintura no siempre han sido plasmados en el género del paisaje. Otras de visiones naturalistas se han valido en estos últimos años del óleo, el acrílico, la acuarela, o el uso significativo de pigmentos naturales.

Es el caso de Hernán Marina (Buenos Aires, 1967), cuya obra de comienzos del 2000 estuvo más bien identificada con la línea y la gráfica digital. Una obra que en un principio apuntó a una lectura crítica del diseño y los códigos de la comunicación empresaria, señalada como representación ajena al mundo real. Más tarde, sin abandonar esa afinidad por lo lineal, sus siluetas masculinas, a mitad de camino entre la escultura y el dibujo aéreo, de algún modo expresaban y expresan su posición de artista comprometido con la afirmación del género y la política de género. Pero la pandemia y el encierro que la acompañó acentuaron en él un vínculo íntimo con la naturaleza que, para ser traducido sensiblemente, apeló a la práctica de la pintura. Decisión que implicó un proceso de aprendizaje en tér-

minos de readecuar su obra y su sensibilidad en sintonía con el registro de una estrecha relación de lo natural y lo humano, particularmente significativa en el momento histórico en que se verifica su giro. También por el hecho de plantearse el imperativo de ser canalizado a través de la pintura. Se trata de otra dimensión de trabajo, distinta del sistema de proyectos resueltos por computadora que había realizado durante años precedentes. “Hay algo muy físico en la pintura. El proceso es dialéctico y la imagen se redefine a medida que uno va pintando”, explica el artista en coincidencia con muchos de los artistas incluidos en este artículo. Atravesada por el tiempo, la pintura demanda una actitud que implica al cuerpo, desde la elección del tamaño de las telas, los instrumentos adecuados, trabajar la materia y respetar tiempos de secado.

En la obra de Paula Senderowicz (Buenos Aires, 1973), la construcción del paisaje y los dictados de la materia son una misma cosa. Representar la naturaleza a partir del recorte que supone el género del paisaje implica una cuestión cultural que ha sido renovada y afirmada a lo largo de los siglos. Desde esa actitud, asumiéndose pintora, la artista aborda el género atenta al modo en que puede ser expresado desde la pintura y su propia historia que se dirige a una experiencia conceptual, pero que no deja de apelar a los sentidos. En una experiencia de comienzos del 2000, que desarrolló más ampliamente durante una residencia en el Banff Center de Canadá, trabajó con hielo a partir de agua previamente coloreada. Una suerte de paisaje construido y efímero que tampoco duró mucho en su producción posterior. La materia pictórica se impuso como instrumento privilegiado en sus impactantes paisajes que proliferaron como la excusa esencial para desplegar todos los recursos de la forma y el color que la artista explora y dispone como bien propio. Montañas, cascadas y ríos le abrieron el cauce y la puerta a la historia del paisaje de la que se alimentó. Un exuberante despliegue de color y también de una monocromía exquisita. Azul y magenta en todos los matices han alentado el brío de las formas de la naturaleza que ocupan ampliamente sus telas, pero también el sosiego. Más recientemente, llevó sus exuberantes paisajes en biombos, un guiño a la pintura japonesa que ya había hecho al evocar la gran ola de Ho-

kusai, dentro y fuera del plano. Con *El paraíso se muerde la cola*, una pintura sobre un biombo de seis hojas cascadas, ríos y montañas pareció querer representar a todos los paraísos en esa enorme pintura de más de cinco metros que fue exhibida en el marco del Premio Alberto J. Trabucco, en el Centro Cultural Kirchner, en 2022. Por lo general, la atención puesta en la naturaleza es asociada a la noción de su representación en el paisaje y viceversa. Pero no siempre es así.

Lucila Gradín (San Carlos de Bariloche, 1981) ha llevado adelante proyectos de investigación sobre plantas tintóreas. Es decir, acude a la naturaleza para obtener colores y así pintarla a partir de una paleta determinada por la misma naturaleza. Según la estación del año o los momentos de floración obtiene distintos colores y matices. Para el proyecto *El color de un herbario. Jardín tintóreo*, que realizó en julio de 2022, en Proa 21, estudió las plantas del jardín, obtuvo los colores con los que produjo unas delicadas pinturas sobre papel con efectos acuarelados y también usó fieltro, hecho por ella misma. Así la artista concibió otra forma de representación del universo natural próximo que implicó traducir el jardín y llevarlo al papel y al fieltro. Desde 2020 Gradín viene investigando los colores de las plantas del Río de la Plata. La exhibición *Cromatología Vegetal, Solsticio de Verano*, que realizó en el Centro Cultural San Martín en 2022, tradujo en colores otro momento del año.

Con todo, el Río de la Plata ofrece otros paisajes; el del universo social y urbano de la Boca que retrata Alejandra Fenochio (Buenos Aires, 1962), su lugar en el mundo, es uno de ellos. “Me gustan las riberas, los costados, los márgenes, en todos los sentidos: geográficos y simbólicos”,²⁸ dice la artista en una definición que la posiciona real y metafóricamente ante el arte y la vida, dos términos íntimamente asociados en la suya. De las tantas actividades que en su cotidianidad dan cuenta de esta asociación, la pintura es una de ellas. Pinta en acrílico sobre tela unos cuadros chiquitos y otros enormes. Lleva unos treinta años viviendo en la Boca. Un período en que tanto el paisaje social como el urbano se han modificado, y con

28. Entrevista de Daniela Pasik, “De los márgenes urbanos a arteBA”, en “Clarín Cultura”, Buenos Aires, 5 de noviembre de 2021.

ellos también la visión de la artista y su forma de expresarlo. En la década de 1990 Fenochio retrató el mundo gay y trans del barrio en una figuración que combinó ternura y desenfado. Por largo tiempo esos retratos estuvieron en su casa taller de la Vuelta de Rocha pero al promediar la segunda década de este siglo adquirieron una visibilidad celebrada de manera acorde a los cambios de actitud de la sociedad en estos tiempos. Con la misma fuerza expresiva sus telas rescataron a los expulsados del 2001 y a los activistas solidarios que se destacaron durante la pandemia. En 2021, la edición número 109 del Salón Nacional le otorgó el primer premio en la categoría Pintura por su obra *El pandenauta*, un retrato de su pareja, en una de las acciones solidarias del 2020. Junto a este costado que la artista trae a escena con la fuerza del color y la expresión, Fenochio pinta paisajes de un lirismo exquisito. Rincones de La Boca que la tienen persiguiendo la luna en el cielo por encima de una red de cables, detenida en el interés de un tanque de agua, o en las ramas desnudas, recortadas contra un cielo a medias cubierto de nubes. Pero también en las enredaderas que trepan embelleciendo todo lo que la pobreza degradó. En estos trabajos, el pequeño formato se revela como la síntesis de la extrema sensibilidad de color que la artista despliega tanto frente a un grupo de frutas y verduras como ante los troncos de los árboles en una playa en el sur bonaerense.

Géneros pictóricos y cuestiones de género

Entre el dibujo, la pintura y distintos proyectos que asumen forma de instalación, la obra de Verónica Gómez (Buenos Aires, 1978) merodea algunos géneros que la historia del arte consideró menores. Por caso, los retratos de animales que gozaron de gran fortuna a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y la ilustración de cuentos para niños. Algo del “*pleasing horror*”, que habitó la aleccionadora literatura inglesa de los siglos XVIII y XIX, sobrevuela muchas de sus imágenes. Especialmente la serie de pinturas recientes, *Las casas de las niñas inusuales* y *Contra el sol*, que presentó en Buenos Aires luego de una estadía en Finlandia. En esta última retrató paisajes difuminados y una serie de figuras fantasmales que parecían atravesar paredes. Seres, que emergían de la memoria

de la nieve y recordaban la austeridad de los protagonistas de la *Fiesta de Babette*, el film basado en la novela de Isak Dinesen. Con todo, la artista contó que para esas imágenes encontró inspiración en los extraños mundo de los relatos de Ann Radcliffe y las pinturas de la finlandesa Helene Schjerfbeck. En *Las casas de las niñas inusuales*, la más reciente serie que presentó en el Museo Colección Fortabat, su particular universo acentuó una suerte de cruce de surrealismo buñuelesco e ilustración disciplinadora victoriana. Una de sus inquietantes arquitecturas, que remiten a la pintura metafísica, llega a incorporar un cuadro de Rosa Bonheur, pintora de animales, relegada por la gran escritura de la historia. Con ese guiño, la artista vuelve a traer a escena su pasión por las pinturas de animales. Una de sus series devino parte de un proyecto iniciado en diciembre de 2009 que llamó *Servicio de Retratos de Mascotas (SRM)*. “Una exploración estética y sociológica del mundo animal, específicamente el animal doméstico y los límites imprecisos de lo domesticable”, según aclaró.²⁹ A este fin la pintura resultó el medio adecuado para dar cuenta de los rasgos de cada animal, aquellos amados por sus dueños y los que suelen ser capaces de resistir cualquier domesticación. Al mismo tiempo, en su producción de estas décadas, encontramos flores y otros enigmáticos retratos.

Interiores

La poética del rincón íntimo, que dio lugar a la minuciosa pintura de interiores que remite a Vermeer, Bonnard, Vuillard o el propio Matisse, tuvo sus sensibles cultores en la pintura argentina de este siglo. Por ejemplo, ha sido el sujeto central en la producción de Alejandra Seeber (Buenos Aires, 1969), artista que si bien se encuentra radicada en Nueva York desde hace años, nunca dejó de mostrar en Argentina distintos momentos de su producción. Desde fines de los años 90 y comienzos de los 2000, la pintura de esta artista hizo foco en los interiores. En un primer momento fueron interiores modernos. Espacios limpios y geometrizados inspirados en las imágenes de revistas de arquitectura y diseño, difundidas entre los 60 y 70. *Somos tan modernos*, una tela de 2000

29. Verónica Gómez <https://veronica-gomez.com.ar/>

es ejemplo de esa limpieza de formas que no tardó en ser alterada por el color en manchas y chorreados. La racionalidad del diseño moderno, retratado en sus telas tempranas, fue contaminada por otras irrupciones que a veces operaban desde la misma pintura como *collage*. Cada cuadro era construido a partir de la convivencia de un variado repertorio de líneas, texturas, formas y colores diversos que configuraba una imagen no del todo abstracta ni figurativa. La superposición de estas realidades le otorgó a sus interiores un mayor espesor que en un punto impulsó a ir más allá del cuadro. Avanzar en formatos murales patrones de flores decorativas e inclusive restos, marcas en las paredes y la memoria de presencias que a su turno lo habitaron. Todo esto fue recreado en *Muro O'Reverie*, la intervención que presentó en la Fundación Proa en 2009. Un mural a partir de la superposición de empapelados y pintura que la artista trabajó en una operación de cubrir y des-cubrir. La obra más reciente de Seeber insiste en esa relación con el espacio en un contrapunto de lo presentado y representado. Algo que desarrolló aún más ampliamente en la exhibición que compartió con Leda Catunda en el Museo Malba en 2021.

Por su parte, Víctor Florido (Buenos Aires, 1976) pinta interiores despojados, de un formalismo austero que refuerza desde líneas, un color sobrio y una paleta acotada a grises, marrones, ocasionalmente un azul más intenso o algún rosado. Salas y bibliotecas vacías, paredes desnudas que parecieran estar allí apenas como apoyo ocasional de enigmáticos cuadros —¿abandonados o por empezar? Dispersos por todos lados, uno no puede dejar de preguntarse si esas escenas son retratos del propio artista en su ámbito de vida y trabajo.

Los interiores de Florido tienen algo fantasmal; son arquitecturas mínimas de una levedad inquietante. Escenas que parecieran retratar el mundo provisorio de alguien que está de paso. Curiosamente, la distancia que se advierte en esos interiores impersonales tiene como fuente fotos de álbum familiar y viejas revistas de segunda mano. Pero no es un ambiente familiar lo que describen esas escenas recurrentes, sino un espacio de soledad construido a partir de evocaciones y recuerdos que resultan tan evanescentes como su pintura.

Curiosamente, la temprana irrupción de Adriana Minoliti (Buenos Aires, 1980) como

pintora en la escena local, apenas despuntada la segunda década de este siglo, ha quedado asociada a un interior. Fue en 2012, en la galería Daniel Abate que la artista presentó *Playroom*. El título de la exhibición aludía a un interior: el cuarto de juegos. Paredes y cortinados rosa, figuras geométricas y paisajes ya adelantaban la mixtura de elementos y estrategias que habrían de ser una constante en la obra de Minoliti. Allí presentó un gran pintura paisaje tamaño mural que incluía algunas figuras geométricas de tenor animista, un importante despliegue de formas y color que revelaba una clara decisión de la artista de otorgar valor al espacio y a los objetos que había incluido en él: varios cubos, una barra de color rosa y una almohada con diseño propio.

Cuestiones de género y géneros pictóricos se entrelazan en el universo de esta artista, cuyo proyecto creador apunta a derribar convenciones jerárquicas y prejuicios que fijan la identidad o limitan la libertad de los cuerpos. Sería difícil abordar su obra sin atender a estas cuestiones que la atraviesan en términos formales, espaciales y de contenidos críticos, propios de su generación y las demandas en los tiempos que vivimos.

Pero si se quiere, lo más interesante y propio de su trabajo es el modo en que la suma de estas irreverencias se tradujo en una visión crítica del orden institucional del arte, fijado desde una perspectiva colonial y patriarcal. Valiéndose de una iconografía infantil y formas abstractas convertidas en seres de identidad incierta, las pinturas e instalaciones de Minoliti apuntan a derribar códigos y convenciones de la pintura que encumbraron la visión masculina y colonial imperante en el mundo del arte. Así en su obra los géneros son deconstruidos y renovados desde una visión tecno-ecológica-*queer* que se dirige a representar el mundo que aspira.

Aunque el objeto principal de este artículo se centra en la pintura, al abordar la figura de Fernanda Laguna (Hurlingham, 1972) nos enfrentamos a la imposibilidad de considerar su práctica de la pintura separada del conjunto del proyecto creativos, que se han desarrollado más allá de ella. Laguna es una de las artistas más influyentes de su generación. Es pintora, dibujante, escritora de novelas, poeta y, sobre todo activista de espacios comunitarios como Belleza y Felicidad, y la Escuela de Bellas Artes que, con ese mismo nombre, fundó en Villa Fiorito,

provincia de Buenos Aires. El primero de los dos espacios que creó y dirigió junto a Cecilia Pavón, concebido como “regalería”, se convirtió en lugar de encuentros y afinidades estéticas, referencia insoslayable en los primeros años del 2000 y que proyecta influencias en el presente. Mucho de esto aún se advierte en el panorama de estéticas y líneas de trabajo que, en el campo de la pintura, exhiben las generaciones más jóvenes, nacidas entre los años 80 y 90.

Amorosamente surreal

Gran parte de la sensibilidad identificada con el arte argentino del 2000 mantiene una deuda con la impronta que Fernanda Laguna impuso, amorosamente, en una actitud que buscó tomar distancia del rigor de lo racional. Introdujo en la escena artística local un universo propio, definido a partir de las emociones, una gran predilección por los detalles ornamentales, la belleza de lo simple y una deliberada opción por lo precario. Una sensibilidad que podría ser asociada a la crisis de fin de siglo como anticuerpo y el exceso de razón en tiempos difíciles.

La de Fernanda Laguna es, según ella misma lo ha definido, una “estética de la periferia”. ¿Cómo reflejan esa vocación sus trabajos? Claramente en una mezcla deliberada entre *high & low*. Un raro entrevero de pintura, *collages*



Fernanda Laguna. Emoción, acrílico sobre tela quemada, 74 x 77 cm, 2008.

con figuritas de héroes y heroínas de gestas infantiles y formas de algodón moldeadas y pegadas sobre la superficie de sus pinturas. Sin embargo, su obra no se desentiende de la historia del arte; también remite a ciertos capítulos de la modernidad. Especialmente cuando reversiona la abstracción geométrica o la pintura metafísica en clave emotiva. En la serie *Formas abstractas parecidas a algo*, las figuras negras que se recortan (literalmente, a través de recortes de tela) contra horizontes metafísicos, actúan como personas que se enamoran y sufren en ese mundo de afectos que atraviesa la obra de la artista. Flores, gatos, purpurina, colores, ilustraciones y materiales que remiten a la belleza ingenua, infantil y popular pueblan sus pinturas a las suele dotar de marcos de mimbre.

Desde un gracioso encanto y una delicada insurgencia, las pinturas de Marcelo Alzetta (Tandil, 1977 - 2021) resultan afines a esa sensibilidad. Resulta difícil describir sus imágenes sin caer en excesos discursivos que solapen la experiencia de estar frente a su mundo mágico, empeñado en la delicadeza como forma de penetrar el mundo. Los colores y la poética deliberadamente no racional de su imaginario revelan una forma de entenderlo y trasladarlo a la superficie sutil de su pintura, por momentos dulce, festiva y por momentos melancólica. Esquiva a cualquier categorización, la pintura de este artista se alimenta de un poco de todo: surrealismo, pop y algo de psicodelia. Es surrealista y pop el *Autorretrato* que pintó en 2017. Una mano esquelética sosteniendo un espejo asoma de una bota con ojitos femeninos, recortada en un bello horizonte cruzado por telarañas. Y a la vez, alegremente ingenuo el pajarillo transparente, de ojos arcoiris y mini cola de faisán que gorjea entusiasta ante el exquisito horizonte rosa amarillo de un día luminoso que pintó en 2016.

Alzetta llegó a Buenos Aires en 1997 y frecuentó el mundo inspirador que en ese momento rodeaba a Pablo Suárez, Marcelo Pombo, Fernanda Laguna y Sergio de Loof, promotores de una comunidad que compartía las poéticas y sensibilidad que de algún modo encontraron temprana visibilidad en Belleza y Felicidad. Por motivos de salud Alzetta volvió a refugiarse en Tandil en 2007. El modo silencioso que acompañó su producción a partir de entonces llegó a transformarla en un bien secreto. Elogiada por sensibles seguidores, su

obra estuvo presente en el horizonte de la pintura argentina hasta que murió en 2021. Una parte importante de ella se exhibió ese mismo año en la Galería Calvaresi en un retorno que el artista no alcanzó a vivir.

Al comienzo de este artículo señalamos que el periodo analizado despunta con un momento de crisis que impactó fuertemente en la producción de los artistas. El inolvidable 2001 generó un horizonte de desocupación ampliada, una economía desquiciada donde el trueque llegó a reemplazar en parte al mercado y la recolección de cartones o desperdicios se volvió para muchos el único sustento. No fueron pocos los artistas que, por necesidad económica, solidaridad social o vocación de metaforizar el contexto, construyeron su obra a partir de materiales humildes, precarios o de descarte, como las cartulinas, los brillos, moños de cinta y mimbres en la obra de Fernanda Laguna; los soportes de cartón en la pintura de Mariana Ferrari o las chapa de carteles de ventas de inmuebles que empezó a utilizar Hernán Salamanco.

Lo cierto es que, entre muchas cosas, la crisis alentó una estética plebeya empeñada en ennoblecer lo descartable. A propósito de esto, importa recordar que Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959) fue uno de los primeros en trabajar en esa dirección, a comienzos de los 90, un giro que compartió con muchos artistas del



Marcelo Pombo. Inundación con árbol nido y cuadro, esmalte sobre panel, 100 x 150 cm, 2006.

Centro Cultural Rojas. Fue entonces que realizó *Ricci Prop*, una pintura sobre cartel de venta de inmobiliario —soporte que luego trabajará Hernán Salamanco de modo más persistente— y también las ornamentaciones humildes de la *Navidad en San Francisco Solano* con perlitas de telgopor sobre cartones de cajas de lavandina y cerveza o *Cajas Regalo* con moños y apliques de nylon, sobre cajas de bebidas.

Asociada al arte de los 90 por esa marca inicial de su trayectoria, a partir del nuevo siglo, su obra realiza importantes aportes en el campo de la pintura que no pueden ser soslayados. El artista renueva la poética, que distinguió su obra en los años 90, y convierte al cuadro en



Hernán Salamanco. Yohoy, esmalte y óleo sobre chapa, 200 x 100 cm, 2012.

objeto de un minucioso tratamiento ornamental que lleva a cabo a partir del uso de esmalte sintético sobre panel. El género del paisaje deviene una opción privilegiada que ya había ensayado a fines de los 90 y le permite recrear situaciones bellamente inquietantes como *Árbol con nido de avispas*, *Horizonte con equipo de audio* del 2002, o *Rancho flotante e Inundación con árbol, nido y cuadro*, del 2006. Su vegetación se engalana como aquellos peluquines de cintas, cuentas y abalorios que embellecían sus envases de cartón. Sólo que aquí cada detalle es representado y elaborado a través de las refinadas texturas que facilita el esmalte sobre panel. Una suerte de bordado pictórico, con puntos y gotas de esmalte, invade sus cuadros en modo excesivo. Coronas y guirnaldas, que por momento evocan a Fragonard, flotan sobre horizontes misteriosamente rasgados por trazos de color y tapizados de círculos estelares. A mitad de camino entre el pop y un clima surreal, imposible negar el carácter eminentemente pictórico de la obra de Pombo que representa un giro característico de las dos primeras décadas del 2000.

Fue en 2002, en el contexto de la gran crisis económica y social del 2001, que Hernán Salamanco (Buenos Aires, 1974) prestó atención a la cantidad de carteles de ventas de inmuebles que proliferaban por todos lados y pensó utilizarlos como soporte de sus pinturas. Así cambió el óleo y la tela, que lo habían acompañado hasta entonces, por el esmalte sintético, más apropiado para trabajar sobre chapa, un medio concebido para soportar por largos períodos la intemperie.

A veces, la elección de los materiales es más importante de lo que parece, afirma el artista, quien considera que también es una forma de sentar posición ante la práctica. En un primer momento sus imágenes se caracterizaron por una impronta gráfica que facilitó la adaptación al nuevo soporte, aunque le demandó asumir cambios de escala. Los distintos caminos que encontró luego, a lo largo de las dos últimas décadas fueron resultado de una curiosidad exploratoria que tuvo varios protagonistas: la materia, el esmalte, los solventes y diluyentes, pero fundamentalmente un empeño propio, atento a sacar provecho de las novedades surgidas en forma casual. Para alguien que desconocía por completo cómo se comportaban la pintura industrial y los materiales necesarios para traba-

jarla el proceso implicó un importante desafío. Pasar del óleo y la tela imprimada que había usado desde la Escuela de Bellas Artes a pintar sobre carteles de chapa fue un cambio radical que le obligó a aventurarse a procedimientos inéditos los que, a su vez, produjeron nuevas imágenes de una belleza insospechada.

Así desde el nuevo soporte, la pintura de Salamanco aportó interesantes novedades ya en su primera muestra de 2004 en la galería Braga Menéndez. Dos años más tarde, realizó una serie de paisajes nevados de gran exquisitez. “Empecé a mezclar el esmalte sintético con tiza, con carbonato de calcio. Al darle cuerpo y volumen hacía que la superficie fuera más tersa”, así el artista explica cómo fue el paso a paso experimental que le fue otorgando mayor soltura a los procedimientos utilizados.

Desde entonces y hasta el 2020 ese proceso le permitió a su vez abordar distintos géneros de la pintura. Dentro de ellos, el paisaje fue sujeto preferido en distintas versiones: un paisaje brumoso en la quietud de la nieve, uno tropical con cascadas y vegetación exuberante y otros de montañas rocosas e inquietantes volcanes. En una de las pinturas más impactantes de esta serie pintó de vibrante naranja el fondo de un volcán y la tituló *El color que cayó del cielo*. Alusión al misterioso relato de H. P: Lovecraft, uno de sus autores favoritos junto al cineasta David Lynch, cuyos climas suelen sobrevolar las pinturas de Salamanco.

A su vez, el amplio espectro de temas tratados le permitió luminosas convivencias entre figuración, abstracción, formas geometrizarantes y, sobre todo verdaderos alardes de color. Importa destacar cómo la evolución de su imagen tuvo curso paralelo a su creciente control del soporte en una suerte de dialéctica permanente. Su más reciente desafío fueron las flores a las que ha llegado a dotar de un delicado tratamiento vaporoso y acuarelado que desafía los condicionamientos del soporte, cuya rusticidad se cuida de anular de todos modos. De alguna manera, la singularidad de su lógica creativa es resultado de ese permanente sacar partido de imperfecciones.

En el múltiple sistema de recursos que le sirven a Matías Duville (Mar del Plata, 1974) para profundizar los temas que encara, la pintura tiene un lugar importante en la construcción de sentidos. Así, los inquietantes climas de inminentes cataclismos que habitan la obra de

este artista han sido también expresados a través de pinturas que tradujeron visiones tan seductoras como escalofriantes. Tan impactantes en este sentido, que en varias de las obras que integraron Hotel Palmera, la muestra antológica que se exhibió en noviembre de 2020 en el Museo Colección Fortabat llegó a perforar el soporte de la pintura sobre madera aglomerada y así otorgar mayor fuerza al impacto que puede producir la impresión de una lluvia cósmica. La acción reviste una importante carga simbólica para la cuestión del soporte en la historia de la pintura.

Otros artistas, como Catalina León (Buenos Aires, 1981), en cambio renuncian a los soportes rígidos. Si bien en un momento de su producción usó placas de yeso, maderas que rompía con energía y usaba en fragmentos, su pintura hacía guiños a la historia de la pintura. Más tarde optó por telas sueltas que pinta, cose y despliega en el espacio. La naturaleza ingresa a sus pinturas-instalaciones no como representación, sino como presencia real: plantas, hojas y tierra forman parte de una suerte de paisajes que involucran al espectador y lo invitan a internarse en el extraño bosque que la artista construye en el espacio, a partir de pinceladas de colores sobre telas y bordados con hilos, parches y hojas. Esa maraña suave lo acaricia y lo invita a permanecer en su interior como en una tienda oriental. En esos ámbitos que construye en los propios espacios de exhibición, Catalina León formula una convocatoria inmersiva a fin de establecer conexiones espirituales. La lógica creativa de esta artista apunta a propiciar estados de meditación en un intento de establecer una conexión con lo trascendente. Así también recrea imágenes o símbolos que contribuyen a estos estados, ya desde la religión, la astrología, los rituales o diversos caminos que conducen hacia el conocimiento interior.

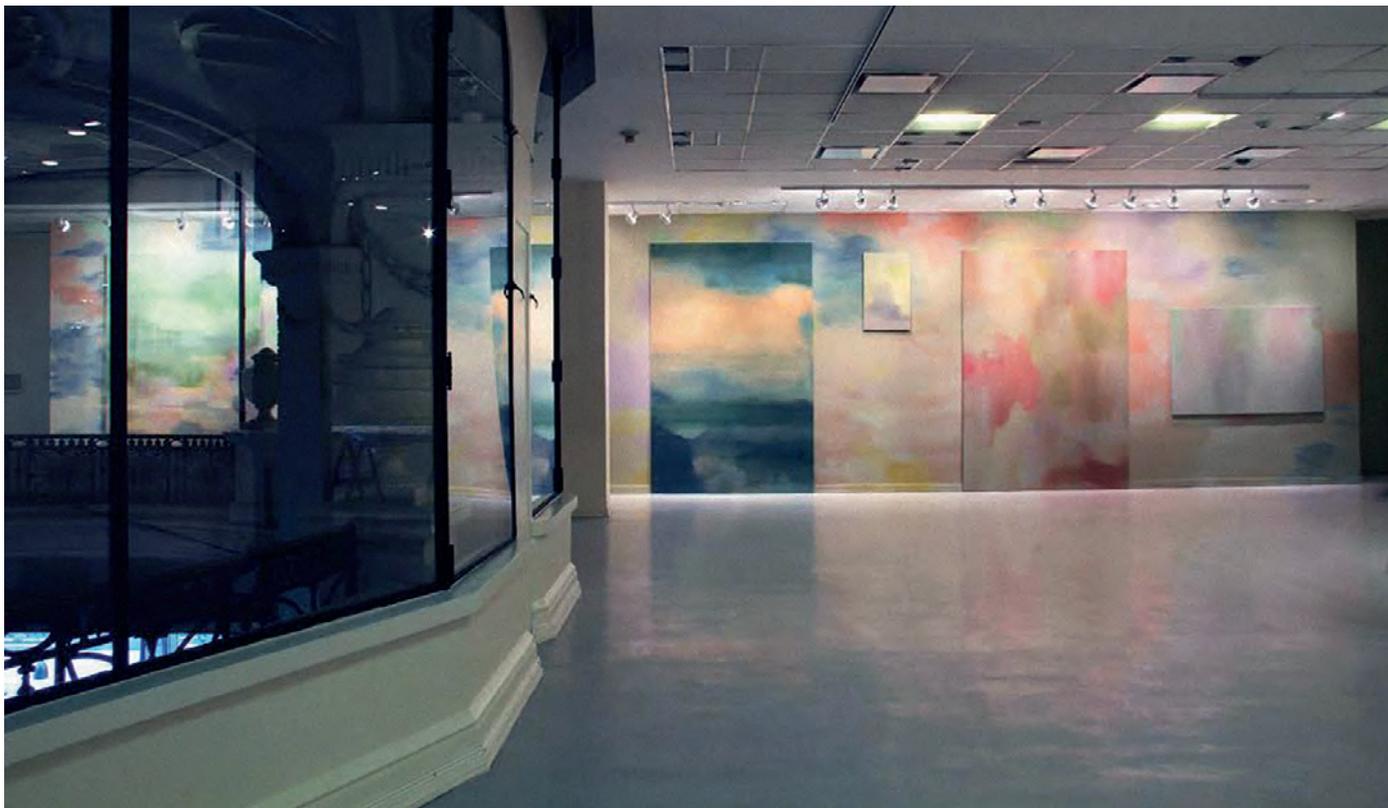
Otra artista que ha sacado partido de los efectos de la pintura sobre la tela sin imprimir es Rosario Zorraquín (Buenos Aires, 1984). En 2018 presentó *Tamiz*, un conjunto de cuadros transparentes de gran formato en el espacio de Isla Flotante en Miami Art Basel. A partir de telas embastadas, sin imprimir, organizó una suerte de laberinto de transparencias en el espacio. Transparencias que no lo eran del todo porque en ellas se había deslizado la pintura de la artista en pin-

celadas leves con la evidente intención de hacerlas jugar como tamiz visual. La interacción con el espacio en esa exhibición era una clara muestra de la intención de la artista de sacar la pintura del lugar convencional del cuadro imprimado sobre el cual se deposita la pintura que hace surgir una imagen y se cuelga en la pared para que el espectador se enfrente a él en un recorrido que es subvertido en este sistema de montaje. El espectador no sólo es convocado a recorrer ese laberinto de transparencias atravesando el espacio, sino que su cuerpo es asimismo incorporado a la obra a través de esas pantallas translúcidas. Da la impresión que esta obra es resultado del largo camino recorrido por la artista formulándose problemas en torno de los distintos elementos que componen el sistema de la pintura. En esta instancia la transparencia no representa el entorno, sino que lo incorpora como presencia sutilmente desmaterializada.

La obra de Teresa Giarcovich (Buenos Aires, 1979) también genera situaciones espaciales a partir de transparencias. La artista pinta sobre telas translúcidas y compone situaciones evanescentes en el espacio. Trabaja por capas ya cuando deposita manchas de color superpuestas sobre esos frágiles soportes o cuando simplemente deja trabajar la transparencia propia de los tules, las tramas o los materiales plásticos que elige para crear sutiles efectos atmosféricos que dejan aparecer unas figuras imprecisas en medio de esas brumas. “Mi trabajo con textiles es muy similar a la pintura en acuarela. El color aparece por una combinación entre acumulación y transparencia, sensible a la luz y variable”, explica la artista que ubica su producción entre el textil y la pintura.³⁰

En las pinturas más recientes de Paola Vega (Buenos Aires, 1980) las manchas luminosas de color se diseminan en superficies cada vez más amplias y ambiciosas. Sus imágenes parecen abrirse para que el espectador hunda su mirada en el interior como si se tratara de atravesar nubes. Hacia la primera década de 2000, la pintura de esta artista era más enérgica. Tanto por los trazos que articulaban sus imágenes como de los colores vibrantes que usaba y la revelaron como una colorista exuberante. Con el tiempo se impuso el desafío de desentrañar los secretos íntimos de la pintura

30. Teresa Giarcovich <http://piedrasgaleria.com>



Paola Vega. Pintura Post Post, Sin título, 6 óleos sobre tela ubicados en una pared pintada con acrílico de 3,30 x 15,77 m, cuatro de 280 x 200 cm, una de 70 x 40 cm, una de 70 x 100 cm, sobre muro pintado con látex al agua, Fundación OSDE, 2014.

que apenas había intuido y no le habían sido del todo revelados. Los resultados de ese camino que emprendió se hicieron visibles hacia la segunda década. Alrededor de 2011-2013 estos cambios fueron limitando su paleta a ciertos tonos tierra y pastel. Esa exploración la condujo a una suerte de grado cero en la serie que tituló *Pinturas invisibles*. Fue a partir de esa instancia que Paola Vega se impuso como programa de su hacer el objetivo de reivindicar el valor de la sensibilidad femenina, tanto tiempo denostada.

Por si quedaran dudas de lo que podía encarar enarbolando esas ideas, entre 2016 y 2018 realizó *Esplendor*, una pintura de 200 metros de largo y 4 de alto en el murallón que contiene la boca del Riachuelo, frente a la Fundación Proa. “Me interesaba la fusión de la pintura del muro con el agua. La pintura se fusiona con el paisaje, y continúa en los reflejos”, explicó la artista que también tuvo en cuenta la acción del tiempo y el clima en el devenir de la pintura. Con todo, el programa que se impuso fue más allá de su propia práctica fue reescribir la historia de otras artistas pintoras, muchas de ellas escasamente conocidas. Un cometido que fue mostrando a través de libros y exposiciones que la tuvieron como impulsora.

Nueva generación, universos variados y cruzados

En el segundo lustro del 2000 asistimos a una escena crecientemente modificada por una nueva generación de artistas, en su mayor parte nacidos entre los años 80 y 90 del siglo XX. Un grupo importante de jóvenes, que incursionan en distintos formatos y soportes, se instalan en una zona ambigua de cruces de disciplinas. Sin embargo continuaron asignándole a la pintura una centralidad considerable. Los más inquietos llevan adelante un abordaje conceptual del medio pero por lo general no encarar revisiones históricas, deconstrucción de procedimientos y convenciones como los protagonistas de las generaciones previas. Más bien apuntan a formular lenguajes que se alimentan naturalmente de una cultura visual propia, atravesada por lo digital, los grafismos y las historias fantásticas del animé, una zona fronteriza entre el costado pesadillesco y la liberación onírica de lo surreal y los mundos híbridos de la cultura *queer*. Como dato adicional la literatura se convierte en referencia habitual en los extensos títulos con pretensiones poéticas que suelen acompañar obras y exhibiciones.

Uno de los casos más interesantes es Carlos Huffmann (Buenos Aires, 1980), cuya variedad de intereses nos enfrenta a una obra que refleja el sentir de esta época. Artista autodidacta y escritor, autor de textos críticos y teóricos, su obra resulta de una inquietante mezcla de pintura al óleo, impresiones ink-jet, dibujo y escultura. Todos medios que resultan eficaces para plasmar las impactantes visiones catástrofe en las que late el fermento literario de ciertas ficciones apocalípticas. También la historieta, el graffiti y la impronta digital llevada a la pintura. Nada de esto constituye una celebración de la cultura de masas; es el caos de lo residual de esa cultura que habita sus telas. Un caos de desechos tecnológicos y ruinas de proyectos en construcción que no llegaron a nacer. En ese sentido, *Patagonia* o *Gramatical Cross*, algunas de sus telas realizadas entre 2015 y 2016, evocan escenas del conurbano argentino aunque, obviamente en la era de la globalización no son exclusivas de nuestras geografías. En *El jugador*, una tela donde el artista usa óleo e impresión inkjet, la pintura parecería destinada a contribuir al peso material una montaña de bártulos descartables en la representación. En esa serie, la tecnología parecería erigirse en la cuestión más problemática de la existencia a corto y mediano plazo. Pero también trae a escena la dimensión destructiva de la velocidad. La serie de camiones y vehículos destartados que realizó entre 2009 y 2016 parecería aportar a la teoría de Paul Virilio acerca de la tecnología entendida como un gran arsenal de accidentes. Una verdadera fábrica de catástrofes.

Cada nueva producción científica, escribió el filósofo francés, es al mismo tiempo, la invención de un nuevo accidente como condición natural e inherente.³¹ La obra de Huffmann está habitada por pesadillas que traducen una incertidumbre respecto de lo real. Algo así como un costado surreal, expresado en un realismo exacerbado.

Menos pesadillesca, la serie de retratos *La juventud de los ancestros*, que el artista mostró en la galería Ruth Benzacar en 2012, se presentó como apoyatura de una narrativa que remitía a supuestos personajes cargados de una historia ficticia. La vocación de un vínculo entre ima-



Carlos Huffmann. Sin título, de la serie Doce jinetes para tres finales 2, óleo e impresión UV sobre tela, 200 x 300 cm, 2010.

gen y literatura sobrevuela más globalmente la obra del artista a través de los títulos que elige —por caso *Doce Jinetes para tres finales* o *Quinientos escudos por un cuerpo*— y eluden explícitamente el lacónico Sin título (S/T) habitual.

Dentro de una franja generacional próxima se encuentra Laura Ojeda Bär (Buenos Aires, 1986). Una pintora que se afirma decididamente como tal, en el sentido del potencial figurativo, matérico y conceptual que define su práctica. *Galerie des Glaces & Decolonial Gift Shop* es la más reciente exhibición de Laura Ojeda Bär, que tuvo lugar en la galería Moira en 2022 con la curaduría de Carlos Huffmann. En esa ocasión el artista-curador rescató para la presentación una reflexión de Philip Guston del libro *I Paint What I Want to See*. Los pintores pueden optar por hacer una de dos cosas: pintar el mundo o pintarse a sí mismos, escribe Guston. La cita no podría ser más oportuna; no sólo para referir a esa puntual exhibición de Ojeda Bär, sino para aludir de manera más abarcativa a la breve pero intensa trayectoria de la artista. En el sentido de que sus obras tempranas efectivamente pintaban el mundo próximo de constelaciones fraternales que presentó en 2013 en *Supernova*, en la galería Pasto. Amigos y pertenencias que los caracterizan como atributos provisorios fueron retratados en su propio ámbito de referencia: el taller, allí donde la pintura adquiere visibilidad y protagonismo en cada detalle. En otra muestra anterior que tituló *Cuando te miro me sonrojo*, también en la galería Pasto, la pintura ya se había revelado el lente aumentado, acaso el único, capaz de captar su curiosidad por conocer y escrutar ese al-

31. Paul Virilio, *El arte del motor*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1996.

rededor. En *Galerie des Glaces & Decolonial Gift Shop* de 2022 trae a escena otros aspectos que resumen reflexiones sobre sí misma. Lo físico, en primer término, su propia imagen en una serie de autorretratos deformados por un filtro de Instagram, una suerte de versión digital de los espejos deformantes de los parques de diversiones de antaño. Una multiplicidad inquietante de sí misma que, llevada a la consistencia pictórica, adquiere gran potencia visual. Luego la serie *Decolonial Gift Shop*, integrada por reproducciones de piezas de la historia del arte como las que se venden en las tiendas de museos, mostraba la práctica de la pintura simplemente como un medio de vida que la devolvía a su condición de mera trabajadora del arte, despojada de todo idealismo romántico. Una pieza más del andamiaje que concibe la producción y circulación del arte como una parte de la lógica capitalista del consumo. Una problemática que, de algún modo ya había sido puesta en foco cuando intentó mostrar en una exhibición suya un cuadro de Siquier, artista para quien trabajaba como asistente a cargo de la realización manual de muchas de sus telas. Así a través de la propia práctica pictórica, Ojeda Bär se asume como sujeto del trabajo duro. Pero subrayando la paradoja que le toca hacerlo en una sociedad post-fordista, supuestamente libre de este tipo de trabajo y su consiguiente sistema de explotación que, tal como observó Borys Groys, el arte asimiló y profundizó a partir de Duchamp.³²

Por otro lado, la iconografía de un universo propio, no demasiado distante de lo que fascinó en la niñez y la adolescencia, se presenta como interesante punto de partida para pintar el mundo y pintarse a sí mismos en muchos artistas de esta generación.

En la *Edad de oro*, la primera muestra que Cotelito (Buenos Aires, 1983) realizó en la galería Jardín Oculto, la obra de este artista afirmaba y reformulaba un lenguaje inspirado en el imaginario del cómic y los videos de la tele que consumía desde niño. Las imágenes eran parte de un relato y los personajes eran protagonistas de una narrativa urdida por el artista. Con el tiempo, a lo largo de la segunda década del 2000, ese lenguaje se fue complejizando y el artista fue recreando formas que evocan

ciertos momentos del modernismo europeo y latinoamericano vertiente surrealista. Algo de la figuración del Picasso de los años 30, del surrealismo de Joan Miró y Tarsila do Amaral pareció desplazar en su imaginario ese universo inquieto y festivo de la niñez y anclar en algunas formas serenas de paisajes abstractos pero sin dejar de lado cierta actitud animista en algunas figuras. Más tarde, la muestra *Sentimental*, presentada en la galería Moria a final de 2022, puso en escena un panorama más sofisticado y refinado aún desde el punto de vista del tratamiento de la pintura y la construcción de imágenes. De algún modo y a otra escala, su obra se revelaba a la altura del desafío que le implicó llevar esas formas a la escala que le demandó *Vuelvo como un jardín después del invierno*, la intervención que realizó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2020.

En un primer tramo de su producción la obra de Itamar Hartavi (Tel Aviv, 1984) creó pequeños personajes entre sorprendidos y divertidos que participaban de escenas bizarras a cuya extraña definición solo se podía llegar por el camino de la pintura en un cruce entre figuración y abstracción (más allá que estas dos categorías se revelen insuficientes ante las escenas de este artista). En ellas aparecían monstruos queribles, y un clima de ternura que remitía a la estética de los dibujos animados y videos para niños. La pintura de este artista negó sin embargo cualquier hipótesis afín a la frialdad de las pantallas. En sus telas el color es clave. También lo es en otra serie posterior de pinturas cuyas imágenes pueden ser leídas como máscaras, danzas o formas de ritos esotéricos. Allí, nuevamente el trabajo de color resulta esencial al dinamismo y la vibración de esas escenas por momentos evocan a Xul Solar.

En la segunda década del siglo, la creciente desconfianza frente al curso autodestructivo que lleva adelante el planeta, muchos artistas experimentaron un giro espiritualista y defensor del medio ambiente que la irrupción del COVID-19 a escala mundial potenció aún más. Ciertas formas de abstracción se ofrecieron como cauce de ese sentimiento espiritualista, plasmado en diferentes formas de abstracción. Las obras de Federico Lanzi (Paraná, 1979) y Nicolás Domínguez Nacif constituyen expresión de ese giro.

La luz de los colores en las pinturas de Federico Lanzi denuncian la impronta digital de

32. Borys Groys, "Marx después de Duchamp o los dos cuerpos del artista", *Ibidem* pp. 129-131.

las formas que flotan en la superficie en una suerte de encadenamiento rítmico de inspiración musical. La luz es un asunto de mayor importancia en la obra de este artista ya que define los universos leves propios de los estados de espiritualidad. Algo de la abstracción lírica de las vanguardias, inspiradas en la música —más precisamente Kandinsky—, parecería funcionar como referencia en el sentido de una reelaboración actual que lo digital acentúa de manera particular. Desde su singularidad, puede decirse que es la cualidad del color lo que caracteriza la obra de este artista. Pero también un repertorio de formas que, sin dudas es posible identificar con búsquedas espiritualistas que, desde la percepción visual suelen alentar prácticas de meditación y contemplación.

El cuerpo en la pintura del siglo XXI

El de Ulises Mazzucca (Santa Fe, 1997) es un imaginario de cuerpos jóvenes casi niños, chico-chica, en situaciones melancólicas, de desgano pero también forzándose a sí mismos en posiciones límite, asociadas a prácticas físicas o espirituales. No se advierte en el artista intención alguna de elaborar para esos cuerpos una figuración más allá del esquema elemental que puede ser el de cualquier principiante en un curso de arte de escuela primaria. Es esta una decisión que también apunta a familiarizar al espectador con ese mundo que retrata en grafito negro o en color, en tiza pastel sobre papel. Los cuerpos de Mazzucca no sólo están físicamente forzados por las posiciones que adoptan, sino también por el cuadro, esa convención de lo pictórico que les impide a sus cuerpos extenderse más allá de lo que debe ser resuelto previamente. Un rasgo que el artista pudo haber tomado de la dificultad del principiante en ordenar la figuración dentro del espacio pictórico y transforma en signifiante que connota encierro. Así, no debiera extrañar que la alusión a la estrechez de un espacio fuera tan notable en el díptico *Magia en mi cuarto*, que formó parte de su exhibición *Gimnasia Espiritual* en el Museo Moderno, en 2021, a poco de liberarse las restricciones de encierro impuesta por la pandemia. Esa exposición reunía dos series realizadas en el último año. En esa ocasión la curadora Lucrecia Palacios escribió: “Las pieles magulladas de los personajes y la aparición de

figuras fantasmales recuerdan el arte religioso y hacen patente el deseo de expiación”.³³

En la obra de Carrie Bencardino (Buenos Aires, 1993) los cuerpos y los rostros adquieren protagonismo fundamental. Su pintura los indaga en situaciones sórdidas de la escena del “under metalero y las fiestas *queer*” que la artista frecuenta. No deja de asombrar su capacidad de expresar la particular energía de esos ambientes, sobre todo a partir del modo implacable con que aborda las figuras y el uso vigoroso de un color que vira del rosa al negro y al verde fundido con trazos violetas. La obra de Bencardino se constituye esencialmente en una poderosa galería de retratos de seres que frecuentan esos ámbitos. Y sobre todo del clima que capta vigorosamente su pintura con una energía infrecuente en la pintura de esta reciente generación.

Por su parte, la sensualidad del color operó en un momento como contrapunto de la refinada figuración lineal de Mariana López (1981). En un primer momento la artista se abocó a dibujar con precisión científica una variedad de insectos, animales y fragmentos del cuerpo como si pudiera convertir en atractivos los manuales de biología. El rojo vibrante de la carne humana alternaba con la transparencia lineal del esqueleto de un pez. Todo apuntaba a esa extraña seducción de la imagen que cultivó desde el comienzo de su trayectoria esta artista. Hacia 2020, en la obra de Mariana López se advierte un giro notable. La pintura se le revela como el instrumento adecuado para una suerte de bricolaje destinado a construir un universo de objetos cotidianos que enfrentan lo virtual a lo real. El mundo que la rodea es convertido en representaciones que se dispersan por doquier, e interrogan acerca de la naturaleza de lo real. Tal lo que planteó *La mantera*, la obra que ganó el Premio Klemm en 2021 y fue presentada como una manta que despliega objetos usados de reventa al paso en cualquier parque de Buenos Aires. Todo pintado, recortado y dispuesto allí.

Desde otro lugar, Marina Daiez (Buenos Aires, 1992) encuentra en la ténpera el medio justo para desplegar sobre papel una mitología de seres fantásticos puro ojos o puro bocas. Seres que emergen del fondo del mar o

33. <https://museomoderno.org/exposiciones/ulises-mazzucca-gimnasia-espiritual/>



Carrie Bencardino. Antro Cuir, óleo sobre tela, 185 x 220 cm, 2022.

bien flotan en las aguas de ríos rosados. Ante las pinturas de esta artista el espectador se enfrenta a una corporalidad incierta de seres híbridos, sirenas estrellas de mar, ojos tentáculos y vegetales humanizados. Un universo que pareciera apuntar a repensar lo natural y lo humano desde el inquietante acontecer del presente pospandémico. Al mismo tiempo, el cruce de biología que habita la obra de esta artista y se desliza a partir de transparencias, podría leerse como aporte al delicado imaginario surreal que habita desde largo tiempo el arte argentino y latinoamericano.

Otra artista de esa generación, cuya narrativa visual encuentra puntos en común con esa tradición es Mayra Von Brocke (Buenos Aires, 1991). Pero desde un lugar que alimenta una versión cautivante de lo siniestro. La exhibición *Recipientes y gatos*, que fue presentada en la galería Pasto justo antes de la cuarentena y debió adecuarse al formato virtual, agrupó una serie de escenas que impulsaban al espectador a deslizarse en climas de lo siniestro. Realizadas en acrílico sobre tela, esas pinturas describen espacios familiares, en apariencia calmos desde donde irrumpen presencias inquietantes. Ámbitos acogedores en los que reina un aparente orden doméstico que de pronto se ve alterado por la invasión de una pandilla de gatos amenazantes. En su narrativa la artista confronta estos dos climas desde diferentes estrategias pictóricas. Por un lado las zonas calmas en que las mascotas de la casa se desperezan en la mo-

licie del hogar y los cuencos lucen su pulcritud en los estantes y por otro la temeridad feroz de los invasores que recrean el instante dramático en que todo cambia.

Instituciones, talleres y programas de formación

Más allá de la intermitente conexión con los grandes centros internacionales del arte, nadie podrá negar que en la escena del arte contemporáneo argentino la pintura se revela con potencia especial. Y esto a pesar de una educación formal institucional, que, salvo excepciones, suele atrasar con relación a los problemas del arte contemporáneo y la reflexión que demandan.

Con todo, justo es señalar que varios de los artistas más talentosos que hemos abordado en este texto se formaron en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, luego Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).³⁴ Un ámbito que en su momento prestigió la cátedra de Carolina Antoniadis por donde pasaron Max Gómez Canle y Hernán Salamanco, entre otros. Más tarde, la cátedra Proyectual de Pintura, en el mismo IUNA/UNA, a cargo de Carlos Bissolino y su equipo integrado por Viviana Blanco, Pablo Siquier y Agustín Fernández fue clave en la formación de muchos de los artistas más jóvenes, entre ellos Itamar Hartavi y Laura Ojeda Bär.

Así, en materia de formación artística, en la Argentina de las últimas dos décadas, un número interesante de talleres de artistas que dedican parte de su tiempo a la enseñanza se ofrecen como opciones valiosas además de las instituciones formales. Los talleres de Diana Aisenberg, Tulio de Sagastizábal y Sergio Bazán en Buenos Aires han contribuido como pocos a la formación de muchos de los artistas aquí mencionados.

Pero sin lugar a dudas, han sido las sucesivas iniciativas impulsadas por Guillermo Kuitca desde inicios de los 90 lo que proyectó efectos de mayor impacto en la formación de los artistas. Y lo hizo en un sentido amplio que excede la problemática específica de la pintura. Tras las primeras ediciones que contaron con el auspicio de sucesivas instituciones, entre ellas, Proa,

34. Actualmente, Universidad Nacional de las Artes (UNA).

el Instituto de Cooperación Iberoamericana, y la Universidad de Buenos Aires (UBA) a través del Centro Cultural Rojas, a partir de 2010, el Programa de Becas Kuitca empezó a funcionar en el marco del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella. Como correlato de la dinámica impuesta en el ámbito de la Beca, a partir de 2013 el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella ofreció una oferta ampliada a otros destacados artistas y teóricos que no sólo es valorada desde el punto de vista académico, sino como instancia de legitimación en la carrera de artista.

Al concluir el recorrido que propuso este texto, podríamos afirmar que un signo distintivo del arte de las dos primeras décadas del siglo XXI en nuestro país lo constituye la aparición de un importante número de artistas que eligieron valerse de la práctica pictórica como medio de expresión de ideas, justo en un momento en que las nuevas tecnologías propagan la disponibilidad de otros medios. Quizá sea ésa la razón por la cual la pintura se haya obligado más aún a una actualización de la práctica autorreferencial crítica, iniciada a fines del siglo XIX, pero que continúa acompañando nuevas formas de reflexiones estéticas.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, Madrid, Ediciones Orbis, 1983. [1ª ed. Suhrkamp Verlag, 1970].
- AGUADO, Alejandra, *Leila Tschopp*, Buenos Aires, Pasaje 17 Arte Contemporáneo, Galería de Arte Buenos Aires, APOC, 2019.
- AMIGO, Roberto, "Las furias y las penas", en *Pira Tomás Espina*, Buenos Aires, María Casado Editora, 2010.
- BATTISTOZZI, Ana María, "Salir del agujero interior", en *Escena de los 80, Los primeros años*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2011.
- , "Viajes a la evanescencia", *Revista Ñ*, 22 de febrero de 2020.
- BOIS, Yve-Alain, *Painting as Model, October Book*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1990.
- CYROULNIK, Philippe, "Pictórico, poético, político", *Jitrik*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2022.
- FERNÁNDEZ FARIÑA Almudena, *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Tesis doctoral, Pontevedra, Departamento de pintura Facultad de Bellas Artes Universidad de Vigo, 2009.
- FERRANTE, Mariano, *Ferrante*, Buenos Aires, Mariano Ferrante, 2018.
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real, October Book*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1996.
- GIGENA, Daniel, "Poner el cuerpo. Tres preguntas a Sofía Bohtlingk", diario *La Nación*, 30 de marzo de 2017.
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Tirant lo Blanch-MACBA, 2007 [1ª ed. Mondadori 1990].
- GROYS, Borys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996 [1ª ed MIT. 1985].
- MALOSSETTI COSTA, Laura, *Los primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- O'DOHERTY William, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, CENDEAC, 2000 [1ª ed LAPIS PRESS 1986].
- SCHERER, Ivana, *Funeral para el cadáver equivocado*, Misiones, Catedra de Escultura, Universidad Nacional de Misiones, 2000.
- VIRILIO Paul, *El arte del motor*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1996.

ESCULTURA

Agradecimientos

A Matilde Marín, Marta Penhos y al equipo de la ANBA.

LA ESCULTURA: HABITANTE DEL ESPACIO

María Carolina Baulo

*[...] contemporáneo es aquello que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no las luces, sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros.*¹

El lenguaje escultórico

Escribir sobre la escultura en la historia del arte argentino es de por sí un proyecto ambicioso. Más allá de que el recorte que me compromete abarca las décadas entre el 2000 y el 2020, no deja de ser abrumador el material a revisar, los artistas a destacar y las obras que dan cuenta de un estado de la cuestión, posicionando al lector en un tiempo y espacio que permita contextualizar sus desarrollos. Esta tarea me pide, imperativamente, hacer una selección y un recorte, sin dudas tamizado por una mirada que no es, ni pretende alzarse como verdad, lectura obligada o clasificación incuestionable.

El espíritu del *Tomo XIII de la Historia General del Arte en la Argentina* tiene el foco puesto en la transversalidad como hilo conductor de un recorrido por las Artes Visuales donde quede expuesto el carácter interdisciplinario de las categorías que componen dicho campo y que, de manera efervescente, reciben el estimulante impacto de nuevas manifestaciones artísticas difícilmente catalogables dentro de las categorizaciones de antaño: performance, videoarte, instalaciones cobran protagonismo en este avanzado siglo XXI. El hacer individual se nutre de la proliferación de los colectivos de artistas como expresiones mancomunadas, dueñas de voces cada vez más sólidas en su interacción artística. Se pone atención también en un circuito artístico que pide descentralizar el eje anclado en Buenos Aires hacia el inte-

rior del país. Asimismo, se profundizan en el arte contemporáneo las reflexiones y conceptualizaciones en torno a los contenidos y capital simbólico de las obras y con vigorosa intensidad se atienden temas de índole político, cultural y social, temas de género y se revisan los lenguajes plásticos a partir de la incorporación contundente de los nuevos recursos tecnológicos que permiten expandir los límites de las obras haciendo que puedan participar de múltiples expresiones estéticas. En definitiva, parafraseando a Walter Benjamin, el arte se constituye como un acto político en su propia elección de libertad.²

Es mi intención —si se me permite justificar el criterio de trabajo que adopté en este escrito— que el corpus de artistas que serán reseñados de manera destacada sea apenas un disparador, un motivador a indagar en cada uno de sus trabajos y encontrar los vínculos con otros artistas que se entroncan en una búsqueda afín desde su estética, sus características conceptuales, su materialidad, su modo de pensar el arte y el hacer concreto, entre otros. Que este escrito sea la punta del iceberg de un recorrido vasto, riquísimo y donde se pueda hacer honor, más no sea mencionando sus nombres, a algunos de los pioneros del lenguaje escultórico que dieron pie a que las generaciones venideras construyeran su oficio. Pioneros muchos de ellos en lo que hoy ya hemos naturalizado: encontrar en el arte la interacción de las disciplinas, el límite desdibujado entre las categorías y la retroalimentación creativa entre los saberes académicos y las reflexiones de libro con los conocimientos prácticos provenientes de la experiencia fáctica, sumado a cuestiones como la consideración del espacio como elemento plástico en sí mismo y al espectador —ya indiscutiblemente

1. Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, pp.17-29, 2013 [1ª ed. 2009].

2. Walter Benjamin, *El autor como productor*, texto leído el 27 de abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo, 1934.

y quizás como nunca antes con tanta intensidad— incorporado a la experiencia de vivir la obra de manera activa y completarla. Si bien son muchos los artistas que sostienen vigente el formato del objeto como volumen emplazado o presentado para ser recorrido con cierto discurso cerrado en sí mismo y que ocupa física y conceptualmente el lugar concreto donde se ubica, me gustaría poner aquí la mirada en aquellos abordajes de la obra que han asumido formatos tan íntimamente ligados a lo multidisciplinario que demandan el permanente desarrollo de competencias intelectuales, y que al hacerlo cuestionan las lecturas convencionales y motivan el pensamiento crítico de quienes participamos de la experiencia estética, siempre respetando el **lenguaje escultórico** antes que los materiales que puedan ser utilizados para desarrollarlo. Umberto Eco invitaba a esta reflexión ya en los años 60 del siglo XX, cuando hacía referencia a las distintas capas de lectura a las que puede acceder el espectador frente a una obra en constante movimiento semántico y donde se van completando los espacios en blanco con cada mirada: “La obra es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. Y hoy por hoy esto es una finalidad explícita de la obra, un valor que conviene conseguir con preferencia a los demás”.³

Quisiera hacer una reverencia al legado de artistas que han hecho escuela en el desarrollo del lenguaje escultórico; muchos de ellos contaron con el reconocimiento fundamental de sus pares, así como premios nacionales e internacionales, entre ellos la invitación honorífica a participar del Premio Trabucco, promovido y apoyado por la Academia Nacional de Bellas Artes. Por citar algunos nombres pienso en Nora Correas, Hernán Dompé, Lydia Galego, Ana Lizaso, Rodolfo Nardi, Lucía Pacenza, Ferruccio Polacco, Claudia Aranovich, Martín Blaszcó, Raúl Fernández Olivi, Marie Orensanz, Marina Papadopoulou, Alfredo Williams, Susana Dragotta, Alberto Bastón Díaz, Jorge Gamarra, Norberto Gómez, Elba Bairon, Raúl Pájaro Gómez, Enio Iommi, Juan Carlos Distéfano, Carlos Benavídez, Enrique Salvatierra, Oscar de Bueno, Edgardo Madanes, María

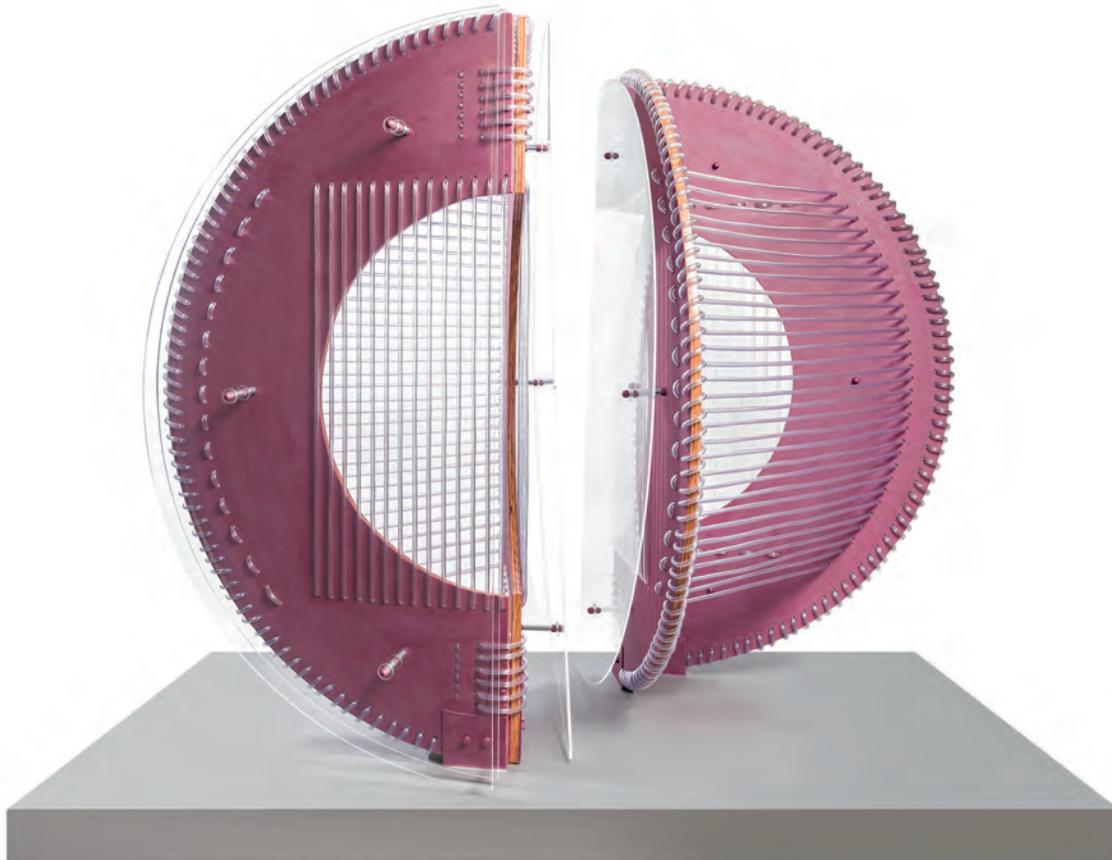
Causa, Hernán Guiraud, entre otros. También quiero destacar un grupo de artistas que, sin ser ellos necesariamente escultores, han explorado el espacio de manera novedosa y disruptiva, y convirtieron a algunas de sus obras en verdaderos iconos: León Ferrari, Marta Minujín, Julio Le Parc, Dalila Puzzovio, David Lamelas, Jacques Bedel, Liliana Porter, Cristina Piffer, Nicola Constantino, Alicia Herrero, entre varios, dejaron una impronta personal dentro del campo artístico y abrieron el camino al acercamiento y experimentación a aproximaciones conceptuales y materiales muy diferentes.

Se revela entonces en el panorama contemporáneo un despliegue enorme de artistas cuyas obras toman como norte el lenguaje propio de la escultura pero no se detienen allí y por lo general amplían la mirada hacia lo instalativo, casi sin excepción. Artistas representativos de distintas generaciones que se manifiestan, a mi criterio, en la creación de espacialidad con sus esculturas.

Ecós modernos

Pensando ejemplos de artistas y sus obras, donde los conceptos modernos son revisitados, donde el arte se convierte en su propio tema de reflexión, donde se rompen los cánones establecidos y los elementos plásticos compositivos de la obra cobran protagonismo, la abstracción como modo de representación, la geometría, el color, la luz como recursos plásticos y la cuestión sobre la materialidad misma de la obra, sumadas a la trama del espacio como territorio plausible de verdaderas ambientaciones, mi recorrido me lleva a Cristina Schiavi, Dora Isdatne, Irene Banchemo, Cristina Tomsig, Paulina Webb, Carola Zech, por citar algunas. Me detengo en estas últimas dos artistas como manifestación de aquellas obras que reciben el impacto de la vieja escuela escultórica para destacar una producción en series que logra desdoblarse y honrar, por un lado, la estructura de ese lenguaje escultórico y por otro, dar pie a experiencias que no solamente integran las piezas en instalaciones, sino que hasta logran jugar con el plano y sacar, literalmente, volúmenes de las paredes. Esta revisión del pasado trayéndolo al presente, me recuerda la lectura del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer sobre la necesidad de

3. Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992. [1ª ed. 1962]



Paulina Webb. La fragilidad de los cuerpos rígidos, construcción, 150 x 190 x 90 cm, madera multilaminada, mangueras transparentes, metacrilato de plexiglás y color, 2017.

armonizar la apariencia histórica del arte con la apariencia progresista.⁴

Tanto Paulina Webb como Carola Zech sostienen la reflexión sobre la materialidad creando diálogos entre lo inmaterial de sus poéticas y la contundencia física de los elementos que componen sus piezas. Paulina Webb habla de **percepción expandida**; Carola Zech, de **escultura expandida**. Expandirse pareciera ser la clave.

Paulina Webb (1960) estudia profundamente la desintegración y la liviandad de la masa, la desmaterialización de la solidez que percibimos, la escultura como cuerpo-objeto que en su presencia física desafía la forma en que concebimos, construimos y registramos el mundo matérico que nos rodea. Abstracción, geometría, recursos tanto plásticos como ópticos coinciden en hacer livianas las piezas y el color vívido. Mangueras transparentes con

4. “El arte actual nos plantea la tarea de armonizar la apariencia histórica del arte y la apariencia progresista: pasado y presente. La ‘muerte del arte’ y la necesidad de una nueva justificación: el arte ha dejado de ser un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos.” Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello — El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991

bordes tejidos a mano, maderas multilaminadas y pintura acrílica que revelan la pincelada de la artista, rompen con la rigidez y hacen lucir efímero aquello que es sólido y contundente. El color se aplana en la serie *Cristalino* y proyecta brillos que quitan densidad a la materia: luces y sombras ponen en crisis las miradas que buscan formar volúmenes; proponen así



Paulina Webb. Pedirme deseos... te los concedo..., de la serie *Vegetare*; técnica mixta, medidas variables, madera y mangueras transparentes, 2017.



Carola Zech. *Nosotros I*, instalación participativa, acero inoxidable, pintura bicapa, sistema de rotación, 2 x 3 x 4m, 2021. Museo Campo Cañuelas.

una lectura que se adentra en la trama de la obra y desvanece la materia en la retina. Asimismo, Webb piensa su obra en pro del espacio, lo jerarquiza: sus esculturas se completan en la interacción espacial, se integran y se potencian mutuamente. Partiendo de una idea, de un concepto abierto, un disparador —un color, un olor, un reflejo o forma que deriva en estímulo para crear una nueva imagen— el proceso creativo comienza a desarrollarse, buscando materializar en la tridimensionalidad aquella idea originaria. Paradójicamente, ese objeto, esa escultura resultante, intentará luego volver a la inmaterialidad al fusionarse con el fluir del espacio que la contiene. La instalación *Pedime deseo... te los concedo...* (2017), de la serie *Vegetare*, nos acerca a ese mundo orgánico que se refleja en las obras de la artista y contrasta con la materialidad la cual proviene de la industria pero que, de alguna manera, también surge de la tierra: plantas pequeñas, panaderos que invitan poéticamente a desear para luego soltarlos al aire y verlos desaparecer. En *La fragilidad de los cuerpos rígidos* (2017) la aproximación es cuasi científica: Webb investiga el espacio que la induce a dialogar con lo desconocido y establecer una conexión a través de la luz, sus reflejos, los colores que

lo habitan. Es lo que la artista define como **percepción expandida**, cuestionando los lenguajes aprendidos y buscando nuevos medios para manifestar en obra su preocupación por la desintegración de la masa y la desmaterialización de la solidez que percibimos.

Las esculturas, instalaciones y proyectos de carácter sitio específico de **Carola Zech** (1962) también encuentran en la abstracción, el color, la geometría y la luz, aliados importantes que le dan el particular carácter a su obra. Una artista que reflexiona en torno al espacio que ocupan tanto los objetos como los cuerpos y muy especialmente el concepto de **escultura expandida** que focaliza en los vínculos que existen entre los actores que hacen a ese espacio, al tiempo que desdibuja los límites físicos que los definen. Su dedicada reflexión sobre los materiales que utiliza para hacer sus obras la lleva a crear colores de combinaciones alquímicas únicas, esculturas en acero flotantes, levitantes y hasta a desarrollar un sistema metálico-magnético. Como ejemplo fundamental está la serie comenzada en 2003 de los *Magnéticos*: partiendo del plano, del diseño de dinámicas de funcionamiento, la artista imagina materialidades, crea colores, combina volúmenes, establece fronteras, apela tanto al azar como a



Carola Zech. Magnético azul 7, acero plegado, pintura bicapa, imanes, 1,80 x 80 x 1,50 m, 2013.

la matemática árabe, lo aleatorio y el discurso formal, conceptualmente dinámico que habilita que los elementos constitutivos de las obras puedan cambiar de sentido, de posición espacial. Las formas y los colores —cual capa dérmica sobre los aceros— operan sensiblemente sobre la psiquis humana gracias a su particular energía vinculada a las temperaturas, las cuales afectan los estados de ánimo del espectador: provocan una reacción al atractivo magnético del espacio que se transita. Los imanes atraen y repelen, unen fragilidades: Zech pone el acento en los campos magnéticos materiales pero haciendo alusión a los vínculos humanos donde nuestra energía se expande y genera —cual imanes— acercamientos y rechazos. Una dimensión poética, espiritual que trasciende las obras también opera sobre la arquitectura que las contiene. *Nosotros* (2019) lleva al extremo su búsqueda creativa: la instalación toma, literalmente, el espacio público y, al ser participativa, interactúa con el espectador quien, con su sola presencia, activa la obra. Se suma así una nueva reflexión con dimensión social y relacional que nos interpela como seres humanos desde una obra que proyecta un reflejo solidario que nos amalgama con el otro y con el espacio que habitamos.

Materialidades en función del lenguaje

Aparece aquí el problema tan vigente de las categorizaciones y desde dónde se establecen los límites para clasificar cuándo una escultura es apreciada como tal más allá de la materia o cuándo los elementos la definen. Si tomamos, por ejemplo, los textiles y las artes del fuego, suele presentarse el debate. Y esto hace evidente la necesidad imperante de repensar las categorizaciones en el arte contemporáneo. Por supuesto que muchos artistas eligen conservar un estilo, formato y presentación más acorde al lenguaje formal de la escultura, pero son muchos los que, desde hace décadas, comenzaron a desdibujar las fronteras entre los medios materiales. Algo sí puedo dar por seguro: ninguna agrupación que yo pueda hacer es absolutamente certera, sino que es un eslabón que soporta distintas conexiones con otros eslabones.

Artistas tales como Miguel Harte, Gerardo Feldstein, Natalia Abot, Juan Pablo Marturano, Nushi Muntaabski, Manuel De Francesco, Paula Zaccaria, Pablo Dompé, Mónica Canzio, Martín Di Girolamo manejan un claro lenguaje escultórico, aun cuando en algunos casos se proponen nuevos abordajes plásticos y estéticos, al desplegar la enorme variedad de materialidades, soportes y formatos que la contemporaneidad propone. Si seguimos sumando actores a esta escena, tenemos que tener en mente la fuerte presencia de lo orgánico en la obra —tanto de origen natural como sintético, plantas, fósiles o papeles entre muchos— así como materiales **inorgánicos** —determinadas piedras, cerámicas, vidrios o sales—. Se despliega así otro generoso grupo de artistas que observan nuestro entorno tanto natural como urbano y que se valen de estas variantes para crear objetos, esculturas e instalaciones: Adrián Villar Rojas, Mónica Girón, Gabriela Heras, Sandro Pereira, María Torcello, Norma Siguelboin, María Guallar, Eliana Castro, Andrés Paredes, Gabriel Chaile, Romina Orazi, Carla Gimbatti, Gabriela Acha, Fabiana Imola, Gabriel Baggio, Analía Salazar, Lucrecia Literas, Antonio Mamani, Pablo Butteri, Irina Kirchuk, por mencionar algunos de ellos. Algunas obras de Pablo La Padula, por ejemplo, nos acercan a otro tema clave para lo multidisciplinario como es incorporar el conocimiento científico aplicado al arte —más precisamente en este caso, la biología—. Volveremos sobre



Manuel Ameztoy. Paraísos desplegados, no tejido calado, 4 m x 8,50 m x 44,75 m, 2012. Faena Art Center, Buenos Aires. Foto: Nikolas Koenig.



Manuel Ameztoy. Eros, no tejido calado, 4,70 m x 5,45 m x 17 m, 2013. Villa Olmo, Como (Italia). Foto: Mattia Vacca.

este punto más adelante. No podemos olvidar incluir en este último grupo, el uso de un tipo de materialidad que pasó a cumplir un rol protagónico en las últimas décadas: el descarte. Por supuesto, es una obviedad destacar las reflexiones en torno al uso de las distintas materialidades en su vínculo, desde todo punto de vista, con el medio ambiente. Pero ese es un tema que nos excede aquí.

Reforzamos una vez más la idea de la ruptura de los compartimentos estancos y si bien algunos artistas mencionados no son necesariamente escultores, muchas de sus obras sí nos presentan un discurso afín a nuestro recorrido. Voy a tomar tres ejemplos que dan cuenta de ello. Anteriormente hice alusión a lo textil y aparecen entonces en escena **las esculturas blandas**. Asimismo la cerámica y el vidrio —lamentablemente aún no desligados por completo de lecturas que deprimen su valor artístico, al clasificarlos como objetos artesanales o decorativos— nos acercan otra cantidad de artistas que proponen el uso de dichas materialidades en clave escultóricas-instalativas: Eugenia Streb, Marina de Caro, Teresa Pereda, Ariela Naftal, entre varios. Me detengo en la obra de Manuel Ameztoy y Marcela Cabutti y con respecto a lo anteriormente planteado sobre el campo de las ciencias como fuente de conocimientos duros, aplicados a la creatividad artística, tomo para desarrollar la obra de Celeste Martínez Aburrá, quien incorpora materia proveniente de residuos patológicos.

La obra de **Manuel Ameztoy** (1973) responde claramente a ese tipo de trabajos que venimos exponiendo que dan cuenta de un lenguaje que, en tanto tridimensional, volumen, objeto en el espacio, puede sumarse a esta propuesta de las esculturas blandas con materialidad textil. Sus obras de carácter sitio específico son enormes estructuras que irrumpen en el espacio arquitectónico y modifican la circulación del espectador, siendo inevitable encontrarse con ellas en el recorrido. Se trata de trabajos que adoptan forma de paisajes en sintonía tanto con los interiores como con la naturaleza, emulan patrones apelando a una factura con reminiscencias del grabado y el calado, donde hay preponderancia de la abstracción y una estética que busca seducir y encantar al público, sin violentar ni apelar al choque. Son esculturas blandas con un desarrollo orgánico de las formas y un diseño geométrico que se expande cual fractales, compuestas de materialidades que responden a una idea de peso tanto físico como visual: desde la liviandad de la fiselina hasta el tyvek y el mylar cuya resistencia a la tracción es destacable —habilitando calados extremadamente finos que no sería posibles en otros soportes—, el artista papel, materia-



Marcela Cabutti. Geometría del Cielo, vista general de la exhibición. Técnica mixta, dimensiones variables, 2016. Colección del artista. Foto: Fabián Cañás.



Marcela Cabutti. Besos Negros, cristal negro soplado. 40 x 20 x 30 cm, 2014. Colección privada. Foto: Fabián Cañás.

les sintéticos o textiles no tejidos. Si tomamos como ejemplo la obra *Pop Up Paradises* (2012) desarrollada en el FAENA Arts, encontramos una clara manifestación de diálogo entre un espacio artificial y la naturaleza: partiendo de una experiencia donde las piezas fueron instaladas en el monte entrerriano, entre los árboles, soportando la hostilidad del clima a la intemperie y conviviendo con la flora y la fauna real, se hizo eco de este trabajo en un espacio interior —en el contexto de unas salas de hotel, las cuales aportaron solemnidad e imponente magnificencia a la instalación—. Esto pone en evidencia la maleabilidad de las esculturas blandas, su capacidad de establecer juegos ópticos y cinéticos sin estar necesariamente en movimiento ni tener dispositivos lumínicos más allá de la permeabilidad de la materia y los diseños calados. Manuel Ameztoy —entre tantos artistas que de manera fabulosa expanden el lenguaje de sus obras— habilita con sus instalaciones de esculturas blandas una lectura superadora al campo exclusivamente textil.

Vidrio soplado, arcilla cocida y cristal son protagonistas en las esculturas, objetos e instalaciones de **Marcela Cabutti** (1967), dueñas de una estética sutil y elegante, con aparente simpleza y liviandad visual pero que plantean una densa reflexión sobre las materialidades —especialmente los **estados** de la materia— que las componen. Con la mirada que parte desde lo escultórico, la artista incorpora el estudio de las ideas y apariencias de solidez y fragilidad así como la dimensión del tiempo y el espacio, fundamentales ellas por su influencia concreta en la **aparente** estabilidad de las piezas que no



Celeste Martínez Abburrá. Dispositivo para deshilar un cuerpo, instalación, hierro, motor, transformador, pelo sintético, 84 x 52 x 100 cm, 2018. Exposición: ArteBA 2018 / Salón Nacional: 2° Premio de escultura 2018, Buenos Aires. Foto: Lucía del Milagro Arias.



Celeste Martínez Abburrá, Hermanas, plástico PVC, vino, vitrina, sistema de iluminación, 240 x 120 x 80 cm (cada pieza), 2003. Colección Museo Caraffa, Córdoba, Argentina.

es tal. Cada cristal, por dar un ejemplo, responde a un equilibrio oscilante entre más de una docena de componentes con lo cual la mínima alteración, afecta a toda la obra; algo similar sucede con el vidrio aunque el cristal sea mucho más refinado y complejo de trabajar. Un dato no menor es el peso del capital simbólico: el cristal ha sido históricamente visto como un material lujoso y esto obliga a la artista a trabajar en absoluto conocimiento de dichas lecturas estéticas, potenciando o no tales miradas, apoyada en fundamentos e influencias científicas y literarias. Es el caso de algunos trabajos en vidrio soplado negro, inspirados a partir de cerámicas eróticas precolombinas de Huaco del Perú, ocultas cual material pornográfico en espacios vedados al público en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. La arquitectura también cumple un rol clave en el desarrollo de su obra porque le permite explorar y para ello Cabutti plantea relecturas de ciertos elementos arquitectónicos fundamentales —arcos y columnas—, usados como excusa para intervenir el espacio. Además, no es exclusivamente un espacio interior, sino que se extiende al estudio de la tensión entre los paisajes naturales y la posibilidad de reconstruirlos artificialmente. Si nos quedamos solamente con la sensualidad, delicadeza y acabado técnico de obras tales como *Besos Negros* (2014) —donde el vidrio es usado en instalaciones a gran escala creando un espacio etéreo y diáfano— perdemos de vista la percepción de un campo de estudio muy superior donde los materiales funcionan en sintonía con la creación de un tipo de espacialidad que llega al límite de insinuar su propia desmaterialización. *Geometría del Cielo* (2016) sintetiza esta búsqueda: a partir del libro *Uranographia* (1801) de Johann Bode, relacionado con la geometría formal griega, Marcela Cabutti estudia la astronomía y la cartografía para crear una instalación de formas geométricas transparentes que **aparentan** desaparecer.

La obra de **Celeste Martínez Abburrá** (1973) se fundamenta en investigaciones que toman al cuerpo como metáfora social, un lugar donde se condensan pensamientos y formas de hacer que responden a influencias culturales y que, además, puede ser habitado por patologías. Con especial atención en el lenguaje espacial, la artista crea esculturas e instalaciones que ponen en diálogo los dispositivos técnicos, la ciencia y los conocimientos originarios transmitidos

de manera práctica y oral. Si tomamos *Maladie Collection*, muestra realizada en el Museo Caraffa, Córdoba (2011) —donde se desplegó en una instalación un trabajo desarrollado entre 2004 y 2012—, presenciamos el debate que se le presentó al espectador entre el atractivo estético de los objetos y la manera de mostrar rastros patológicos en las obras. Es a partir de la apropiación y re-significación de imágenes producidas en el campo de la medicina —siempre guiada por expertos científicos— que Celeste Martínez Abburrá indaga en determinados laboratorios de hospitales, a través del registro fotográfico y sonoro, para incorporar en sus series de objetos —las cuales incluyen piezas de joyería, mobiliario, indumentaria y perfumes—. Son objetos intervenidos con un patrón de diseño compuesto a partir de imágenes dermatoscópicas de enfermedades de la piel, usados como estampa, como metástasis de la enfermedad en la superficie de las cosas, como un signo de un trauma social. Cada pieza se exhibió siguiendo la estética de los escaparates de negocios, ofrecidas como objetos para el consumo. La obra *Hermanas* (2003) es buen ejemplo de lo expuesto: además de las ya mencionadas vitrinas, son claves el sistema de iluminación y el vino. Aquí se manifiesta en lo tridimensional el registro fotográfico donde aparecen vestidos de niñas manchados por la enfermedad. Se señala entonces un proceso de cambio y degradación de la materia, además de utilizar un líquido orgánico como el vino para hacer un guiño simbólico a la sangre de Cristo. *Dispositivo para deshilar un cuerpo* (2018) combina en una instalación un dispositivo mecánico con la organicidad del pelo femenino: una estructura de hierro, motor, pelo sintético y sistema electrónico activan una búsqueda obsesiva de la artista por indagar sobre el cuerpo en sus dimensiones orgánicas y sociales, a partir de la cual se construyen piezas metafóricas antes que funcionales, con referencias a las máquinas dadaístas de Francis Picabia, y donde el espectador participa activando la estructura con su sola presencia captada por un sensor de movimiento. Una vez más, espacio expositivo y espectador son afectados por las obras y viceversa.

Línea y Mente

Federico Bacher, Valeria Conte Mc Donell, Fabiana Larrea, Cynthia Kampelmacher y Ca-

milo Guinot son algunos de los tantos artistas que construyen espacialidad a partir de la línea trasladada fuera del plano. Esa misma línea que parte de miles de dibujos, cuando emerge del estudio del campo del inconsciente, construye gigantescas instalaciones, por ejemplo en el caso de Eduardo Basualdo. Otra artista que incorpora el aspecto psicológico llevado a una espacialidad monumental es Luciana Lamothe. Y aquí me detengo porque son sus obras verdaderas instalaciones interactivas donde aparece la supremacía de los materiales industriales. Tenemos en Lamothe una interesante combinación entre el espacio —tanto interior como urbano-exterior—, las estructuras sólidas y contundentes que integran lo industrial con materiales naturales, y la manifestación en los elementos de un juego de tensiones físicos y psicológicos que aluden, metafóricamente, a cuestiones de género. En sus obras, **cuerpo y mente** del espectador participan activamente.

Luciana Lamothe (1975) trabaja con la monumentalidad. La gran escala le permite plasmar la interacción de tensiones de las fuerzas de los materiales que componen las obras con la arquitectura y el diseño. Son sus instalaciones espacios interactivos: esculturas que en su aparente rigidez proponen un recorrido dinámico donde se pone en jaque la estabilidad emocional del espectador. Construcción y destrucción, pares duales —fortaleza y debilidad— que encarnan la metáfora del poder en el ace-



Luciana Lamothe. *Brutal Ambivalence*, tubos y abrazaderas de acero intervenidas, 190 x 600 x 120 cm, 2019. Art Basel Miami Beach – Meridians, Miami, USA. Foto: Oriol Tarridas.



Luciana Lamothe. *Starting Zone*, trozos de madera contrachapada, tuberías de hierro y andamios, 700 x 800 x 700 cm, *Hopscotch Rayuela*, Art Basel Cities, Buenos Aires, Argentina, 2018. Foto: Lucía Bonells, Fernando Schapochnik.

ro, el hierro o la madera, son ejes fundamentales en su obra. Con una fuerte impronta de **materialidad urbana**, Lamothe encuentra en los andamios el elemento para cuestionar funciones distorsionadas. Herramienta y sistema, con el andamio prueba variadas formas de modificar el material, cortándolo, quemándolo y torciéndolo para manifestar la idea de transformación: cómo un material industrial, duro, viril y perteneciente al mundo de la construcción se vuelve frágil, orgánico, maleable. Aparecen aquí alusiones al tema de género donde, históricamente, lo femenino tuvo cualidad de suave y lo masculino de duro. En sus obras, se presentan ambos estados en simultáneo. En *Starting Zone* (2018), *Hopscotch Rayuela*, Art Basel Cities en Buenos Aires, arquitectura, diseño e instalaciones llevaron a un punto límite tanto las relaciones de fuerzas como las respuestas físicas y psíquicas de un espectador forzado a experimentar vértigo e inestabilidad en su tránsito por una estructura monumental, exterior y circular. Los andamios dispuestos cual cilindro, rodeados por una escalera ascendente del lado de afuera y otra descendente desde el interior, generaban un recorrido por el perímetro entero hasta llegar a un balcón a 6 metros de altura y desde allí, ingresar y descender luego. Un juego especular donde el espectador experimentaba el exterior con su mirada y el interior con su

cuerpo encerrado. Estados de ánimos alterados entre el temor y la calma, interactuando al mismo tiempo que se recorría la obra, subiendo y bajando y cual cinta de Moebius, volviendo a empezar. *Brutal Ambivalence* (2019), Art Basel Miami Beach, afianzó de manera contundente la dialéctica que atraviesa toda la producción de la artista, que logró intervenir los tubos de acero hasta alcanzar el punto límite del debilitamiento del material. Y en ese quiebre cae, simbólicamente, el efecto que pretende transmitir el acero inoxidable, desintegrándose en su solidez. Un recurso estético que le permite a Lamothe cuestionar estructuras dominantes, patriarcales de poder: la virilidad propia de la naturaleza del acero contiene en sus entrañas la fragilidad. Paradójicamente, la belleza radica en ese lugar donde su vulnerabilidad lo transforma en algo distinto y lo complementa.

Las nuevas tecnologías y el cuerpo

No es este el lugar para abordar el impacto de las nuevas tecnologías pero no puedo dejar de destacar su influencia en artistas como Leonardo Damonte, Hernán Marina, Mónica van Asperen, Hernán Salvo, Dolores Casares que entrecruzan, una vez más, los delgados y permeables límites de esas tecnologías, aplica-



Diego Bianchi. Suspensión de la incredulidad, *instalación, performance*. Solo Projects section, ARCOmadrid, Madrid, España / Otro: dentro de la muestra *Experiencia infinita* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Malba, curada por Agustín Pérez Rubio, 2014-2015. Foto: Rosana Schoijett.

das a la escultura. Por ejemplo, una obra que no proviene directamente de lo escultórico, sino del video y la animación, es la de Mónica Heller. También la fotografía, el video y el sonido sumado a la materialidad en las mega instalaciones de Hugo Aveta y Gabriel Valansi; lo tecnológico combinado con saberes artesanales, manuales cuasi ancestrales en los autómatas de Sergio Lamanna o las esculturas derivadas de la impresión digital 3D de Mariano Giraud y Liana Strasberg —esta última aporta, además, los biomateriales—. Y si hablamos de artistas cuya obra logra sintetizar gran parte de lo que venimos desarrollando, sumando el protagonismo del cuerpo como territorio de exploración y con una fortísima impronta multidisciplinaria de límites difusos entre los elementos compositivos, podemos citar a Nicanor Araoz, Agustina Woodgate, Tomas Saraceno y Diego Bianchi, haciendo aquí un muy ajustado pero representativo recorte. Ya redundaría decir que ninguno de ellos aborda el emplazamiento de los objetos y esculturas sin contemplar la ambientación y el rol del espectador. Acero, hierro, madera se combinan con textiles, cerámicas, descartes, pintura, fotografía, video instalaciones y lo performático, y aportan una dimensión cuasi teatral a las obras en la creación de puestas en escena que invitan al re-

corrido como condición necesaria para tener una experiencia completa. La obra de Diego Bianchi, en su exponencial utilización de multiplicidad de recursos escenográficos para amplificar la experiencia estética, compromete al espectador en un escenario polisémico donde el cuerpo y la tecnología promueven lecturas de índole socio-culturales y políticas, las cuales se suman a las ya mencionadas reflexiones medioambientales, psicológicas, científicas, poéticas y estéticas.

Diego Bianchi (1969) se focaliza en los procesos creativos. Sus obras interpelan y desestabilizan los sentidos del espectador, rompiendo con las formas de lo conocido, al incorporar elementos disruptivos funcionales a su investigación estética. De esta manera se ponen en valor los objetos ensamblados, descartados o encontrados, para cuestionar ideas, saberes y prácticas comunes que se toman por verdades aceptadas. No es esta una actitud caprichosa o contestataria del artista, sino que su producción está signada por una búsqueda que supera las categorías y definiciones universales —desde los materiales hasta los conceptos— para quitarle cualquier indicio de **naturalización** a sus usos o a su capital simbólico. Instalaciones, esculturas y performances indagan en los procesos de obsolescencia y decadencia de



Diego Bianchi. El presente está encantador, *instalación inmersiva* en el Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires, 2017. Curada por Javier Villa. Foto: Bruno Dubner.

los objetos de consumo y la simbiosis-asimilación que se produce entre cuerpo y objeto. El espectador que transita sus instalaciones experimenta un universo distorsionado desde todo punto de vista: cuerpo y objetos intercambian roles y el artista investiga esas combinaciones híbridas apoyándose en el rol de la espacialidad, la luz, los movimientos, la percepción, aplicando novedosas formas para exhibir las trabajos. *Suspensión de la incredulidad* (2014-2015), en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, sumerge al espectador en una suerte de experiencia artística multisensorial. Un sistema de poleas y un entramado de hilos que sujetaban al cuerpo de un performer distintos elementos —el chasis de auto, ramas o marcos, todos colgando de su ropa, sus miembros o su pene— lo presentaban como extensiones pero también como limitaciones concretas para el cuerpo. Sostenerse en una estructura sensible a sus movimientos y respiración durante un tiempo acotado era todo el objetivo: permanecer. La instalación inmersiva *El presente está encantador* (2017), en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, puso en diálogo obras de la colección estable del Museo de manera novedosa, creando crisis, e incomodó a las miradas y lecturas estéticas convencionales. Con un fuerte trabajo investigativo detrás, Bianchi tomó obras icónicas y se concentró en los modos de representación del cuerpo para plantear una escena compues-

ta por esculturas danzantes que habilitaba la circulación del espectador entre ellas y donde cada uno establecía vínculos sensibles que conectaban los trabajos contemporáneos con las obras de artistas consagrados modernos. Sonido e iluminación completaban la ambientación proponiendo un recorrido intuitivo, dinámico, donde se motivaba a experimentar el arte desde perspectivas alejadas de preconceptos y juicios de valor.

Sentir con los huesos

El tema del cuerpo en la historia del arte es tan antiguo como el arte mismo. Pensarnos sensiblemente ajenos a la obra es un sinsentido. Ya hablamos de artistas y trabajos que combinan lo manual con lo tecnológico, otros provenientes del campo del diseño, la industria, la arquitectura y la ciencia. También hablamos del cuerpo y la irrupción fabulosa de lo performativo así como una actividad constante del receptor-espectador que interactúa, completa y vive la obra al ejercer infinitas lecturas sobre ella, así como también al **sentirla**. Hay piezas que logran conmovernos, motivarnos y despertar respuestas físicas concretas —sin importar las dimensiones o la materialidad de las obras— por el simple hecho del capital simbólico que cargan y por las sensaciones, pensamientos, recuerdos que nos atraviesan al tocarlas, escucharlas o mirarlas.

La obra de Claudia Fontes es un excelente ejemplo del trabajo que logra —desde una pequeña escultura que cabe en una mano, hasta una instalación monumental, efímera y de carácter sitio específico— sacudir la emocionalidad del espectador de manera abrumadora introduciendo simultáneamente, reflexiones tanto poéticas como políticas. Muchas de sus obras nos piden ser acariciadas, nos convocan a **ver** con el tacto. Otras obras nos obligan a observarlas desde una lejanía dada la imposibilidad del acercamiento físico que ellas mismas nos imponen. Aun así, nos **tocan**.

Arte y cultura como factores de impacto social, vehículos para manifestar la lucha contra la indiferencia, el desconocimiento, lo incuestionable simbólica y políticamente son ejes que en la obra de **Claudia Fontes** (1964) se materializan contundentemente y no habilitan miradas esquivas. Formatos, materiales y figuración



Claudia Fontes. Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez, *reflejo en el agua, acero inoxidable, Río de la Plata, Buenos Aires, 1999-2010. Foto: Cecilia Nisembaum.*

son utilizados a favor de un discurso apoyado en el lenguaje escultórico para crear **anti-monumentos** —como los interpreta la artista— que señalan momentos históricos que no deben ser olvidados. La obra *500* (2016), realizada en el Parque de la Memoria en Buenos Aires, alude, sin anestesia, a la cantidad de niños que las organizaciones de Derechos Humanos en Argentina registraron como asesinados, secuestrados o apropiados durante la dictadura militar de 1976-1983. Un trabajo alineado con una obra icónica de Fontes de impactante presencia física: *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (1999-2010). Así como la artista entiende que la manera de pensar un desarrollo social productivo es generando estrategias organizativas horizontales, *500* lo refleja mediante un paralelismo entre el comportamiento de las aves y una performance con 500 niños invitados a imitar el movimiento de los pájaros y los animales en conjunto, pero también a reinterpretarlo con sus propio aportes. La escultura *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* se sostiene **parada** sobre la masa de agua del Río de la Plata, sepultura de cientos de cuerpos desaparecidos por el terrorismo de Estado. En su presencia monumental frente al Parque de la Memoria, cuestiona la estructura convencional del monumento, aun desde lo material, ya que el acero inoxidable es poco común en este tipo de trabajos. Otra obra clave —que involucra al tacto como uno de los sentidos quizás menos estimulados para

aproximarse al arte— es *El problema del caballo*, presentado en la Bienal de Venecia de 2017: es el **gesto** el factor vinculante en la instalación, el cual plasma un detenimiento en el tiempo donde tres actores —caballo, mujer y hombre—



Claudia Fontes. El problema del caballo, *resina, 2017. Edificio del Arsenal, Bienal de Venecia. Foto: Bernard G. Mills.*



Juan Sorrentino. Mayólica, de la serie de Parlantes frágiles, madera, azulejos, cemento de contacto, parlantes, amplificador, cable, loop de audio frecuencia de 35 Hz + silencio, 84 x 84 x 84 cm, 2017.

reaccionan ante una crisis. Obra inspirada en los íconos culturales del siglo XIX que condicionaron la construcción de nuestra identidad nacional, la artista se valió de referencias a la escultura monumental clásica para manifestar acciones disruptivas asumidas por los personajes en una escena donde todo es pánico: solamente la mujer parece capaz de aportar calma: impone su mano fuera de escala a un caballo descomunal, aterrorizado. Apelando a lo ilógico, a lo distinto, a una estética que no responde a parámetros obsoletos de lo bello, Claudia Fontes crea piezas armónicas que buscan visibilizar el absurdo de los valores que encierran los monumentos cuando son, por ejemplo, utilizados como medio de propaganda política. *El problema del caballo* puso en jaque ese rol en el mismo instante en que un animal desbocado representó el envío argentino a una Bienal, cuando no fue un monumento en un pedestal con una escena gloriosa y triunfante lo que se jerarquizó, sino a la inversa: el caballo **atrapado** por la arquitectura en medio de su desesperación. Un vez más, la estrategia del uso del polvo de mármol y la resina, como si fuesen materiales propios de las esculturas ecuestres, monumentos o estatuarias. Múltiples tecnologías y técnicas escultóricas tra-

dicionales así como la teatralidad, el lenguaje de los videojuegos y el software de modelado 3D son herramientas utilizadas por Fontes en sus esculturas para materializar un norte conceptual que desconcierta, moviliza y conmueve al espectador, física y emocionalmente.

Y si con Fontes reconocemos una fuerte presencia de lo táctil, con Juan Sorrentino la clave está en escuchar, que la obra pueda ser **oída** con cada fibra del cuerpo. Un aporte que claramente viene de la mano de su experiencia como músico y donde pasan a ser fundamentales otros elementos —tan estructurales como los materiales físicos— del orden de lo sensorial: nos referimos especialmente a la interacción entre el silencio y los sonidos no perceptibles cuyas vibraciones afectan auditiva y anímicamente en el espectador.

Juan Sorrentino (1978) pone en diálogo objetos y materiales utilizando el sonido como medio para explorar conceptos del lenguaje sonoro en un contexto poético que involucra la imaginación colectiva. Aquí la capacidad auditiva habilita la posibilidad de utilizar el cuerpo como una enorme caja de resonancia, donde el estímulo llega a través de vibraciones que pueden o no escucharse. Cada parte del cuerpo



Juan Sorrentino. *Mayólica*, de la serie de *Parlantes frágiles*, madera, azulejos, cemento de contacto, parlantes, amplificador, cable, loop de audio frecuencia de 35 Hz + silencio, 84 x 84 x 84 cm, 2017.

percibe el impacto del sonido que se combina con la información del exterior, recibida por nuestro sistema nervioso mediante los oídos. La experiencia oscila entre la pausa y la acción o el silencio y el sonido, momentos pasivos de reflexión son intercalados con el movimiento, y se genera una dinámica donde acción, cuerpo y mente se retroalimentan. Las frecuencias sonoras actúan como materia prima en la obra de Sorrentino, y se aplican en sintonía con las ondas cerebrales Delta, Theta, Alfa, Beta y Gamma, teniendo en cuenta en qué momento cada una de ellas es detectada por el cerebro. En *Mayólica* (2017), de la serie *Parlantes Frágiles*, aparece otra característica clave de sus esculturas: lo efímero, ese instante donde todo sucede y su inmediata desaparición. Allí los cubos recubiertos de mayólicas se van descascarando fruto del desprendimiento de las piezas por la vibración en frecuencia de 35 Hz aplicada a las obras. Se enfatiza así la operación que hace el artista midiendo la variación de la resistencia de los materiales frente al impacto del sonido, el tiempo performativo propio del objeto y las capacidades acústicas de resonancia que brinda el espacio que contiene a la obra. El momento de la **caída** de las mayólicas, ese instante en el

tiempo, impacta en el espectador aun cuando no logre captarlo con la vista, ya que el sonido del material golpeando el suelo reconstruye en su mente la acción del pasado inmediato. En esa misma línea está la obra *Derrumbe* (2016): una instalación donde la vibración sonora afecta la materialidad crea un muro vibrante. Además del sonido y la naturaleza, otro foco de interés para el artista es la arquitectura. Nuevamente, el movimiento sísmico propio de la potencia del sonido provoca la caída del revoque y el posterior desmoronamiento de la pared. Los trabajos de Juan Sorrentino involucran al público hasta en su emocionalidad, aunque esa participación parezca imperceptible. El espectador completa la obra con su respuesta corpórea e interactúa con obras que siempre dejan espacios y lecturas incompletas. La imposibilidad del control absoluto, el dejar acontecer, la espera entre tiempos hacen de sus piezas una construcción activa entre los participantes de la experiencia.

De arquitecturas, silencio y tiempo

La dimensión arquitectónica ya apareció expuesta en artistas que involucran en sus obras



Ignacio Unrrein. Tapiar Buenos Aires, *cerámica y ladrillos*, 240 x 448 x 8 cm, 2018. Foto: Pat Madia.

contundentemente materiales industriales, de ingeniería o de la construcción, siempre en sintonía con el espacio que alberga a las obras, donde el emplazamiento en la naturaleza o en un interior condiciona y predispone de distintas maneras al espectador. Artistas como Marcela Astorga, Ezequiel Verona o Ignacio Unrrein —nuevamente un ajustado recorte de nombres— depositan la atención en los espacios y construcciones arquitectónicas tanto urbanas como aquellas en diálogo con la naturaleza. Si me detengo en la obra de Ignacio Unrrein, se suman algunos factores destacables: una exhaustiva investigación académica, la pesquisa constante sostenida en el tiempo —que compromete el propio cuerpo del artista—, el silencio, la introspección y la materialización de los exhaustivos procesos creativos en obras que revelan espacios alternativos, tanto simbólicos como estéticos y expositivos. Son **los espacios otros**, al decir de Michel Foucault, aquellos que no pertenecen a ningún espacio, que están fuera de todos y aun así, se los

puede localizar.⁵ Una cruzada que demanda, además, transitar tiempos muy distintos a la inmediatez contemporánea.

Ignacio Unrrein (1987) apoya su trabajo en fundamentos conceptuales filosóficos y acabados conocimientos académicos sobre arquitectura. Sus esculturas, objetos, instalaciones e intervenciones urbanas cuestionan el rol que desempeña la estética tanto en la composición como en la recepción de la obra, así como a las instituciones del arte y sus actores. Su obra no prioriza ninguna materialidad específica sino que se plantea reflexionar sobre el estado en el cual las materialidades responden a la investigación que desarrolla y viceversa. Lo simbólico en su producción se centra en el sin-

5. Michel Foucault, *Los espacios otros* («Des espaces autres»), conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, pp. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en la revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.



Ignacio Unrrein. Tapiar Balvanera (Lavalle 3052), de la serie *Tapiar Buenos Aires*, cerámica y ladrillos, 260 x 180 x 160 cm, 2016. Foto: Pat Madia.

sentido, el oxímoron, lo ridículo, lo excluido, lo silenciado, en la generación de valor desde los intersticios. Obras que abordan el tema de las imposibilidades, las correlaciones entre lo que se recuerda, la imagen que se le asigna a lo que se piensa y cómo esa idea se materializa. La intervención urbana con ladrillos y cerámicas *Tapiar Buenos Aires* (2018) **anuló** el acceso principal de la galería de arte Acéfala. Una suerte de no-muestra que indujo al visitante a accionar buscando un acceso alternativo al principal que estaba prohibido, vedado. Una invitación a reflexionar sobre los espacios expositivos y sus particulares formas de inscribir y visibilizar las obras que muchas veces desestima la existencia de otros co-locutores diversos. Este trabajo —más allá de haber sido instalado en el límite entre lo que el artista denomina como la frontera del arte y **la de la institución legitimadora**— motivó el reconocimiento de una alteridad artística en el

debate sobre lo que entendemos por obras de arte, al pensar más allá del hecho de transgredir o no la tapia como una acción de denuncia y señalamientos exclusivamente. *Tapiar Buenos Aires* asume desde 2017 distintos formatos. Un proyecto aún vigente —al tiempo que se produjo este escrito— donde el artista releva en su caminata por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, las fachadas tapiadas existentes en los 48 barrios porteños. La tapia contradice la propuesta de la arquitectura para habitar los espacios porque expulsa, promueve el seguir circulando. Un trabajo con un amplio poder de adaptación a los espacios que la replicaron dado que Unrrein, previamente, relevó las fachadas tapiadas del barrio donde se localizaba el eventual lugar de exhibición, para que el visitante pudiera llevarse las guías y reconocer las tapias. Asimismo, el artista les rinde una suerte de **homenaje** a algunas de ellas creando esculturas, relieves y maquetas. En una etapa ulterior, en Proa21 en Buenos Aires, el artista construyó una fachada tapiada en escala 1:5, cuyo soporte se basaba en la lógica de los puntales de obra. Generó un solo artefacto, siempre trabajando con materiales propios de la construcción, básicamente el ladrillo. La obra de Ignacio Unrrein está orientada a los proyectos, más que a una pieza física en sí, que establecen relaciones y recorridos, amplían el horizonte de lo político a todas las formas de vida más allá de la humana y operan desde la **otredad artística en la contemporaneidad**, al decir del artista.

A modo de conclusión

Está claro que la selección y agrupamiento que hice en este apartado es un recorte arbitrario y subjetivo que se apoya en fundamentaciones y conocimientos adquiridos, muchos de ellos de manera académica, pero en su gran mayoría producto de haber recorrido y participado activamente durante años en el campo de las artes plásticas contemporáneas argentinas. Y desde mi subjetividad me gustaría motivar nuevas lecturas y aproximaciones al campo de la escultura argentina que impulsen al espectador-lector a adquirir nuevos criterios de argumentación y desarrollo, así como reflexiones que se sumen a los debates sobre el lenguaje propio de la escultura y los medios y/o formas

que el artista elija para expandir estímulos y recursos de todo tipo. Estas líneas marcan una guía para transitar un camino extraordinariamente rico en propuestas artísticas, registrando en palabras algunos destacados y representativos nombres de creativos y creativas de las provincias de nuestro país, un crisol de edades, sentires y pensares que le den herramientas al espectador-lector curioso a investigar, indagar, leer pero sobre todo **mirar**. Eso sí, como es absolutamente imposible escapar a los impactos de la cultura que nos condiciona, propongo un mirar más allá de los prejuicios estéticos y fundamentar las opiniones con conocimiento y respeto a los artistas y muy especialmente, a las obras, que no **hablan** con palabras, que no responden a nuestro lenguaje y por ende, nunca serán enteramente aprehendidas. Así, muy claramente, lo expone Hugo Mancuso en su libro *De lo decible*.⁶ Las interpretaciones son construcciones dialógicas entre autor-texto-espectador. Y son ingobernables.

En la cita de Giorgio Agamben que me acompaña abriendo este escrito, el sujeto contemporáneo transita caminos que no son percibidos por la masa en general. Aquel que es contemporáneo a su tiempo logra ver donde el resto no detiene su mirada. En ese lugar solitario, incomprendido, desde donde se pueden apreciar las luces propias de la oscuridad, creo yo que habitan aquellos artistas que a través de

6. “Hasta el siglo XX inclusive las estéticas discutían cómo debía ser entendida la obra de arte, cuál era el significado auténtico, puro o acertado del hecho artístico particular [...] Sólo a partir de las estéticas de la apertura podemos pensar que la del autor es una proposición; una propuesta constituida a partir de una lógica (autoral) que puede enfrentarse a otra lógica, la del receptor, no necesariamente idéntica, aunque puedan compartir elementos parcialmente. A partir de esta aseveración y su aceptación, podemos plantearnos la idea de apertura de la obra artística; sólo porque entendemos que hay una infinidad de mundos posibles (la posibilidad de una enunciación limitada en una semiosis ilimitada en términos de Pierce) es que podemos entender que el significado es algo inacabado. De alguna manera Wittgenstein afirma en el *Tractatus* que el significado que adquiere completud en la recepción”, Hugo Mancuso, *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Pierce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires, SB, 2010, pp. 237.

sus obras —en un acto de profunda comunión con su tiempo, percibido a contrapelo del resto de los mortales—, dan cuenta de una **verdad**. Es desde su absoluta contemporaneidad que logran realizar un mapa de un aquí y ahora que muchas veces no estamos preparados para ver pero que el distanciamiento, eventualmente, nos permitirá reponer. Por suerte, en el arte, nunca es tarde.

Que así sea.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, pp.17-29, 2013 [1ª ed. 2009].
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, texto leído el 27 de abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo, 1934.
- BOZAL, Valeriano, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Machado, 2005.
- CHENG, François, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 2013.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *Qué es el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992 [1ª ed. 1962].
- FOUCAULT, Michel, *Los espacios otros* [«Des espaces autres»], conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en la revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello — El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.
- GIUNTA, Andrea, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014.
- GRUSS, Luis, *El silencio: lo invisible en la vida y el arte*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.
- MANCUSO, Hugo R., *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Pierce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires, SB, 2010.
- OLIVERAS, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- , *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Emecé, 2008.
- SMITH, Terry, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- TANISAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 2015.

DIBUJO

Agradecimientos

*A Santiago Bengolea, Emanuel Díaz Ruiz,
Eugenia Garay Basualdo, Marino Santa María
y Eduardo Stupía.*

POÉTICAS DEL DIBUJO Y SUS RASGOS DE ÉPOCA

Laura Casanovas

Líneas empoderadas

Es la segunda vez que en la *Historia General del Arte en la Argentina*, editada por la Academia Nacional de Bellas Artes¹ a partir de 1983, se incluye al dibujo con un capítulo propio.² En el tomo anterior, el académico Jorge Taverna Yrigoyen tuvo la tarea de revisar lo acontecido desde 1945 hasta 2000, poniendo en perspectiva la riqueza de una genealogía deudora de esta disciplina.³ La mención es válida no sólo por el hecho sorpresivo de que recién en el inicio del siglo XXI se haya considerado al dibujo con la suficiente jerarquía para conseguir sus propias páginas, sino también porque en los últimos veinte años —período que abarca este panorama— alcanzó un reconocimiento inusitado en la Argentina y a nivel internacional.⁴

En primer lugar, se abordará la relación entre las nuevas definiciones de dibujo centradas en el aspecto primordial de la línea, los artistas y

los espacios de exposición. Las características del período requieren el análisis de la dinámica entre los mencionados factores. Luego, se observará, a manera de hipótesis de trabajo, que mientras que en la primera década del presente siglo el dibujo devino protagónico con su enérgico regreso —aunque nunca se hubiera ido—, en el segundo decenio el énfasis estuvo, sobre todo, en las múltiples variantes que adquirió el concepto de línea en su incesante expansión.

Durante el recorrido surgirán nombres de destacados hacedores de la configuración de la nueva escena y se especificará, además, un listado más extenso de artistas nacidos entre los años 70 y 80 del siglo pasado para describir sucintamente sus poéticas, las cuales permitirán advertir características de época. Si bien este panorama del dibujo en la Argentina es representativo de estas dos décadas, por cuestiones de extensión quedará para una futura investigación un relevamiento más federal —por regiones— del propuesto, alentando nuevos capítulos en los venideros tomos de la ANBA y de otras publicaciones para seguir revisando y poniendo en perspectiva su historia y prácticas.

Cabe aclarar que se tomó la decisión teórico-metodológica de efectuar una investigación de campo consistente en consultas específicas realizadas a artistas, galeristas e instituciones con el fin de incorporar información sobre hechos recientes.

Antecedentes del dibujo actual

El renovado protagonismo del dibujo coincide con el inicio del siglo XXI, sin embargo, es necesario recordar lo acontecido en los inmediatos años 90 para comprender cómo el cambio es producto de gestaciones previas. En esa década surgieron varios de los artistas que iniciaron la transformación sobre la valoración y el tratamiento de la línea vinculada al dibujo, cuyos trabajos y trayectorias fueron reconoci-

1. En adelante ANBA.

2. *Historia General del Arte en la Argentina*, t. I, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983.

3. Jorge M. Taverna Yrigoyen, “El dibujo en la Argentina 1945-2000”, en *Historia General del arte en la Argentina*, t. XII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2015, pp. 3-67.

4. Aparece la importante publicación *Vitamin D. New Perspectives in Drawing* (Phaidon, 2005) con más de 109 artistas de la escena internacional del arte contemporáneo con énfasis en el uso del dibujo como principal medio. En la introducción, Emma Dexter sostiene que el dibujo empezó a encabezar las noticias cerca de 1995. En 2013 se publicó *Vitamin D2*, que incluyó a 115 artistas, entre ellos, los argentinos Matías Duville y Adrián Villar Rojas. En 2021 se publicó *Vitamin D3* con la presencia de otros tres artistas argentinos: Adriana Bustos, Mauro Giaconi y Eduardo Stupía. También en 2005 se editó el libro *Berger on Drawing* (Occasional Press), que reúne sus ensayos sobre dibujo. Si bien el autor no se refiere exclusivamente al arte contemporáneo resulta sugerente que se lo edite en este tiempo y siendo el propio Berger dibujante. La edición en español apareció en 2011: John Berger, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.

dos y consagrados durante los años siguientes hasta hoy. Algunos de ellos, mencionados en el anterior tomo de *Historia General del Arte en la Argentina* por Taverna Yrigoyen y que es necesario recordar, son Ernesto Ballesteros, Marina De Caro, Cecilia Ivanchevich, Lux Lindner, Mónica Millán, Beatriz Moreiro y Marcelo Pombo.⁵ Entre otros, también consignados por el mismo autor y quienes a lo largo de estos veinte años recibieron los principales premios del Salón Nacional de Artes Visuales (SNAV)⁶ en la categoría Dibujo, están: Catalina Chervin, Primer Premio 2003; Eduardo Stupía, Gran Premio 2007; Diego Perrotta, Primer Premio 2007 y Gran Premio 2011; José Marchi, Gran Premio 2013; Carolina Antoniadis, Primer Premio 2016.⁷

La “emergencia de una nueva estética”, en palabras de la historiadora del arte Valeria González, signó la década del 90 planteando una mayor difuminación de los límites entre disciplinas y la jerarquización de materiales y técnicas no consideradas hasta entonces propias de las artes visuales.⁸ Aparecieron, asimismo, nuevas dinámicas específicas institucionales y de formación —clínicas y residencias— que alentaron la renovación.⁹

5. En el trabajo realizado por el académico Jorge M. Taverna Yrigoyen para el tomo XII de *Historia General del Arte en la Argentina* se explicitan estos y otros artistas bajo el subtítulo “Últimas tendencias. Los '90”. Jorge M. Taverna Yrigoyen, “El dibujo en la Argentina 1945-2000”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, t. XII”, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2015, pp. 48-51.

6. En adelante SNAV.

7. Para esta investigación se consultaron los listados de ganadores de la disciplina Dibujo del Salón Nacional de Artes Visuales y del Salón de Artes Plásticas Manuel Belgrano entre 2000 y 2022. No se abordarán más ampliamente por una cuestión de extensión del panorama aquí presentado y porque varios de los artistas galardonados se incluyeron en el tomo anterior de *Historia General del Arte en la Argentina*.

8. Valeria González, “El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009”, en Valeria González y Máximo Jacoby, *Como el amor*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2009, p. 11.

9. El Centro Cultural Ricardo Rojas, inaugurado en 1989, fue epicentro de la renovación de las artes visuales en la última década del siglo pasado. En 1990 se sumó al circuito expositivo de la Ciudad de Buenos Aires el espacio de la Fundación Banco Patricios. En 1991 se inició el primer taller de la Beca Kuitca con la presencia de becarios de la Fundación Antorchas. A mediados de la década se crearon en la misma

Otro antecedente es la creación, en 1996, de la Carrera de Profesor Nacional de Dibujo, por iniciativa del entonces rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Marino Santa María.¹⁰ Un año después, en adhesión a la creación de dicha carrera, se realizó una exposición en el Centro Cultural Borges con un destacado panorama del dibujo argentino contemporáneo.¹¹ También en 1997 se llevó a cabo la primera edición del Premio Alberto J. Trabucco —dependiente de la ANBA— dedicada al Dibujo.¹²

Irrupción estelar (2000-2010)

En 2002 nació el Club del Dibujo. Un proyecto de autogestión impulsado, al igual que tantos otros en ese tiempo histórico, como respuesta a la grave crisis social, política y económica sucedida a partir de 2001.¹³ Sus fundadores fueron Claudia del Río (Rosario) y Mario

ciudad la Fundación Jorge Federico Klemm y el Centro Cultural Borges y, en 1996, abrió Fundación Proa, entre otras instituciones. Véase Laura Casanovas, “Dinamismo y expansión de las artes visuales en la Argentina entre 1983 y 2018”, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Kirchner, 2019.

10. Según Resolución del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación del 24 de junio de 1996.

11. En el catálogo de la exposición, Marino Santa María decía sobre la creación de la carrera de Dibujo: “Después de tantos años de no ser valorizada como especialidad en los medios educativos, encuentra en 1996, su total reconocimiento académico abriendo, desde los claustros, un amplio campo de posibilidades para la creación, la producción y la investigación. *Panorama del dibujo argentino contemporáneo*, cat. exp. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 19 de diciembre de 1996 al 19 de enero de 1997.

12. Este premio fue implementado en 1993 y sucedió al Premio Palanza, que otorgaba la ANBA desde 1947. Desde su inicio, el Trabucco consideró las disciplinas de pintura, grabado, escultura y dibujo (a diferencia de su antecesor que sólo incluía pintura y escultura). En 2014 se incorporó la categoría de Otros deportes. Hasta el momento, los artistas que lo obtuvieron en la categoría Dibujo son: Jorge Tapia (1997), Carlos Carmona (1999), Marcelo Mayorga (2001), Roberto Elía (2003), Catalina Chervin (2005), Jorge Meijide (2007), Armando Sapia (2009), Mónica Millán (2011), Juan Andrés Videla (2013) y Miriam Peralta (2018). La obra adquirida por la ANBA es donada a un museo nacional, provincial o municipal de la Argentina.

13. Diálogo con Claudia del Río, junio de 2023.

Gemin (Mar del Plata), quienes tuvieron como antecedente el manifiesto de la “Promoción Internacional para el estudio y la práctica autodidacta del Dibujo” impulsado por América Sánchez y Norberto Chávez en Barcelona, a fines de los años 70. El Club del Dibujo, aún vigente, se propuso difundir la práctica, ser plataforma de dibujantes y apoyar investigaciones que lo tuvieran como centro. Los iniciadores establecían una relación entre el dibujo y el presente al señalar “su capacidad de rápida disponibilidad” como “dato importante de contemporaneidad”. Es interesante remarcar que aparece en estas dos décadas, una y otra vez, la enunciación del dibujo como una forma *ad hoc* para el presente tiempo histórico por parte de artistas y de teóricos. Una de las vertientes del Club del Dibujo fue el proyecto *Pieza Pizarrón*, de Del Río, con el protagonismo del pizarrón y sus usos en el espacio social, invitando a dibujantes a interactuar con el mismo.

Recorridos. Reconocimiento y legitimación

La obra de Claudia Del Río (Rosario, 1956) transitó por expresiones como el arte correo, la performance, el bordado, la pintura, encontrando un importante anclaje en el dibujo. En 2021 obtuvo el Premio Nacional a la Trayectoria del SNAV, por el cual ingresaron al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes sus dibujos realizados con grafito y aceite de lino. En estos papeles se destacaba una figuración que combinaba el universo vegetal, el animal y el humano, a través de minuciosas y circulares líneas productoras de pregnantes texturas visuales.

Otro importante trabajo es el de Adriana Bustos (Bahía Blanca, 1965), quien recurre a la fotografía, el video, la pintura, la performance y, sobre todo, al dibujo. Su línea abreva en modos de representación visual asociados a la investigación científica, documental y cartográfica de distintos tiempos como en la serie *Imago Mundi* (desde 2012). En *Quién dice qué a quién* (2017), el dibujo en blanco y negro remite a la idea de lámina con su connotación escolar y didáctica. Las identidades, la política, la cultura, la opresión, la libertad, lo local, lo universal son algunos de los temas concatenados entre sí. Recibió, entre otros, el Premio Konex de Platino (2022) en Dibujo.



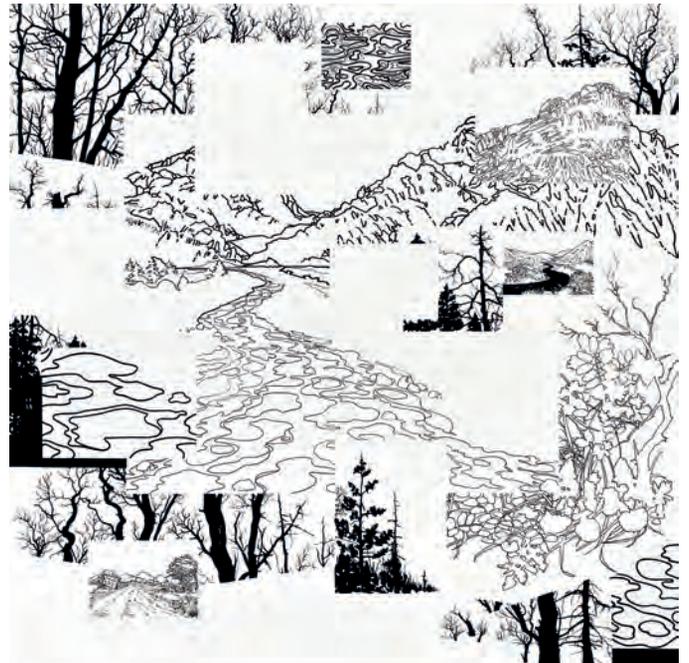
Claudia del Río. Ojos rosas, aceite de lino y grafito sobre papel, 50 x 35,1 cm, 2007.

Especial mención también merece Lucas Di Pascuale (Córdoba, 1968) al indagar sobre los resultados de la representación cuando se pasa de una técnica a otra (de la fotografía al dibujo en *Madre Hermana y Trotsky-Ellissitzky*, 2016; del grabado al dibujo en *Club de la Estampa de Buenos Aires*, 2021) y en vínculo con la ilustración, la práctica editorial y la docencia. En *Leer, escribir, dibujar* (2017-19), frases y palabras extraídas de libros funcionan como disparadores de un dibujo con lápices y biromes de colores obteniendo una composición, entre la figuración y la abstracción, no exenta de *horror vacui*. Obtuvo, entre otros, el Gran Premio Adquisición de la Bienal Nacional de Dibujo de San Juan (2021).

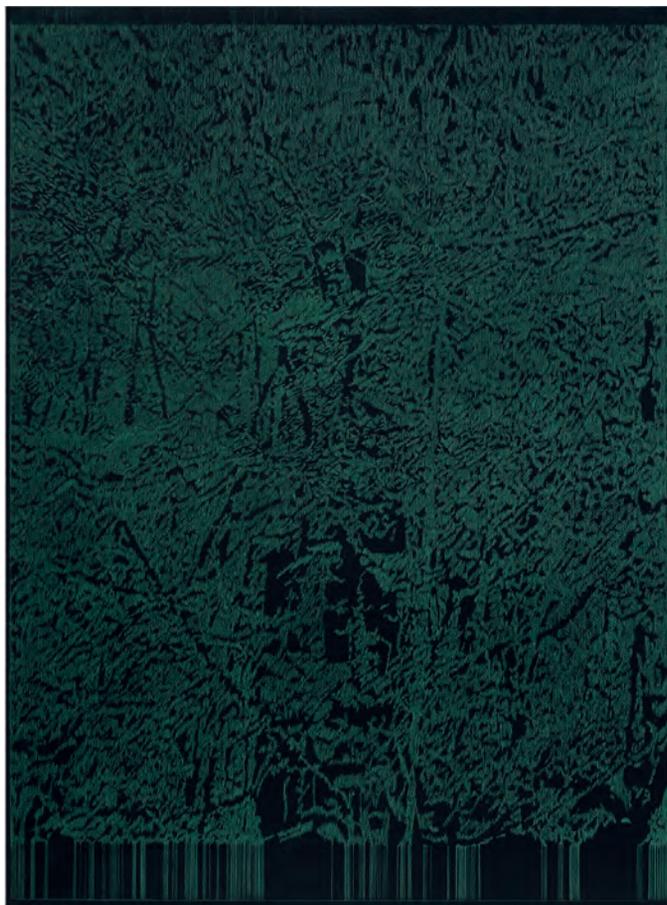
En tanto, en la obra de Cynthia Kampelmacher (Buenos Aires, 1968), el papel y el dibujo se abren a la reflexión y percepción de formas, materiales y conceptos. ¿Qué sucede con una imagen cuando pasa de un papel liso a uno rugoso y a otro plegado en el caso de la *Serie*



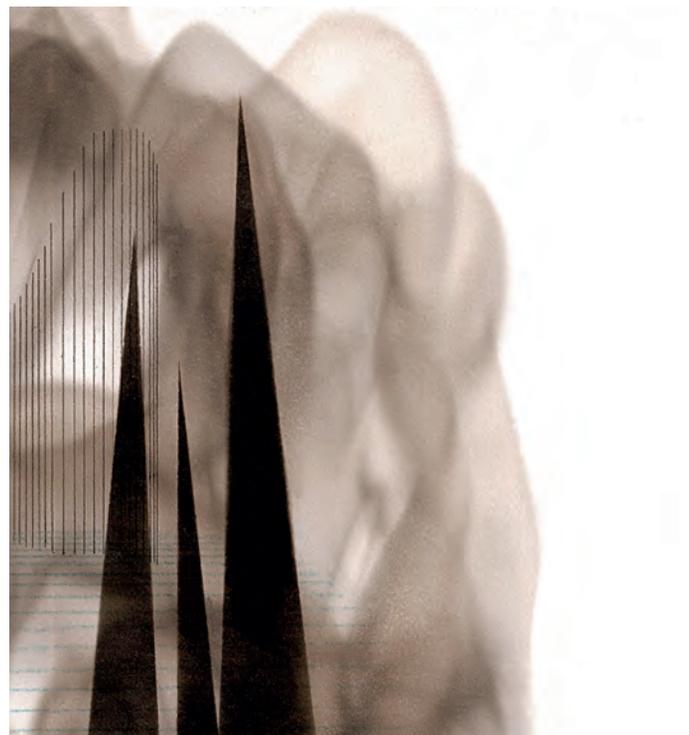
Lucas Di Pascuale. Madre Hermana, lápiz sobre papel y fotografía, 190 x 130 cm, 2016.



Elena Nieves. Serie Naturaleza quebrada, acrílico sobre tela, 120 x 120 cm, 2015.

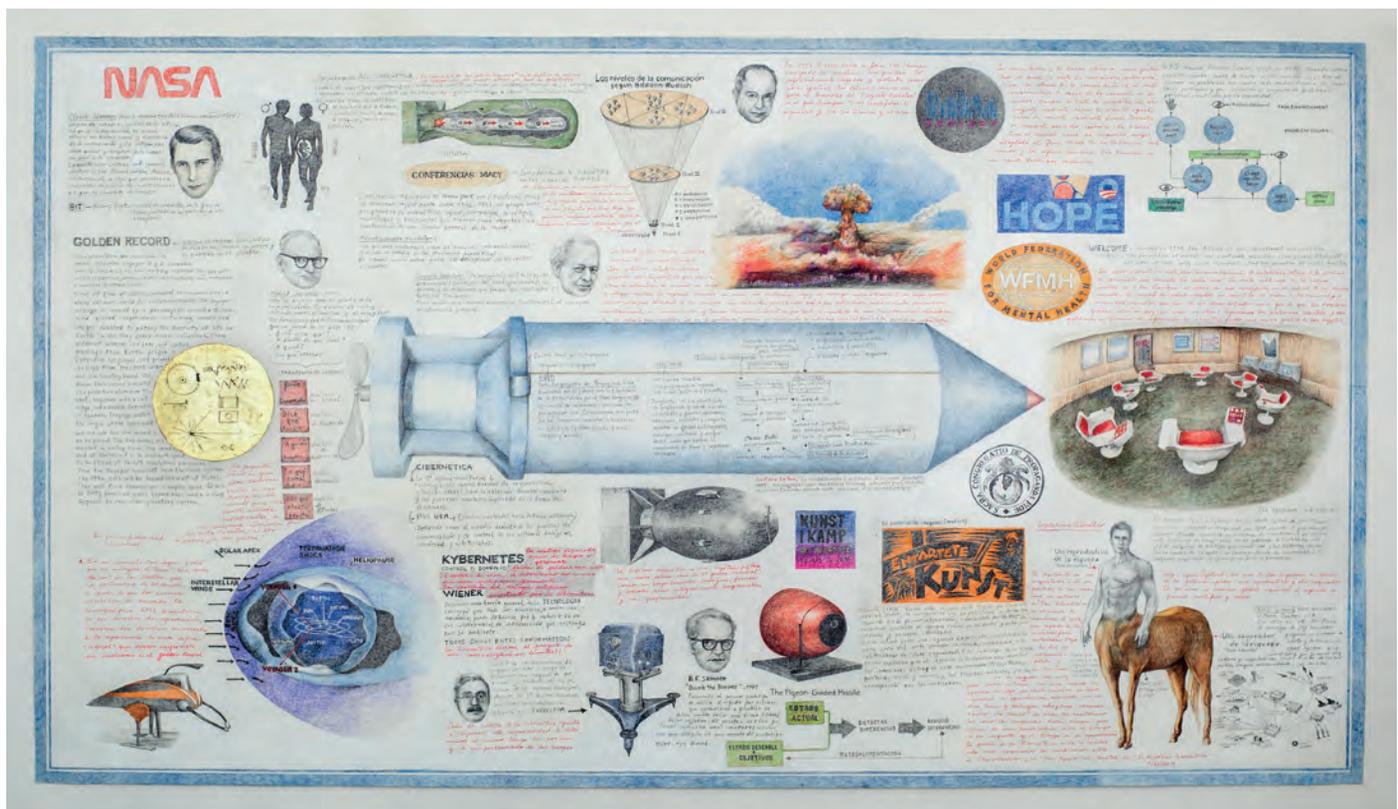


Cynthia Kampelmacher. Maraña tapiz, dibujo policromo sobre papel color, 70 x 100 cm, 2020.



Pablo La Padula, st, De la serie humo y grafito sobre papel, 20 x 20 cm, 2009.

de los estados (2013-2014)? En la serie *Conceptual Landscape* (2018) se plantea la posibilidad o imposibilidad de capturar un paisaje del mundo serpenteando entre lo mensurable y lo no visible (o inasible). La obra *Maraña tapiz* (2020) aborda la transformación visual de una materialidad en otra, donde el conjunto de innumerables líneas deviene un tapiz. Obtuvo el Primer Premio de Dibujo del SNAV (2021).



Adriana Bustos. Nasa, serie Quién dice qué a quién, lápiz color y hojas de oro sobre tela, 110 x 180 cm, 2017.

Dentro de la misma generación, Elena Nieves (Buenos Aires, 1967) desarrolló desde mediados de la década de 2000 una obra centrada en el dibujo en blanco y negro evocadora de paisajes. El efecto de transparencia produce en varios de sus trabajos capas y vibraciones de la imagen como en la serie *Naturaleza oculta* (2009). Poco después, la representación empezó a fragmentarse con perspectivas y vistas en diálogo compositivo con los espacios en blanco del soporte, siendo el caso de algunas de las obras presentadas al Premio Alberto J. Trabucco de la ANBA (2011).

Por su parte, Pablo La Padula (Buenos Aires, 1966) pinta y dibuja con humo de vela en un procedimiento que le es propio y desde la mirada de naturalista-científico/artista (gabinetes biológicos, objetos pétreos, herbarios). Las obras bidimensionales de motivos geométricos sobre papel en blanco y negro —con ecos de la vanguardia histórica— se construyen por trazos de distintos grosores de acuerdo con los pabilos de las velas y, en ocasiones, combinándose con líneas en grafito. En algunas series se alterna el gris del humo con la acuarela logrando claroscuros cromáticos.¹⁴

14. Laura Casanovas, “En el taller, como en las cavernas”, en *Clarín, Revista Ñ*, 26 de mayo de 2018, pp.28-29.

Multiplicación institucional

En mayo de 2006 comenzó el programa de exposiciones *La Línea Piensa*, en el Centro Cultural Borges, con continuidad hasta el presente. Fue una iniciativa del artista Luis Felipe Noé, quien convocó a su par Eduardo Stupía para que lo acompañara. En ese entonces, Noé, consultado en una entrevista respecto de si había una vuelta al dibujo respondió: “Creo que hay una vuelta que más bien es un inicio, porque no es una vuelta al dibujo académico, sino una revalorización de un elemento visual esencial que es la línea”.¹⁵ Desde la apertura del ciclo con obras de Armando Sapia se sucedieron hasta el momento 121 muestras de 140 artistas.¹⁶

Ese mismo año, un grupo de creadores de distintas disciplinas (escultura, diseño gráfico, pintura, dibujo, arquitectura) concretaron el proyecto *Ni un día sin una línea*. Javier Bernasconi, Cecilia Coppo, Pablo Engel, Omar Estela, Tomás Fracchia, Lux Lindner, Héctor Meana, Marcela Oliva, Alfonso Piantini y Alejandro Scasso se unieron para construir “una experiencia compartida y comunicable a par-

15. Laura Casanovas, “El dibujo impone sus trazos”, en *La Nación*, 27 de enero de 2008.

16. Diálogo con Eduardo Stupía, marzo de 2023.

tir del dibujo y de sus distintas posibilidades energéticas”.¹⁷ Abrieron, además, un local en el barrio de San Telmo, donde cada integrante hacía por día un dibujo monocromo en una hoja de tamaño A4.

Otra particularidad de esta década fue la multiplicación de espacios públicos y privados para las artes visuales. En palabras de Andrea Giunta, tuvo lugar “[...] uno de los momentos de mayor expansión institucional en el campo de las artes visuales”.¹⁸ La investigadora además se refiere al surgimiento del “renovado mapa museográfico de la Argentina” debido al perfil federal que se planteaba en relación con la histórica centralidad de la ciudad de Buenos Aires, producido en el contexto de crisis a partir de 2001.¹⁹ En ese complejo año, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) comenzó su actividad. La historiadora del arte Eugenia Garay Basualdo en su tesis de maestría ofrece una detallada enumeración de los museos que abrieron en ese período e iniciaron una colección con eje en el arte contemporáneo: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe (2000), Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro), Museo de Arte Contemporáneo de Salta y Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (2004). Detalla, asimismo, las instituciones remodeladas o con nueva sede en procura de incluir el arte actual como el Museo Emilio Caraffa en Córdoba (2007) y el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan (2011), entre otros.²⁰

17. Laura Casanovas, op.cit.

18. Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009, p.72.

19. Andrea Giunta, op, cit., p. 87.

20. El Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén se inaugura en 2004. Fomenta también en sus salas el arte contemporáneo. En 2008 abrió el edificio destinado a la Colección Amalia Lacroze de Fortabat, que incluye en su acervo y en exposiciones temporales a artistas de distintas generaciones. En la década siguiente continuó la apertura de espacios dedicados al arte contemporáneo: Museo de Arte Contemporáneo Argentino (MACA) de Junín (2011); Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (Macba) (2012); Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires (MAR) (2013), entre otros. Eugenia Garay Basualdo, *La dinámica curatorial en la Argentina. Reconstrucción de los estudios sobre la curaduría entre 2012 y 2017* (2019), en prensa.

Dibujo y mercado

La aparición de galerías especializadas puso en vigencia y valor al dibujo en tanto disciplina comercializable. A principios de 2008, Sapo Dibujo Contemporáneo, de la mano de Eleonora Molina, planteó una mirada con énfasis en su consideración de lenguaje autónomo.²¹ La línea en este espacio saltó del papel a los objetos pasando por paredes e instalaciones. La galería incluyó ilustradores, los cuales también vieron en este período revalorizado su trabajo, como son los casos de los destacados Isol Misenta y Liniers. Dos años después surgió Galería Mar Dulce (dirigida por la gestora cultural escocesa Linda Neilson y el artista y escritor Ral Veroni), en el barrio de Palermo diluyendo los límites entre dibujantes e ilustradores.²² Así se observa en el grupo de artistas que forman parte: Daniel Santoro, Daniel García, Diego Bianki, Cristian Turdera, María Luque, Sofía Wiñazki, entre otros. Los ilustradores mencionados son parte de una renovación generacional en la Argentina vinculada, en buena medida, al auge y a los cambios en la literatura infantil y juvenil en estas también dos décadas.²³

21. “Tuvimos una aceptación inmediata, casi como si el medio estuviera esperando que el mercado, por fin, mirara al dibujo como un arte mayor y no como una disciplina que prestaba servicios a los grandes lenguajes del arte”, contó Eleonora Molina a la autora de este trabajo, en julio de 2023. La galería cerró en 2012 para dar lugar a un proyecto que incluyó también otros lenguajes. Formaron parte de su *staff* los artistas Matías Ercole, Viviana Blanco, Gabriel Baggio, Nahuel Vecino, Marina De Caro, Mariano Vilela, Agustín Sirai, Gimena Macri, Aili Chen, Diego De Aduriz, María Guerrieri, Max Cachimba, Pablo Ziccarello, Juliana Iriart, Ignacio Valdéz, Alfonso Piantini, Cristian Turdera, Martín Reyna, Marcela Rapallo, María José Lascano, Pablo Besse, Pablo Cabrera, Verónica Gómez, Walter Álvarez, entre otros.

22. Galería Mar Dulce abrió el 10 de abril de 2010 y sigue activa. “En Mar Dulce no hacemos distinguos entre el dibujante, el ilustrador y el artista, una taxonomía que puede ser funcional para círculos institucionales, pero no para nosotros. La base del dibujo es clara en muchos de ellos y el vaivén entre dibujo y pintura, dibujo y color, dibujo y gráfica lo dejamos a decisión del espectador.” Diálogo con Linda Neilson, julio de 2023.

23. Sólo se mencionará el importante desarrollo de la ilustración durante las últimas dos décadas. Véase *Mundos para mirar. La ilustración en los libros para niños*, cat. exp., Buenos Aires, Espacio de Arte Fundación Osde, junio de 2009.

La aceleración de la línea. 2010-2020

En física, la fuerza que se ejerce sobre un cuerpo es directamente proporcional a la aceleración que tendrá. Planteo esta relación como metáfora de la expansión de la línea al considerar que la fuerza que le imprimieron los artistas generó gran velocidad en la extensión de sus posibilidades plásticas, conceptuales y de interrelación con otras disciplinas. El dibujo modificó su posición subordinada respecto de expresiones como la pintura y la escultura para situarse en un lugar de mayor jerarquía, y redefinió así su gravitación. Un cambio importante fue la ampliación de la escala impulsada por la multidisciplinariedad, que lo llevó hacia la instalación y el *site specific* siguiendo una tendencia internacional.

En 2015, en la galería porteña Quimera, los curadores Santiago Bengolea y Javier Aparicio concretaron dos exposiciones del proyecto *Bosquejar esbozar proyectar* sobre el panorama del dibujo en el país. En la primera de ellas reunieron a más de cincuenta artistas contemporáneos relacionados con distintas disciplinas visuales para evidenciar la presencia del trazo como denominador común de las obras en algún momento del proceso creativo.²⁴ La segunda se produjo al año siguiente con casi un centenar de participantes advirtiendo aún más la expansión de la línea.²⁵

El protagonismo del dibujo en exposiciones de museos

Promediando la primera década del nuevo siglo, el Malba presentó la exposición *Escuelismo* (2009), la cual estimo, desde la perspectiva de este trabajo, una síntesis de época en tanto permite observar ciertos elementos configuradores de la dinámica que se viene describiendo desde fines del siglo pasado y principios del actual. Las obras en su gran mayoría habían sido realizadas en los años 90 hasta mediados de 2000, pertenecían al patrimonio de la institución y varias de ellas eran dibujos, como los de Feliciano Centurión,

24. *Bosquejar esbozar proyectar*, t. I, cat. exp., Buenos Aires, Quimera Editora, 2015.

25. *Bosquejar esbozar proyectar*, t. II, cat. exp., Buenos Aires, Quimera Editora, 2016.

Beto De Volder, Eduardo Navarro, Stupía y Gabriel Acevedo Velarde.^{26 27} Y si se considera la preeminencia de la línea definida por diversas materialidades, técnicas y espacialidades se suman los trabajos de Marina De Caro, Liliana Porter, Fernanda Laguna, Pablo Siquier, Román Vitali, Jorge Gumier Maier, Sergio Avello y Fabián Burgos.

En tanto, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (con la dirección de Laura Buccellato), Santiago Bengolea llevó adelante propuestas de *site specific* de dibujo con jóvenes artistas que intervinieron muros de la institución, entre 2011 y 2013.²⁸ En la primera estuvieron Mariano Ferrante, Julián Terán e Ignacio Valdez con imágenes abstractas de líneas geométricas y cromáticas —el primero— y monocromas, entre sinuosas y expresionistas los dos últimos, respectivamente.²⁹ La siguiente edición, en 2012, contó con arremolinados trazos en carbonilla y grafito de Matías Ercole, la figuración fantástica con lápices y marcadores de Juan Malka y la co-

26. La exposición reunió a 58 artistas y estaba organizada en relación con el concepto de “escuelismo” creado por el teórico Ricardo Martín-Crosa a fines de los años 70, quien advertía en muchos artistas argentinos la dependencia de formas de pensar, ver y hacer características del modelo de enseñanza de la escuela primaria. En el catálogo de la exposición se consigna: “Reubicar la noción de *escuelismo* en el contexto artístico de los años 90 implica señalar que varios de los dispositivos de transmisión de conocimiento de la escuela primaria siguen siendo un aspecto rastreable y constitutivo en la instancia de producción de obras, de la selección de materiales, elección de operaciones, actitudes, etc.” Se menciona el uso que en la escuela primaria se hace de lápices, fibras, estenciles, marcadores, biromes, como en este trabajo se advertirá también en los artistas cuyas poéticas se describen más adelante. *Escuelismo. Arte argentino de los 90*, cat. exp., Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, mayo de 2009.

27. Destaco el ingreso a una colección particular como síntoma de un sector del mercado del arte que se interesaba en la producción de los artistas emergentes en ese mismo tiempo. Véase Claudio Golonbek, *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo argentino*, Patricia Rizzo Editora, 2001.

28. El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires terminó de concretar la importante ampliación de su sede en el barrio porteño de San Telmo en 2018.

29. *SITE SPECIFIC dibujo. Mariano Ferrante / Julián Terán/ Ignacio Valdéz*, cat.exp., Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 28 de julio de 2011.

lorida geometría de Kirsten Mosel.³⁰ Al año siguiente, la última edición presentó los trabajos monocromos en grafito de Santiago Gasquet y su enciclopedia de plantas medicinales, en tanto Luis Rodríguez planteó un juego de líneas y volúmenes.³¹

En 2014, el mismo museo (con la dirección de Victoria Noorthoorn) inauguró la exposición *El círculo caminaba tranquilo* con 149 obras sobre papel de la Colección Deutsche Bank, en diálogo con otras de importantes artistas argentinos pertenecientes al patrimonio de la institución.³² Con curaduría de Noorthoorn, la propuesta resultó impactante por los artistas presentados, el protagonismo del dibujo y el novedoso diseño expositivo que hizo desaparecer los límites del cubo blanco. En el catálogo, Friedhelm Hütte, Director de Arte del Deutsche Bank, cuya colección se caracteriza por la presencia del dibujo y la fotografía, expresó conceptos a subrayar para pensar la relevancia y los cambios de la disciplina a partir del nuevo siglo:

[...] la naturaleza frágil y discreta del dibujo lo prepara para ingresar al siglo XXI. Desde que los artistas minimalistas y conceptualistas redefinieron las relaciones entre el observador, la obra de arte y el espacio físico y social en los años sesenta y setenta, el concepto de dibujar se ha expandido radicalmente. La línea se desvincula del papel y sale del cubo blanco, combinándose con todo tipo de disciplinas artísticas con la arquitectura e incluso con el paisaje.³³

Hütte agregó que celebraba al dibujo “como una disciplina fundamental del arte contemporáneo”.³⁴

30. *SITE SPECIFIC dibujo. Matías Ercole / Juan Malka/ Kirsten Mosel*, cat. exp., Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 18 de diciembre de 2012.

31. *SITE SPECIFIC dibujo. Santiago Gasquet / Luis Rodríguez*, cat. exp., Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, junio-agosto 2013.

32. Algunos de los artistas argentinos presentes en la exposición fueron Roberto Aizenberg, Marina De Caro, Juan Del Prete, Ernesto Deira, León Ferrari, Héctor Giuffré, Alberto Greco, Guillermo Kuitca, Marta Minujín y Yente (Eugenia Crenovich) entre obras de Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Tony Cragg, Otto Dix, Marlene Dumas, Lucien Freud, Artur Lescher, Linda Matalon, Piet Mondrian, Kurt Schwitters y muchos otros. *El círculo caminaba tranquilo*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, cat. exp., 2014-2015, p. 10.

33. *Ibidem*, p. 40.

Una publicación necesaria

El libro digital *Dibujo contemporáneo en la Argentina*, de Eduardo Stupía y Cintia Mezza, apareció en 2014.³⁵ La extensa investigación y publicación explicita el objetivo de hacer un aporte a la muy escasa presencia de libros sobre el tema en el país en relación con la magnitud de su práctica. El trabajo revisa la historia del dibujo local para observar sus resonancias y alcances en la escena contemporánea, al tiempo que propone una cronología por bloques temporales que conecta pasado y presente. A su vez, plantea un “ensayo de taxonomías clasificatorias”, a través de doce capítulos, donde se da cuenta de “dibujos” que extienden o cuestionan el campo tradicional de la disciplina realizados por artistas que recurren a él de manera excluyente o por quienes lo emplean como un elemento más, según consigna Stupía en la introducción.³⁶ Y Mezza sostiene: “El dibujo hoy empuja sus límites y establece nuevos marcos de referencia en las artes visuales”.³⁷

De San Juan al país

Finalizando esta segunda década nació la Bienal Nacional de Dibujo de San Juan, en 2019. Esta provincia se proyectó a todo el país enarbolando su histórica relación con el dibujo y disputó, de esta manera, la centralidad de otras regiones. En el catálogo de esa edición, la entonces directora del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, Virginia Agote, expresó:

La convocatoria para participar superó todas nuestras expectativas, más de 550 artistas se presentaron desde todo el país con propuestas que permiten visualizar una amplia gama de concepciones que expanden el campo disciplinar. [...] El valor crítico del dibujo en la trama de disciplinas artísticas nos estimula a pensarlos como protagonistas activos de nuestra época, enriqueciendo las miradas sobre el mundo.³⁸

34. *Ibidem*, p. 39.

35. Eduardo Stupía y Cintia Mezza, *Dibujo contemporáneo en la Argentina*, Buenos Aires, E-Book, 2014, en <https://www.fundacionitau.org.ar/dibujo-contemporaneo-en-la-argentina/>

36. *Ibidem*, pp. 15-16.

37. *Ibidem*, p. 19.

38. *1° Bienal Nacional de Dibujo San Juan 2019*, cat. exp., Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, 2019, p. 9.

Los jurados, Eduardo Stupía, Valeria González y Julio Paéz, destacaron la expansión y transformación en el campo del dibujo como marca del tiempo actual:

[...] como corresponde a la extraordinaria expansión y transformación corroborada universalmente en el campo del dibujo —como del arte en general—, y que es el signo de estos tiempos, los formatos, soportes, estilos y herramientas desmienten, evaden o exceden con holgura, en muchos casos, aquellos ya nostálgicos límites de la disciplina tradicional, así como las identidades de mandatos o escuelas más o menos formalistas.³⁹

Paula Otegui recibió en esa oportunidad el Gran Premio Adquisición. Dos años después, cuando aún resonaban con fuerza los ecos de la pandemia del COVID-19, tuvo lugar la segunda edición de la bienal. Los jurados de entonces, Stupía, Otegui y Eduardo Peñafort, otorgaron el Gran Premio Adquisición a Lucas Di Pascuale.⁴⁰

Revalidación generacional del dibujo en la escena argentina actual

La decisión de dar cuenta de un conjunto de artistas nacidos entre los años 70 y la década siguiente tiene la finalidad de evidenciar algunas de las tantas manifestaciones del dibujo desarrolladas en los últimos veinte años. Si bien el protagonismo expansivo de la línea permite advertir su presencia casi transversal en diversas expresiones de las artes visuales, en los artistas seleccionados prevalece en todo momento o en varios períodos de sus trayectorias. Además, se advierten asuntos y temáticas comunes como el paisaje exterior (con registros muchas veces vinculados a la imagen topográfica) e interior (paisaje mental y emocional), el retrato, la relación entre lo humano y lo no humano, las identidades de género, la infancia, configurados, en ocasiones, en escenarios de posibles universos fantásticos e imaginarios relatos. Respecto de los planteos compositivos hay una tendencia a la fragmentación de una misma imagen o a la constitu-

ción de una mayor a través de partes, lo cual redundaría conceptualmente en cierta deconstrucción y/o análisis de las representaciones. La mirada hacia otros tiempos históricos del arte también aparece en varios de ellos como elementos a considerar dentro de un acervo cultural disponible, lo cual es un claro rasgo de contemporaneidad. Se impone, en muchos casos, la gran escala con dispositivos de exhibición especialmente pensados, que solicitan el involucramiento corporal del espectador. El dibujo deviene intervención en el espacio, instalación, performance, objeto. También se destaca la elaboración de tramas y texturas visuales que revelan todo el potencial de la línea, a través de materiales tradicionales con nuevos planteos plásticos, y otros infrecuentes, en conexión con diversas disciplinas.

Matías Duville (Buenos Aires, 1974). El dibujo constituye un núcleo central en su obra. A partir de motivos simples desde lo figurativo (médanos, árboles, casas, planetas, volcanes, montañas), se plantean los límites entre realidad y fantasía, tiempo e intemporalidad, exterior e interior, cultura y naturaleza, apelando a diferentes escalas, materialidades y registros (video, instalaciones, objetos). En 2008, el artista comenzó el proyecto *Alaska* de dibujos sobre papel en grandes dimensiones, el cual fue editado en un libro por The Drawing Center de Nueva York. “Cada dibujo es como la punta de lanza de una expansión del mapa mental”, sostiene.⁴¹ En trabajos recientes como *Sueño Petrificado*, las líneas trasuntan una idea de topografía de poética extrañeza.

Mauro Giaconi (Buenos Aires, 1977). Su obra posee la singularidad de explorar las posibilidades plásticas del grafito y como material en sí mismo, haciéndolo protagonista de esculturas, instalaciones, performances.⁴² El grafito tiñe y modifica la percepción sensorial de bolsas que devienen pesadas piedras en la instalación *Peso Específico* (2013) y las minas de decenas de lápices se convierten en cinceles impactando y modificando un muro (*Línea Necia*, 2017). Herramienta de transformación, el dibujo mo-

39. *Ibidem*, pp. 22-23

40. En la segunda edición de la bienal se recibieron casi mil postulaciones.

41. Laura Casanovas, “Matías Duville”, *Arte al Día*, en <https://es.artaldia.com/Resenas/Matias-Duville-Arena-Parking.-Centro-Cultural-Recoleta-Buenos-Aires>, acceso 13 de octubre de 2015.

42. Mauro Giaconi, *Temporada de plomo*, Ciudad de México, Temblores Publicaciones, 2020.



Matías Duville. Sueño petrificado, carbonilla sobre tyvek, 350 cm x 600 cm, 2021.



Mauro Koliva. Infrarock 7, birome de gel sobre lienzo, 40 x 30 cm, 2017.

del tiempo en el movimiento de construir y destruir, alumbrar y ocultar, con acciones tan concretas en un aquí y ahora como efímeras. En varios trabajos, decenas de páginas de libros conforman un muro/tapiz sobre el cual la línea despliega relaciones para pensar la historia, la memoria, el arte (Consignas, 2019).

Mauro Koliva (Posadas, Misiones, 1977). Entre los materiales que utiliza se encuentra la birome. Con ella, logra trazos de calidad plástica y cromática con precisión cercana a la del dibujo técnico. El universo del *heavy metal* y la historieta fueron sus primeras influencias evidentes en las series *Infrarock* (2016-2017) y *La mano y el martillo* (2017-2018). Formas similares a vísceras y partes de cuerpos desmembrados se yuxtaponen y regeneran en paisajes desolados con fondos de líneas que producen cierto cinetismo. Sus trabajos en plastilina siguen la lógica del dibujo al superponer formas y diferenciar texturas. Koliva considera al dibujo como “un lenguaje transversal al campo del arte, capaz de recoger la imaginaria de todos los campos y ponerlos en nuevas relaciones”.⁴³

43. Laura Casanovas, “Psicodelia a fuerza de birome y plastilina”, en *Clarín, Revista Ñ*, 26 de agosto de 2017, pp. 28-29.



Florencia Rodríguez Giles. Serie Biodélica, lápiz sobre papel. 220 x 150 cm, 2019.

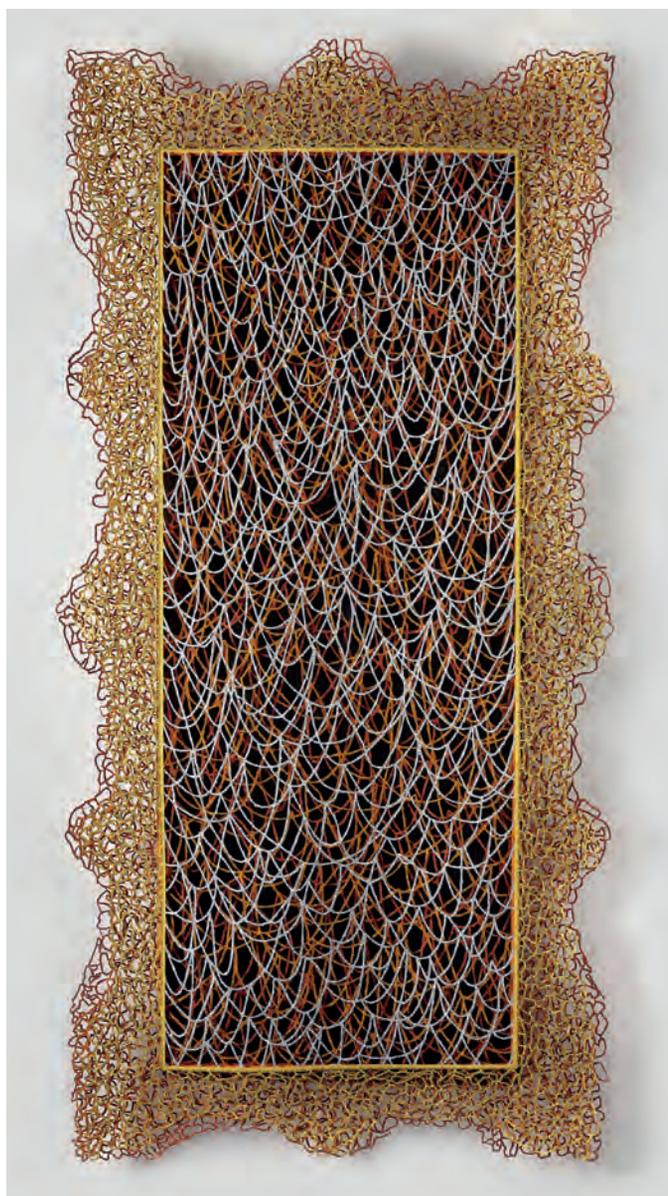
Florencia Rodríguez Giles (Buenos Aires, 1978). Mayormente en grafito, sus representaciones en grandes formatos vinculan lo humano y lo no humano, respecto del deseo, la libertad, las identidades, la sexualidad, y conforman narrativas fantásticas y por momentos monstruosas. Los dibujos se exhiben con frecuencia como *site specific* o generando escenografías que requieren la inmersión del espectador. En sus trabajos también pulsa la historia del arte a manera de guiños e ironías como en las series *Biodélica* (2018) y *Viaje Inmóvil* (2022). En 2019, la artista obtuvo el Primer Premio Federico Jorge Klemm por la obra *Amazonas*.⁴⁴

Pablo Lehmann (Buenos Aires, 1974). Sus líneas bucean entre el dibujo, el textil, el grabado, la fotografía, son producto del calado de papeles y componen caligrafías percibidas infinitas. Con ellas construye obras bidimensionales, objetos e instalaciones. Urdimbres y entramados son términos que definen también su singular poética (series *Textos ilegibles para imágenes invisibles*, 2013, y *Anatomía de una hiedra*, 2014), donde textura, forma y color establecen una unidad.

44. XXIII Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales 2019, cat., en https://www.fundacionfjklemm.org/var/fundacionfjklemm_org/storage/original/application/6f263802100e58d6265be7fbeb25069b.pdf



Mauro Giaconi. Consignas, grafito en polvo, pigmentos y goma de borrar sobre 80 páginas de diversos orígenes, 153 x 200 cm, 2019.



Pablo Lehmann. La estrategia de la ficción II, papel calado, 142 x 70 cm, 2013.



Paula Otegui. Los ríos que convergen en mí, *acrílico, pasteles y lápiz carbón sobre papel*, 135 cm x 120 cm, 2016.



Matías Ercole. Sin título (de la serie Futurismos), *tinta y cera sobre papel en tela*, 150 x 100 cm, 2021.

En *Fragmentaciones* (2017), las blancas tiras de papel calco se asemejan a posibles telas de arañas donde se imprimen escrituras.

Paula Otegui (Buenos Aires, 1974). Configura paisajes de exuberante vegetación con presencia de personajes humanos y motivos geométricos (*Naturaleza infinita, Nada me lastima*, de 2008), ampliando las posibilidades compositivas de la línea y el color en la intersección entre dibujo y pintura. Tinta, pastel, acrílico, lápiz carbón, acuarela, tiza, marcador construyen en sus palabras “una narrativa dibujística”. Suma luminosidad mediante el claroscuro de blanco y negro en *Andar sin rumbo* (2014) y *Los ríos que convergen en mí* (2016). Esta última obra obtuvo el Primer Premio de la BND del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan, en 2019.⁴⁵

Matías Ercole (Buenos Aires, 1987). Línea y luz son elementos nodales de su trabajo. La primera delinea espacios de grandes dimensiones con fragmentos de naturaleza de posibles connotaciones espirituales. Escenarios de un tiempo impreciso ofrecen una luz, incluso, materializada en proyecciones de haces como un motivo en sí mismo. En las series *Revisión* (2019-20) y *Futurismos* (2021), en tinta y cera sobre papel y tela, hay búsquedas relacionadas con ciertos aspectos del romanticismo expresionista y del cubismo. El diálogo con los espacios arquitectónicos donde se exhiben los dibujos es fundamental. Obtuvo el Primer Premio de Dibujo del SNAV en 2017.

Viviana Blanco (San Carlos de Bariloche, 1975). La unión del dibujo en carbonilla en tanto disciplina tradicional con estrategias contemporáneas ofrece una obra que condensa —con predominio del blanco y el negro— representaciones de figuras humanas, animales y vegetales de posibles relatos fantásticos con aires de infancia.⁴⁶ Siluetas negras emergen en paisajes donde la línea encuentra decenas de modulaciones. Los dibujos murales descubren una dimensión oculta provocando la ilusión de que aguardaban el momento de liberarse (*Pasos para una mutación*, 2012). Obtuvo el Primer Premio de Dibujo del SNAV por *Las manos de Octavio* (2019).

45. *1ª Bienal Nacional de Dibujo San Juan 2019*, cat. exp., Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, 2019, p. 107.

46. *Viviana Blanco*, cat., Buenos Aires, 2015.



Viviana Blanco. *Las manos de Octavio*, carbonilla sobre papel, 150 x 190 cm, 2019.

Laura Códega (Campana, Prov. de Buenos Aires, 1977). En su obra multidisciplinaria (pintura, video, escultura, grabado, música) aborda temáticas vinculadas con aspectos morales, sociales, religiosos, entre otros. El dibujo aparece en la serie *Lo que debía existir en el arte y sólo existió en la historia* (2012) inspirada en el libro *Facundo* de Domingo F. Sarmiento con trazos gruesos y expresionistas en brea y acrílico. Mientras en *Tribus cósmicas maravillosas* (2019), un lápiz más ceñido y el cromatismo de la acuarela evocan universos imaginarios vinculados con la ciudad.

Verónica Gómez (Buenos Aires, 1978). La línea asume el protagonismo en buena parte de su obra en alternancia con la pintura. Su poética incluye representaciones figurativas, como en los enigmáticos retratos en lápiz grafito reunidos en el libro *Letargia* (realizados entre 2015-2016) y abstractas (serie *Los cuatro temperamentos*, 2018-2019) con multiplicidad de finas y enérgicas líneas. En todas resuenan las nociones de relatos, atmósferas, emociones y estados mentales.⁴⁷ Entre los premios que obtuvo se encuentra el Primer Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales, 2017.

Martín La Rosa (Buenos Aires, 1972). Principalmente pintor, sin embargo, su trabajo ancla en el dibujo que, por momentos, se autonomiza. Las representaciones parten de un realismo fotográfico desde el cual evidencia, mediante las transposiciones realizadas al reproducir una imagen ya concebida —con gran

47. Verónica Gómez, *Letargia*, cat., Buenos Aires, 2016.



Laura Códega, *Ansiolítico anabólico*, de la serie *Tribus cósmicas maravillosas*, acuarela y lápiz sobre papel, 30,5 x 45,5 cm, 2019.



Verónica Gómez, sin título, serie *Letargia*, lápiz grafito sobre papel, 29 x 21 cm, 2015.

virtuosismo técnico—, los códigos supuestos en toda representación. Con preferencia por el género del retrato (*Retrato de R.M.*, 2016, óleo y lápiz sobre papel), en la serie *Plantas* el artista **retrata**, en grafito sobre papel, a especies vegetales.



Martín La Rosa. Retrato de R.M., lápiz y óleo sobre papel, 50 x 65 cm, 2015.

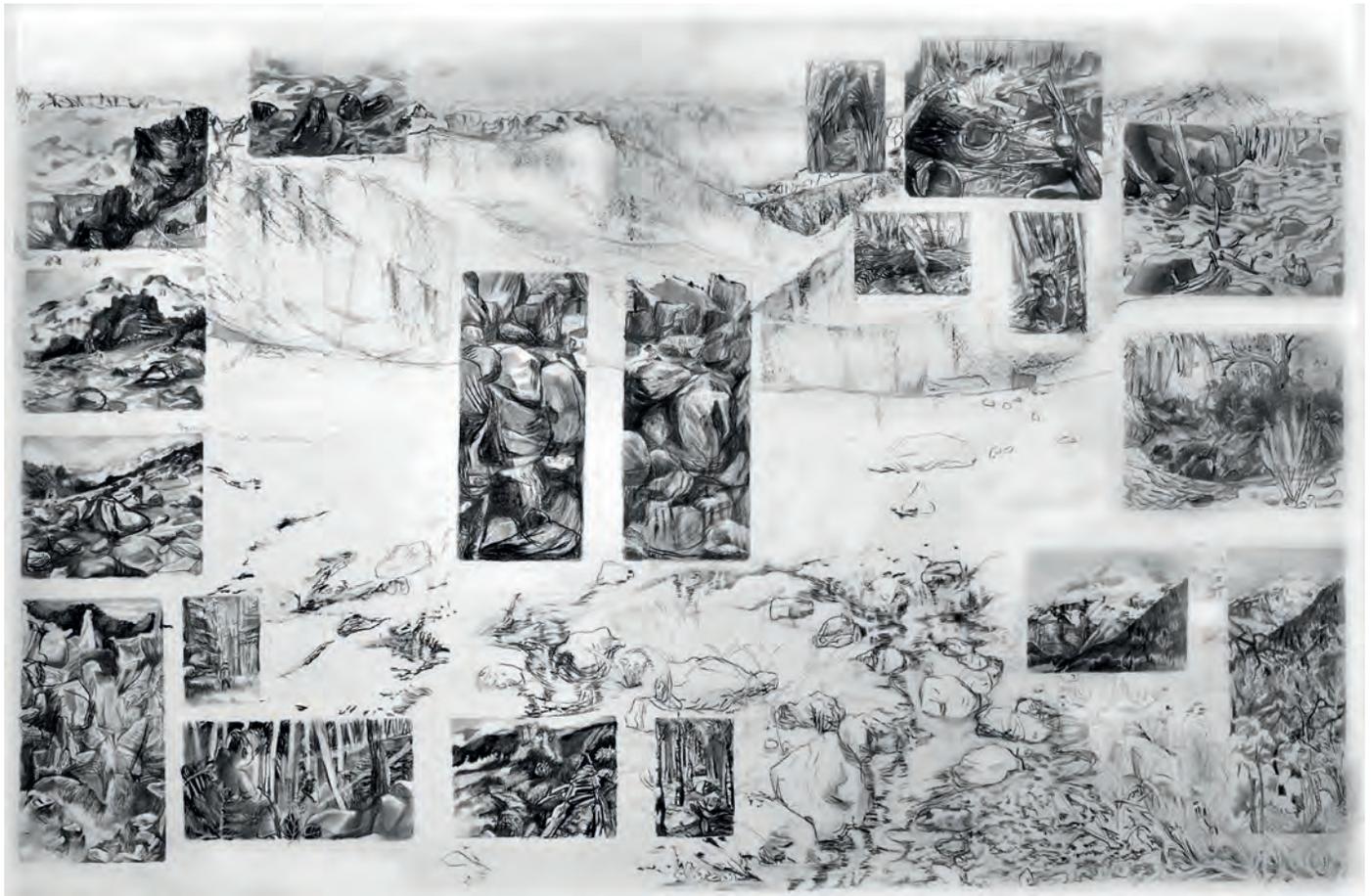
Azul Blaseotto (Buenos Aires, 1974). Su recorrido se asienta en el dibujo documental en conexión con el trabajo de ilustradora por medio de una línea que oscila con frecuencia entre ambos registros. En la serie *Bajar una montaña para volver a subirla* (2021-2022), el paisaje está construido a manera de secuencias gráficas —en carbonilla y lápices de grafito y de color— como fragmentos amplificados emulando una mirada analítica. En el proyecto previo *Toda esta tierra tiene una gran fuerza*, la artista explora la geografía y el ordenamiento geopolítico con ecos de novela gráfica.

Julián Terán (San Miguel del Monte, 1977). Esquemas, grafismos y composiciones abstractas caracterizan su poética en una confrontación/colaboración entre ciencia e imaginación para desnaturalizar y ampliar las construcciones visuales de ambos universos. En la serie *Sistemas de tránsito y reescritura* (2015), la línea —siempre ondulante— deviene grafismo con relación a esquemas de hipotéticos sistemas,

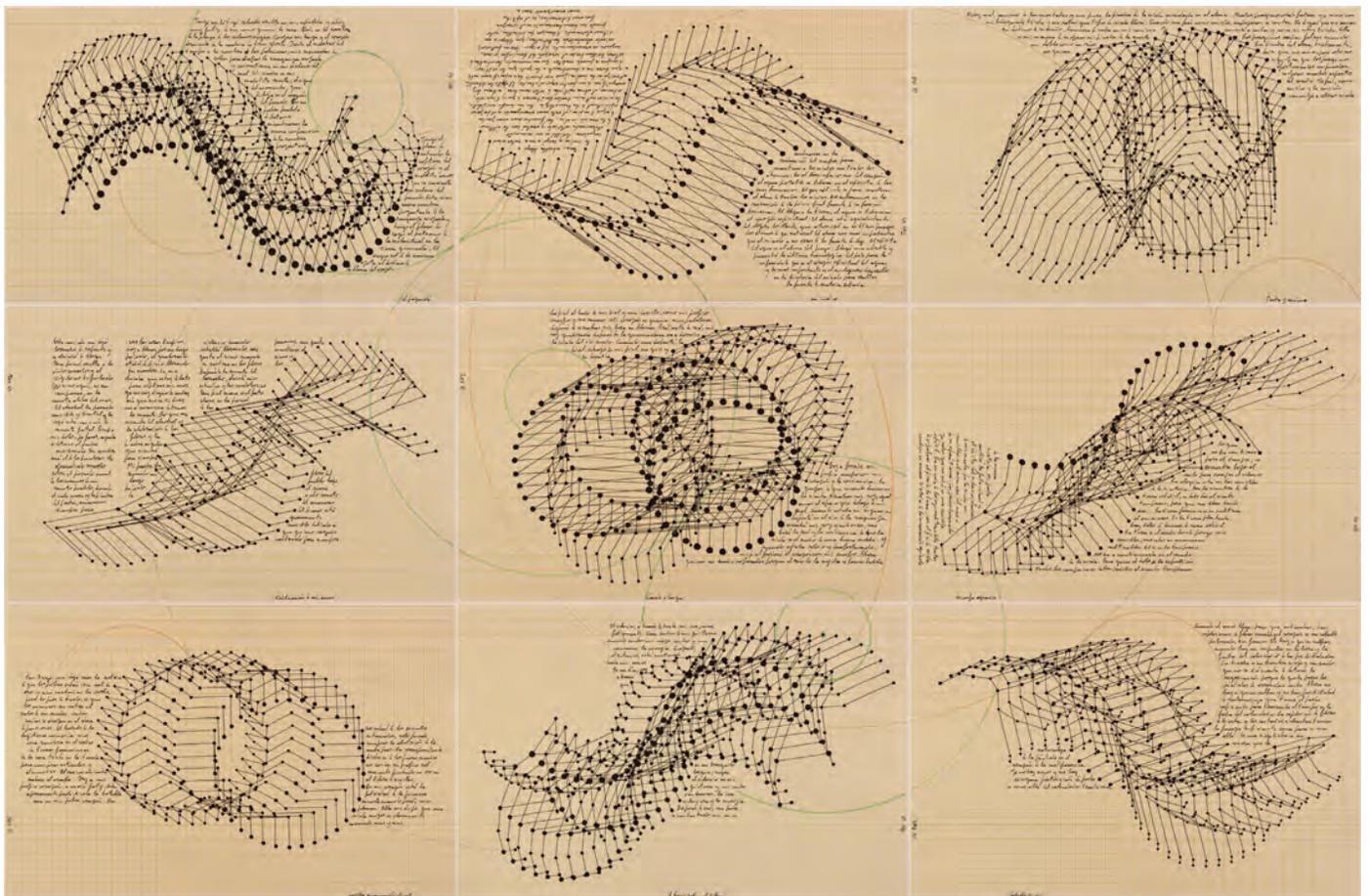
el globo terráqueo es poligonal y la atmósfera circundante adquiere formas flamígeras. En obras recientes, las líneas se expanden en una suerte de *Big Bang* en grabado sobre madera y tinta (*Horizonte de sucesos*, 2020).

Rosalba Mirabella (Tucumán, 1975). El retrato suele ser el inicio para obras y series que reflexionan sobre el género interrogando su construcción y límites representativos, a través de la fotografía, la cerámica y el dibujo. En 2023 obtuvo el Primer Premio en esta última disciplina del SNAV por *Cabeza*, en lápiz y grafito sobre papel. También el paisaje está presente conectando la cultura popular, la historia del arte y la de su entorno geográfico (Tucumán) desde una mirada crítica como en la serie *Sueño de una papa* (2021).

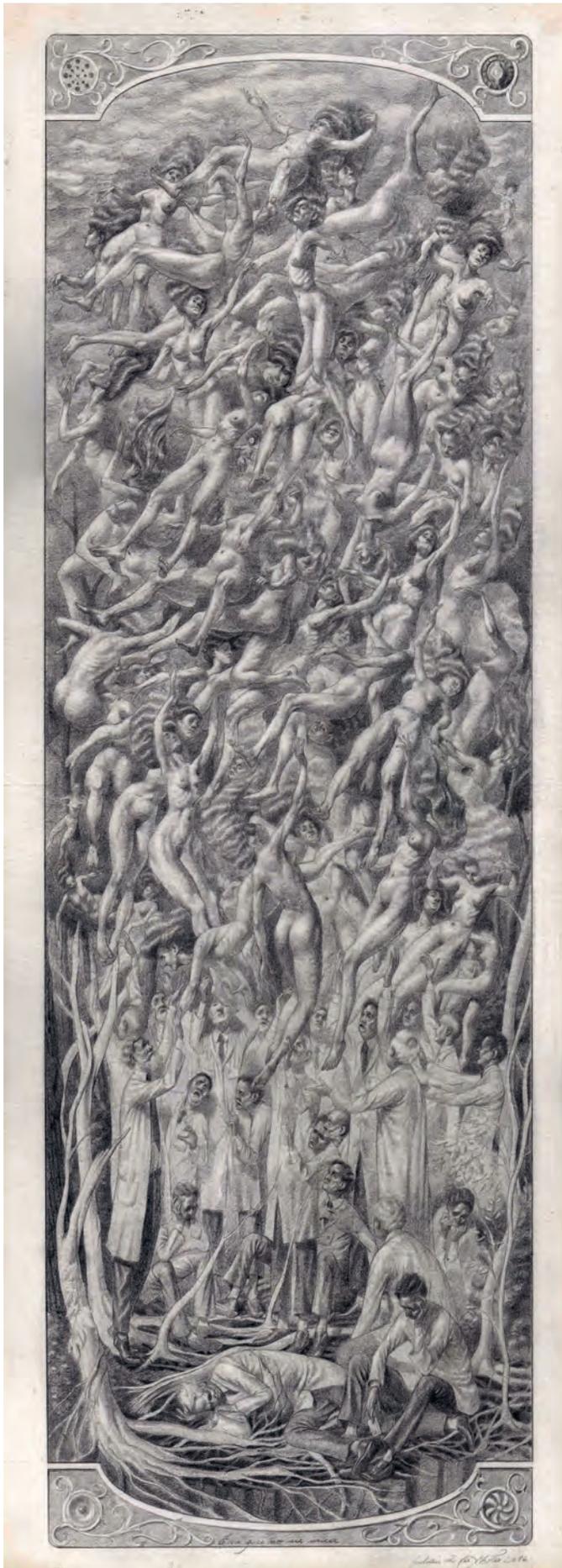
Julián de la Mota (Buenos Aires, 1984). El grafito y la carbonilla están al servicio de un dibujo centrado, sobre todo, en la figura humana emparentada con la representación del cuerpo occidental desde el renacimiento, para



Azul Blaseotto. El más arribita de la montaña, lápiz y carbonilla sobre papel, 180 x 150 cm, 2021.



Julián Terán. Sistemas de tránsito y reescritura XIII, tinta sobre papel, 63 x 93 cm, 2015.



Julián de la Mota. Perpetuo desamor de cautiva, grafito sobre papel, 65 x 23,5 cm, 2016.



Rosalba Mirabella. Sueño de una papa II, lápiz, carbonilla y acrílico sobre papel, 100 x 70 x 4 cm, 2021.



Mariana Sissia. Mental landscape XXI, grafito y lápiz de color sobre papel de arroz, 80 x 57 cm, 2016.

evidenciar su construcción y la de símbolos y atmósferas estéticas. Buscando así “destejer” imágenes y relatos para configurar otros que parecen revelar el costado más desgarrador y pulsional de esos cuerpos y de la cultura. Ilustró el *Infierno* de Dante Alighieri, de editorial Audisea (2020).⁴⁸

48. Dante Alighieri, *Infierno* (traducción de Alejandro Crotto), Buenos Aires, Editorial Audisea, 2020.



Fer Pietra. Buscando un hogar, lápiz y esgrafiado sobre papel, 150 x 190 cm, 2018.

Mariana Sissia (Ramallo, 1980). Desde los dibujos de pequeño formato en grafito de la serie *Sistemas de defensa de mí misma* (2009-2010) con pozos y cráteres sobre terrenos flotantes hasta el *site specific* de dibujo sobre papel de arroz y de algodón presentado en el Premio Braque de 2017, la línea fue modificando la escala.⁴⁹ Entre el gesto de los trazos, la caligrafía, entre la representación y la abstracción, sus trabajos en blanco y negro, muchas veces sobre largos rollos de papel, invitan a adentrarse en ellos como experiencia para todo el cuerpo (*Ciclorama*, 2019).

Fer Pietra (Buenos Aires, 1984). La representación de figuras antrozoomorfas imbuidas de hieratismo escultórico caracterizan su iconografía. El dibujo es dador de volumen en la construcción de escenas entre la fantasía y la pesadilla. La multiplicidad de líneas, con gran ductilidad plástica, se evidencia o camufla de acuerdo a las texturas buscadas. Se destacan, entre otras, sus series *Realidades paralelas en territorios salvajes I, II y III* (2018-2022) en lápiz y esgrafiado sobre papel y acrílico y esgrafiado sobre tela.

Paula Cecchi (Ciudad de Buenos Aires, 1978). Un misterioso naturalismo aparece en los retratos de cuerpo entero de las mujeres de la serie *Sombras y Flores* (2008-2014) contra elaborados fondos en carbonilla y esgrafiado de tinta y pastel al óleo, cuyas líneas siempre estructuran la imagen y le dan volumen. En una de sus últimas series, *Vacaciones* (dibujos



Paula Cecchi. La canción de Elisa, carbonilla, tinta y pastel al óleo sobre papel, 100 x 100 cm, 2010.

2018-2022) se acentúa el blanco y negro logrado por la carbonilla en un registro más documental.

En síntesis, puede decirse que el dibujo en estos últimos años no cesa de ampliar sus posibilidades expresivas y jerarquía desde la potencia de una línea que disecciona historias, memorias y bagajes culturales estableciendo nuevas propuestas. Una línea, por lo tanto, en una constructiva reflexión plástica, conceptual, técnica y material, aportando un imaginario vital y necesario para construir otros presentes y futuros.

Coda

Concluyendo este panorama, se edita el libro *Gloria, Gladys y María* de la artista y performer Cristina Coll (Ciudad de Buenos Aires, 1956).⁵⁰ El volumen reúne sus dibujos entre 1988 y 2008, cuya línea sintetizada en tinta se refiere a las disidencias sexuales con la presencia del humor para sobrellevar dificultades. Ejemplo de que en estas dos décadas no sólo han surgido nuevas líneas empoderadas, sino que también se rescatan e iluminan las de otros tiempos y se sitúan en un merecido lugar.

49. Mariana Sissia, cat., Buenos Aires, 2016.

50. Cristina Coll, *Gloria, Gladys y María*, Buenos Aires, Caracol Ediciones, 2023

Bibliografía

- 1ª BIENAL NACIONAL DE DIBUJO SAN JUAN 2019*, cat. exp., San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2019.
- ARCHIVO ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, Buenos Aires.
- ARCHIVO FUNDACIÓN FEDERICO JORGE KLEMM, Buenos Aires.
- ARCHIVO MUSEO DE ARTES PLÁSTICAS “EDUARDO SÍVORI”, Buenos Aires.
- ARCHIVOS SALAS NACIONALES DE EXPOSICIÓN-PAIS DE GLACE, Buenos Aires.
- BERGER, John, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.
- BLANCO, Viviana, cat., Buenos Aires, 2015.
- Bosquejar esbozar proyectar tomo I*, cat. exp., Buenos Aires, Quimera Editora, 2015.
- Bosquejar esbozar proyectar tomo II*, cat. exp., Buenos Aires, Quimera Editora, 2016.
- CASANOVAS, Laura, “Dinamismo y expansión de las artes visuales en la Argentina entre 1983 y 2018”, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Kirchner, 2019.
- “En el taller, como en las cavernas”, en *Clarín, Revista Ñ*, 26 de mayo de 2018.
- “El dibujo impone sus trazos”, en *La Nación*, 27 de enero de 2008.
- “Matías Duville”, *Arte al Día*, en <https://es.artaldia.com/Resenas/Matias-Duville-Arena-Parking.-Centro-Cultural-Recoleta-Buenos-Aires>. Acceso 16 de mayo de 2023.
- COLL, Cristina, *Gloria, Gladys y María*, Buenos Aires, Caracol Ediciones, 2023.
- El círculo caminaba tranquilo*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, cat. exp., 2014-2015.
- Escuelismo. Arte argentino de los 90*, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, mayo de 2009.
- GARAY BASUALDO, Eugenia, *La dinámica curatorial en la Argentina. Reconstrucción de los estudios sobre la curaduría entre 2012 y 2017* (2019), en prensa.
- GIACONI, Mauro, *Temporada de plomo*, Ciudad de México, Temblores Publicaciones, 2020.
- GIUNTA, Andrea, *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009.
- GOLONBEK, Claudio, *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo argentino*, Patricia Rizzo Editora, 2001.
- GÓMEZ, Verónica, *Letargia*, cat., Buenos Aires, 2016.
- GONZÁLEZ, Valeria y Máxima JACOBY, *Como el amor*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2009.
- Mundos para mirar. La ilustración en los libros para niños*, cat. exp., Buenos Aires, Espacio de Arte Fundación Osde, junio 2009.
- Panorama del dibujo argentino contemporáneo*, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 19 de diciembre de 1996 al 19 de enero de 1997.
- SISSIA, Mariana, cat., Buenos Aires, 2016.
- STUPIÁ, Eduardo y Cintia MEZZA, *Dibujo contemporáneo en la Argentina*, Buenos Aires, E-Book, 2014, en <https://www.fundacionitau.org.ar/dibujo-contemporaneo-en-la-argentina/>
- TAVERNA IRIGOYEN, Jorge M., “El dibujo en Argentina 1945-2000”, en *Historia General del Arte en la Argentina Tomo XII*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2001, pp. 3-67.

FOTOGRAFÍA

ENTRE LO ESTÉTICO-POÉTICO Y EL DOCUMENTALISMO. LOS LÍMITES POROSOS DE LA FOTOGRAFÍA Y SUS ESPACIOS DE ACCIÓN

Silvia Pérez Fernández y Verónica Tell

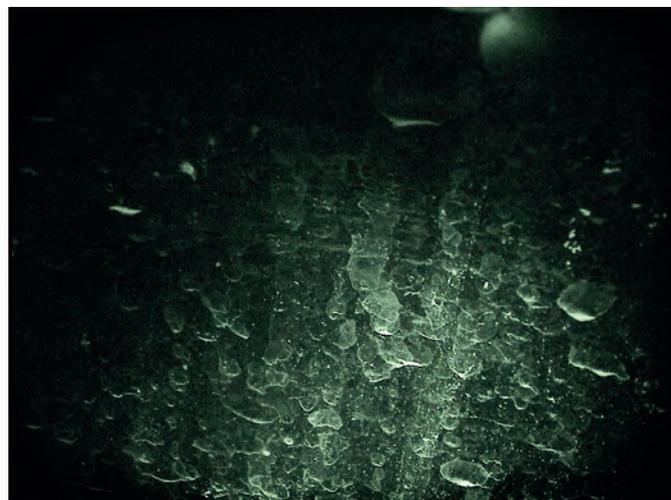
El propósito de escribir sobre la fotografía en la Argentina entre el 2000 y el 2020 trae aparejadas muchas preguntas en relación con la delimitación del objeto y la periodización. La primera: ¿qué producciones estéticas de los últimos veinte años cabrían bajo el sustantivo fotografía? Esto supone volver una vez más a la cuestión de qué es o qué puede ser la fotografía. Pensada en la clave de su propia historia y en relación con este volumen *Historia General del Arte en la Argentina*, apareció en el horizonte el asunto de la distinción entre fotografía artística y documental o periodística. En los años 2000, los contornos de esta diferenciación se fueron diluyendo: fluyeron cada vez más los espacios y los actores entre ambas escenas, y fue también cada vez más frecuente el uso de recursos y estrategias comunes por parte de los creadores de imágenes fotográficas. Estos movimientos se dieron, además, a la zaga de la paulatina disolución de fronteras entre medios artísticos, que hicieron poco operativas las clasificaciones del arte moderno. Pero por otro lado, a la vez que las definiciones en relación con las prácticas alrededor de la fotografía resultaban cada vez más porosas, se asistió a la emergencia de nuevos espacios y escenarios dedicados a *la fotografía* —lugares de exposición, premios, ferias, publicaciones y colecciones editoriales, etc.— En efecto, en los últimos años de la década de 1990 las acciones en torno a la fotografía gestadas desde el retorno a la democracia hallaron un nivel de concreción y visibilidad inéditas, y el nuevo siglo vio la consolidación de ámbitos institucionales para su exhibición y difusión, y también el desarrollo de la investigación y la creación de espacios de formación en torno a ella.

En un recorrido necesariamente parcial, este texto se centrará en primer lugar sobre algunas obras que giran en torno al documentalismo y otras que tensionan este modo hacia

lo conceptual y/o lo poético. Los apartados siguientes conectarán estas propuestas con otras que se construyen desde lo ficcional, desde una impronta subjetiva, o desde la reconfiguración de los lenguajes, y que apelan a diversas formas estéticas y relacionales y trascienden, en algunos casos, lo estrictamente fotográfico. Luego se presentará un abanico de obras que indagan sobre el propio dispositivo y otras de índole experimental. Finalmente, se expondrán distintos modos en que el archivo es visitado: como fuente y producto de trabajo autoral, como vehículo de construcción de memoria individual y colectiva, para concluir con propuestas fundadas en modos de trabajo colectivo.

I

El milenio comenzó con una profunda crisis que derivó en estallido social. Fueron muchos los fotógrafos que registraron los acontecimientos de las críticas jornadas de diciembre de 2001, y las manifestaciones que continuaron en



Gabriel Valansi. Night shot # 8, *fotografía infrarroja*, 14 x 19 cm, 2001.

las calles del país hasta entrado el 2002. Miles de fotografías dan testimonio de los saqueos, de la ferocidad de la represión policial y del tenaz reclamo popular. Silentes, no repiten los sonidos de las sirenas, de cacerolas, de los gritos y cantos contra el gobierno, ni de los disparos de balas y gases lacrimógenos, pero los evocan a la vez que nos transmiten el escenario de urgencia en que fueron producidas: encuadres apresurados, imprecisiones en los contornos a causa del humo de llamas y gases, y el congelamiento propio de las acciones en este tipo de coberturas fotográficas caracterizan a muchas de estas imágenes. Allí estaban fotoperiodistas que trabajaban para medios y agencias, *freelance*, pero también fotógrafos que se habían ido agrupando desde mediados de la década anterior con el propósito de generar imágenes diferentes a las difundidas por los medios masivos de comunicación.¹ Sub Cooperativa de Fotógrafxs, uno de estos grupos integrado por personas que además intervenían en las manifestaciones, editó *Diciembre* (2016), un fotolibro que reúne imágenes de los días 19 y 20. Con un ritmo y una tecnología distinta de la empleada por la mayoría de los fotógrafos de prensa e independientes entonces —que usaban simultáneamente película color y diapositiva e, incipientemente, realizaban registros en digital—, Gabriel Valansi recorrió la zona del centro de Buenos Aires de noche con una cámara infrarroja para hacer visibles rastros y detalles que están más allá de nuestras posibilidades ópticas. Pero lo que se recorta en *Night shots* (2001-2002) son fragmentos casi indiscernibles en imágenes verdosas que no colaboran para una reconstrucción fehaciente de hechos o escenarios. Nos inducen a plantearnos varias (viejas) preguntas en relación con la fotografía: ¿dónde radica su valor documental? Y siendo ellas mismas índices, ¿qué otras huellas recogen —de las cosas y de nosotros—, que hacen que se reactualicen al verlas? Esta serie puede funcionar como disparador para pensar los modos variables en que pueden darse las confluencias entre

1. Cooperativa de Fotografía Documental (1995), Fotografía de la Base y ContraImagen (1997), Noticiero Obrero (1998), Ojo Obrero (2000). En la propia coyuntura se formaron Indymedia y Argentina Arde (2001), luego Acción Fotográfica (2003) y Argentina Photos-Sub Coop (2005), M.A.F.I.A.—Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs (2012)—.

el carácter testimonial, evocativo y estético que se manifiestan en muchas producciones de las primeras dos décadas del siglo XXI.

II

El período de la dictadura cívico-eclesiástico-militar de 1976-1983 fue objeto de una cantidad de obras concebidas desde aproximaciones muy diversas. ¿Cómo puede la fotografía invocar aquellos sucesos traumáticos acontecidos en el pasado? Algunas piezas focalizaron sobre el registro de sitios que funcionaron como campos de detención ilegal. Es importante considerar estas imágenes como el resultado de cierta performatividad en la acción de atravesar, en soledad o acompañando a sobrevivientes o familiares, esos lugares donde se vivió y se murió en el horror. *Santa Lucía. Arqueología de la violencia* fue realizado por Diego Aráoz entre 2001 y 2008 en la provincia de Tucumán, registra las ruinas de lo que en el origen fue un ingenio azucarero, luego una base militar en 1975 y finalmente un centro clandestino de detención en la dictadura. *Sitios de memoria* de Lucila Quieto (2008-2012) representa centros de distintos lugares del país, mientras que *Esmá* (2010), de Inés Ulanovsky, consiste en fotografías de interiores y exteriores del predio que la Armada terminó de desalojar en



Paula Luttringer. Sweater de punto jackard. De la serie Cosas desenterradas, *Piezografía*, 60 x 60 cm, 2011-2012.



Lucila Quieto. De la serie *Arqueología de la ausencia*, proyección de diapositivas, toma directa analógica, copia manual, fotocopia láser sobre papel sepia intervenida con cintas, rasgadas, roturas y dobleces, 24 x 30 cm, 1999-2001.



Helen Zout. Lugar donde fue encontrado un cuerpo no identificado en 1976. Punta Lara, Río de la Plata. De la serie *Desapariciones*, toma directa en negativo de gelatina de plata, copia analógica en papel con bromuro de plata, 30 x 40 cm, 2000-2006.

septiembre de 2007. En *El lamento de los muros* (2004), Paula Luttringer reúne las imágenes de diferentes centros con fragmentos de testimonios de mujeres sobrevivientes —como ella misma— que padecieron torturas y violaciones, de manera que de los detalles de los espacios surgen el espanto y la memoria. En los dípticos que conforman *Cosas desenterradas* (2012), las fotografías en blanco y negro de objetos exentos, sin contexto, tales como prendas de detenidas-desaparecidas o instrumentos empleados por los perpetradores de crímenes de lesa humanidad, se acompañan de sucintas descripciones o del recuerdo de una víctima. En distintas series realizadas en la primera década del siglo, también Helen Zout aborda



Hugo Aveta. Calle 30 N°1134. La casa de los Conejos, fotografía, 90 x 120 cm, 2009.

estos temas. Por un lado, en *Imágenes robadas, imágenes recuperadas* (2004) presenta una selección de fotografías del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía Bonaerense (DIP-BA), y expone la trama que precedió a las persecuciones y secuestros. En otras series como *Desapariciones* (2009), registra las marcas de la represión en instrumentos, espacios y cuerpos a través de imágenes que mantienen cierta imprecisión o un efecto borroso, puntos de anclaje para convocar una narrativa de los hechos. Fotografías del Río de la Plata, de aviones, imágenes de escraches, retratos de familiares, de sobrevivientes. Entre ellos, Jorge Julio López seis años antes de su segunda desaparición forzada en 2006. Esta foto fue el punto de partida para *Apareciendo* (2015), una serie de proyecciones —y fotografías— de Gabriel Orge. De hecho, la superposición de imágenes y la intertextualidad son recursos empleados con cierta frecuencia. Por Gerardo dell'Oro en *Imágenes en la memoria*, que apela a la voz propia y de sobrevivientes. Y también en *Fotos tuyas* (2006) de Inés Ulanovsky, *Ausencias* (2006) de Gustavo Germano, y *Los hijos. Tucumán veinte años después* (1996-2001), donde Julio Pantoja fotografió a hijos de desaparecidos sosteniendo a su vez retratos de sus madres y padres. En *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), Lucila Quieto se fotografía a sí misma en medio de la imagen proyectada de su padre, acción que invita a replicar luego a otros integrantes de H.I.J.O.S. En *Filiación* (2012-2013), utilizando el *collage*, continúa las búsquedas de narrativas familiares. En estos trabajos, fotografías personales son llevadas a trascender la esfera privada para llegar a articular una memoria colectiva. Muchas de ellas son re fotografiadas



Gabriel Díaz. Flores en la ESMA. Película Polaroid, 2015.

o proyectadas y conforman nuevas imágenes en abismo, dípticos o superposiciones que entran la vida de los desaparecidos con la de sus descendientes y familiares, que en ocasiones participan de la realización de las obras. Una de las fotos de Zout registra la casa Mariani-Teruggi en La Plata, objeto de una feroz *razzia* militar. Fue también uno de los lugares representados por Hugo Aveta en su serie *Espacios sustraíbles* (2008-2012). Se trata de fotografías de maquetas a escala que reproducen los lugares, de modo que la fotografía deviene una suerte de reducción en segundo grado sin dejar de ser, no obstante, materia de preservación de memoria. Marcos Adandía retrata, con y sin los simbólicos pañuelos, a madres de desaparecidos (2000-2013), Guadalupe Gaona busca recuperar una historia familiar en *Pozo de aire* (2009), en *El viaje de papá*, Camilo Del Cerro establece un diálogo fotográfico con su padre desaparecido. En *Secuela* (2001-2004) Fernando Gutiérrez fotografió automóviles Falcon, y en *Cosas del Río* (2008-2010), objetos devueltos por el río. Marcelo Brodsky recogió en *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA* (2005) obras de diversa factura que un numeroso grupo de artistas —incluyendo a varios de los ya mencionados— elaboraron en torno a ese espacio emblemático de la represión. Con un carácter evocativo, la serie de fotografías instantáneas *Flores en la ESMA* (2015), de Gabriel Díaz, alude a los niños na-

cidos en cautiverio en los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la última dictadura militar o, de modo más general, a la persistencia de la belleza y la vida allí donde la materia inerte rezuma muerte y horror. Las imágenes fueron hechas en la Ex Escuela de Mecánica de la Armada, desde 2015 Museo Sitio de la Memoria, declarado Patrimonio de la Humanidad por UNESCO en 2023.

III

Estos y otros nuevos modos de abordar la realidad convivieron durante los 2000 con formas más clásicas. En algunos casos se trata de fotoperiodistas cuyo interés por temáticas sociales sobrepasaba los propósitos de los medios de comunicación que los empleaba, por lo que iniciaron sus proyectos en forma paralela al trabajo profesional, del mismo modo que había ocurrido en los años 80 y 90. Sus ensayos son desarrollados bajo la concepción del documental social tradicional: con tomas directas en blanco y negro o color, con sujetos generalmente representados en pose frontal asentada en sus lugares de vida o de trabajo durante el ejercicio de sus actividades habituales, en un vínculo estrecho y prolongado. Sin embargo, se observa como rasgo característico de los 2000 que algunos de estos mismos documentalistas ampliaron los recursos expresivos, puestos en función del abordaje de antiguos tópicos y otros propios del nuevo contexto histórico, con la inclusión de elementos ficcionales, de archivo o conceptuales. Cristina Fraire inició en la primera mitad de los 90 sus viajes a las Altas Cumbres en la provincia de Córdoba. Iría año tras año al mismo sitio a tomar fotografías de los habitantes, sus ranchos, sus animales y la vida comunitaria, a la que la propia fotógrafa se sumó con tareas que le eran requeridas o ella proponía. *La vida austera* se concretó en un libro en 2015. En *Desnudos sudamericanos* (2001-2009), Marcos Zimmermann fotografió a hombres cuyos cuerpos desnudos dejan entrever las condiciones de existencia diversas con que fueron moldeados. En *Argentinos* (2015 y 2018), Zimmermann documentó la vida cultural, social, laboral y religiosa de hombres, mujeres y niños; a muchos sitios el autor volvía después de décadas de haberlos fotografiado por primera vez. A partir de



Adriana Lestido. Antártida Negra, fotografía, copia gelatina de bromuro de plata, 2012.

los ensayos *El amor* (1992-2005) y *Villa Gesell* (2005), Adriana Lestido fue profundizando el desplazamiento estético que venía gestándose en sus trabajos anteriores y, al prolongar los tiempos de exposición, dio lugar a atmósferas particulares. A la vez, lo social es indagado desde un giro intimista en el cual el ser humano es relevado por el paisaje (*Antártida* y *Antártida Negra*, 2012). La búsqueda estético-expresiva sobrepasó la experiencia fotográfica y cristalizó como deriva natural en el cine, con *Errante. La conquista del hogar* (2023). La fotografía que Eduardo Gil produjo a lo largo de los 2000 es, en buena medida, una revisión del modo en que trabajó lo documental en los 80. Los sujetos, temas y estética con fuerte impronta cartier-bressoniana transmutaron en una reflexión sobre los géneros. En *Señas personales* (2011-2015), construye monumentos en el paisaje, sobre los cuales vierte una gota de su sangre. Resignifica así la noción de “paisaje”, que es también la denominación otorgada a una serie de retratos frontales: los encuadres incluyen el rostro y los hombros desnudos de hombres y mujeres que posan con los ojos cerrados (2005-2014).

Martín Weber dio comienzo a *Mapa de sueños latinoamericanos* en 1992, lo concluyó en

2013 y lo llevó al cine en 2020. Con la noción de Latinoamérica presente, Weber recorrió el continente fotografiando personas, familias y grupos, quienes portaban en mano una pizarra en la cual habían escrito sus aspiraciones. Incorporando el video, realizó dos trabajos: *Mario. Saved calls* entre 2006-2014, ensayo en el que abordó el proceso de enfermedad y muerte de su padre; e *Historia encarnada. Una historia de la violencia, vol. 1* (2018-2019). Echando mano a una cantidad de recursos técnicos y estéticos, el autor refirió aquí a aspectos de la



Pablo Piovano. S/t, de la serie El costo humano de los agrotóxicos, fotografía digital, 2016.



Julio Pantoja. Evarista Pacheco, Berna Villagómez y Rogelia Marcial, dirigentes de la comunidad avi-guaraní Hermanos Unidos. Calilegua, Jujuy, de la serie *Las madres del monte*, fotografía panorámica color, 60 x 210 cm, 2007.

violencia política argentina. Con tomas directas en blanco y negro, Sebastián Szyd desarrolló *Las flores y las piedras* (2009-2013) sobre la vida de mujeres tras las muertes de sus maridos mineros y *América* (2010), que aborda las identidades y el sentido de pertenencia en los pueblos de las regiones andinas. En obras posteriores como *Presencias —site specific* de 2017 al presente— lleva estas indagaciones sobre la Puna y la Quebrada de Humahuaca a formas y materias que trascienden lo fotográfico.

En *La fábrica* (1993-2010), Daniel Muchiut retrató a viejos trabajadores en medio de restos derruidos de lo que antes fuera productivo, mientras que frente a las ruinas exteriores quemaba viejas fotografías del sitio en activi-

dad, acción que fotografiaba a su vez. *La vida de Oscar* (1998-2016) es un ensayo en torno a la supervivencia en la calle —entre basurales y, finalmente, en el encierro de un asilo de Chivilcoy— de un hombre que fue abandonado de niño, y que luego de casi sesenta años de búsqueda pudo reencontrarse con sus hermanos. En *El costo humano de los agrotóxicos* (2014-2019), Pablo Piovano documentó los efectos nocivos que la fumigación con glifosato y otros químicos fue produciendo en la población cercana a los cultivos de soja. Su trabajo fue de suma utilidad para los individuos y las organizaciones que vienen luchando contra la falta de control del Estado.² En *Mapuche* (2018-2019), Piovano registró aspectos de la vida y religiosidad de ese pueblo originario, en un contexto de particular violencia estatal en su contra. Julio Pantoja, en *Las madres del monte* (2007), rescató la resistencia y movilización de mujeres indígenas y criollas, organizadas contra la destrucción de la vegetación nativa ante la expansión de los cultivos de soja. Pantoja las retrata solas o con sus niños en un improvisado estudio que se reduce a un telón blanco tendido en medio del paisaje; a la vez, documenta los territorios arrasados y aún humeantes. La temática de los agronegocios fue tratada también en *Mujer, maíz y resistencia*

2. Según el relevamiento llevado adelante por la Red de Médicos de Pueblos Fumigados, en 2016 eran 13.400.000 las personas afectadas directa o indirectamente por la acción de los agrotóxicos. Fuente: ANCCOM. “Agrotóxicos: la muerte silenciosa”, en <https://anccom.sociales.uba.ar/tag/red-de-medicos-fumigados/#:~:text=La%20Red%20de%20M%C3%A9dicos%20de%20Pueblos%20Fumigados%20es%20una%20agrupaci%C3%B3n,Misiones%2C%20Santa%20Fe%20y%20C%C3%B3rdoba>, acceso: 20 de julio de 2023.



Florencia Blanco. Erika, de la serie *Retratos al óleo*, negativo color, 2008.



Alessandra Sanguinetti. *La Nube Negra*, de la serie *Las aventuras de Guille y Belinda* y el enigmático significado de sus sueños, copia cromogénica, 76 x 76 cm, 2001.

(2011). Guadalupe Miles fotografió comunidades de pueblos originarios en el norte del país durante casi veinte años; su ensayo *Chaco*, iniciado en 1999, exhibe con proximidad y frescura los cuerpos desnudos de mujeres, hombres y niños jugando en la naturaleza. En la serie *Salteños* —compilada como libro en 2009— Florencia Blanco aborda el universo popular de la provincia de su infancia. Este trabajo daría luego lugar a *Fotos al óleo* (2010), serie para la cual partió de retratos fotográficos pintados —una moda a mediados del siglo

pasado— y refotografió en nuevos contextos. Por su parte, Alessandra Sanguinetti emplea el color en formato medio para aproximarse al mundo de dos niñas, primas, en su entorno rural. Nutrido de escenificación, el ensayo *Las aventuras de Guille y Belinda* (2007) está orientado a rescatar las actitudes lúdicas y de ensueño construidas por las pequeñas a lo largo de cinco años. En *El sexto día* —trabajo realizado para la agencia Magnum, (2005)— Sanguinetti aborda ese mundo rural en la relación del hombre con los animales, y su sacrificio.

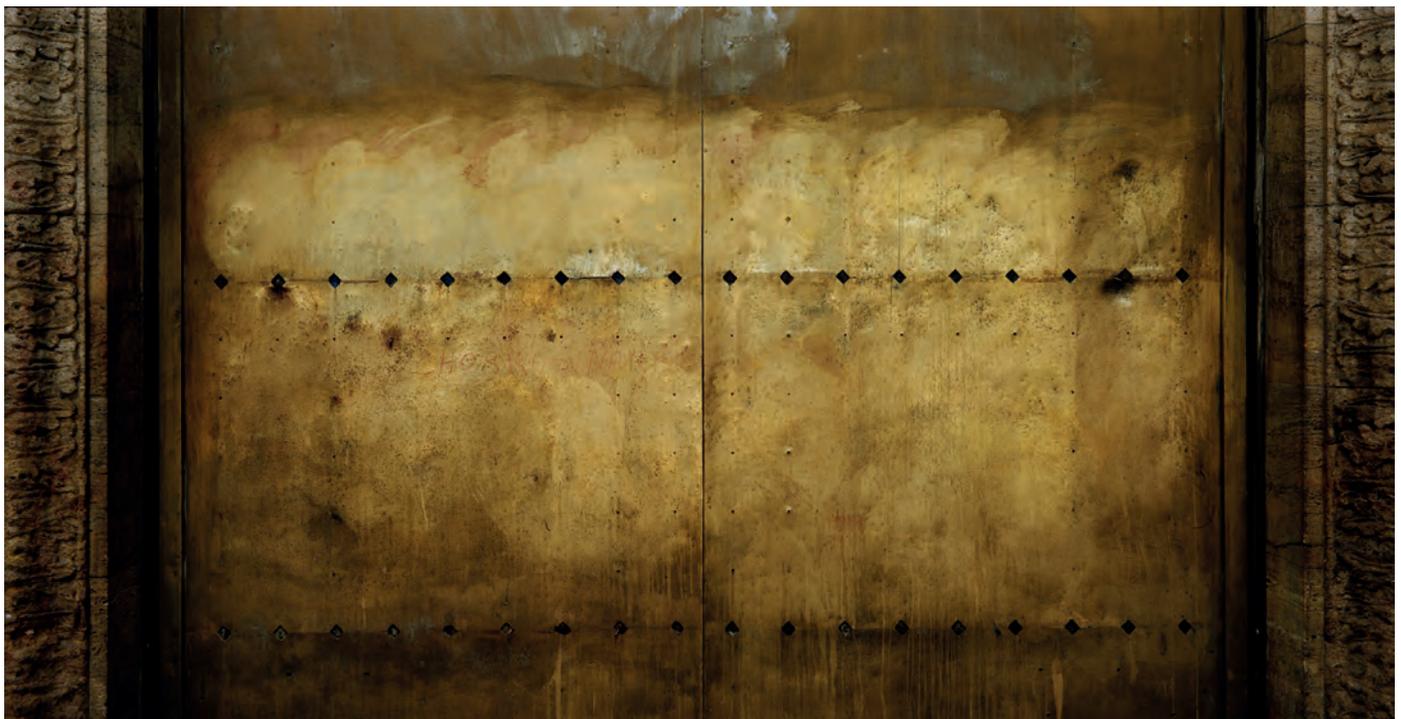
IV

Junto a las anteriores, en los 2000 han surgido nuevas formas de aproximación a lo social e histórico de carácter más conceptual, en que el referente o lo que éste encarna son representados por objetos que los simbolizan. Con variadas estrategias y recursos requieren del espectador un mayor ejercicio de interpretación. Santiago Porter recurre al formato del díptico en *La ausencia* (2001-2002) para evocar un episodio trágico de nuestra historia. Cada par representa de un lado, un objeto perteneciente a una persona fallecida en el atentado a la AMIA (1994) y, del otro, el retrato de uno o más de sus familiares cercanos. Las piezas se completan con un breve texto donde se precisan los nombres de las personas, el parentesco y algo relativo al objeto de la imagen vecina. Otras series de Porter abordan desde una perspectiva diferente los vínculos entre la historia y las formas materiales. *Bruma I, II y III* (2007-2016) representan escenarios que podemos vincular con las acciones directas o indirectas de un programa político e ideológico. Tanto Juan Travnik como RES volvieron sobre algunas marcas perdurables que dejaron los días de estallido popular de 2001. En *Bancos* (2003-2005) Travnik hizo tomas frontales —en color, algo excepcional en su trabajo— de las vallas metálicas que habían sido coloca-

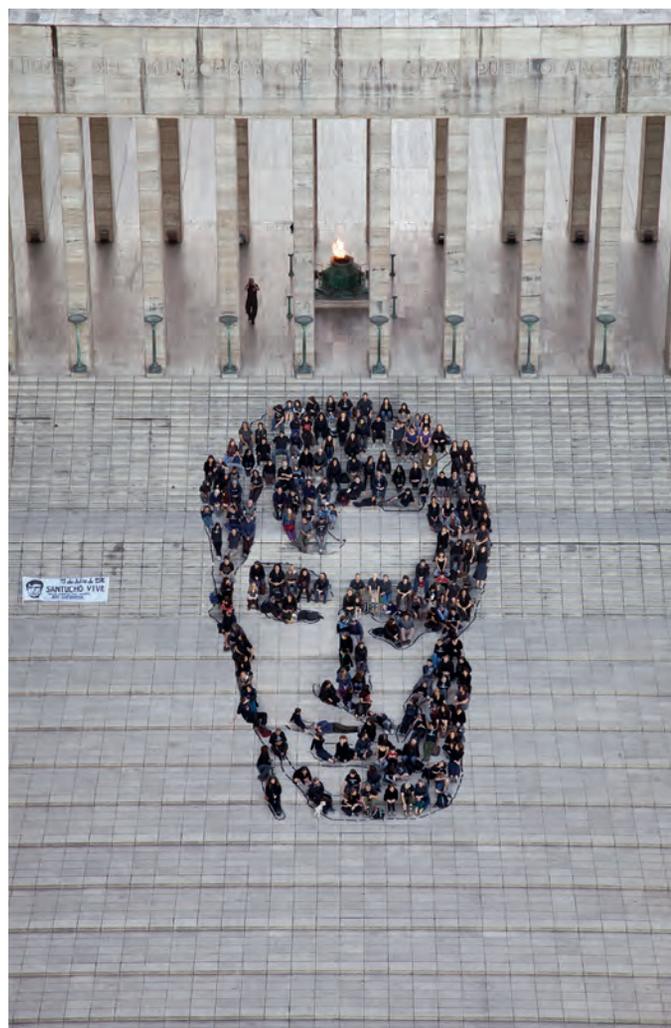
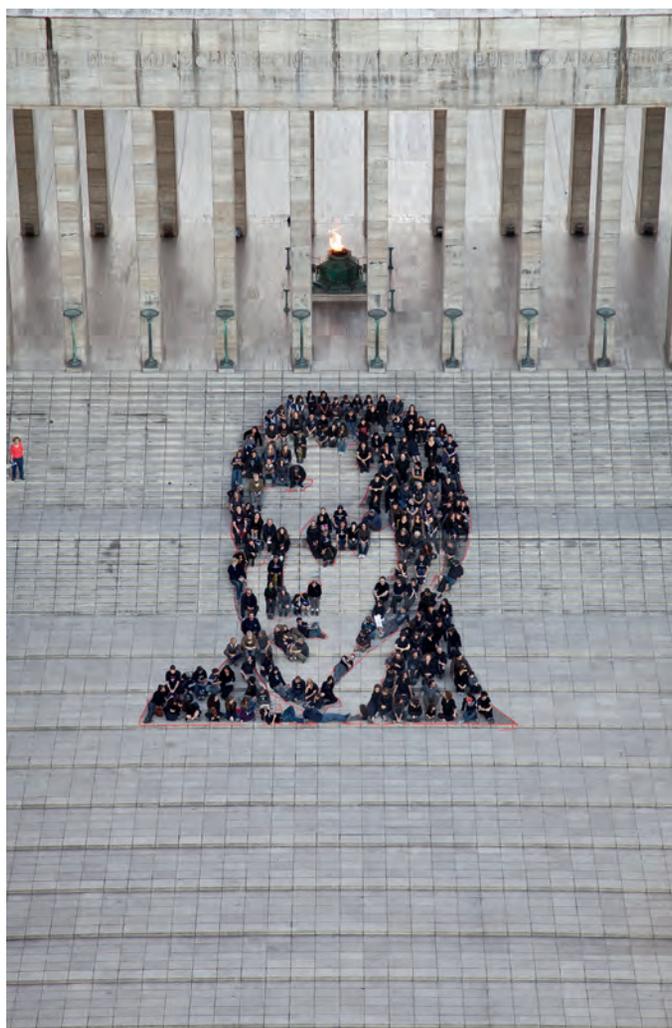


Santiago Porter. Hospital, de la serie Bruma, primera parte, fotografía color, 127 x 168,7 cm, 2007.

das como protección delante de las entidades bancarias para evitar el ingreso de ahorristas defraudados y de otros manifestantes. Por su parte, RES fotografió a Martín Galli, quien fue baleado por la policía el 20 de diciembre. Esta obra integra la serie *Intervalos intermitentes* (1998-2004) y en la cual, bajo la forma de dípticos, retrataba a la misma persona antes y después de una actividad o hecho como una cirugía, una pelea o un parto. En *Belgrano y Santucho en el Monumento* (2010) la fotografía es sólo el resultado final de una acción performática y colaborativa que buscó conmemorar a esos dos personajes históricos. Del mismo



Juan Travnik. HSBC, Buenos Aires, 2005.



RES. Belgrano y Santucho en el Monumento, *performance*, registro fotográfico impreso sobre lona vinílica, 320 x 215 cm y video, 2009.

modo, de *Casillas* (2009-2010) persisten las fotografías de una acción impulsada por RES en la que los habitantes de una villa en Rosario pintaron, a cambio de un salario, bellas formas geométricas sobre sus casas de chapa. Gian Paolo Minelli concentró buena parte de su trabajo sobre barrios socialmente poco privilegiados de Buenos Aires, como Piedra Buena (2000-2010), o sobre la cárcel de Caseros (2000-2002). Un vacío sereno aparece allí, como también en los estacionamientos urbanos, de los que fotografió las media-sombras que protegen los autos (*Playas*, 2004-2008), y construye así una visión insospechada de la ciudad y su pulso. En *Apuntes para un desentierro* (2001-en proceso), Emiliana Miguez recurre a fotografías directas, imágenes de archivo, cartografías, videos y capturas de pantalla: el territorio se constituye en espacio de praxis cotidiana para cuestionar y deconstruir la significación de episodios históricos tal como han sido elaborados desde la hegemo-

nía cultural. Con un propósito similar viene desarrollando *Viaje Conurbano* desde 1999; en ambos incluye aspectos de su propia biografía.

Emulando fotos de identificación o reinseros en un paisaje rural escenificado, los caballos de cartoneros de la ciudad de Córdoba —que empezaron a verse con frecuencia después de 2001— son el tema de las series *Retratos* y *Ejemplares* (2003-2005), de Adriana Bustos. Con semejanzas formales con estas obras, sobre todo por la existencia de un fondo pintado, *Antropología de la mula* (2006-2011) incluye dípticos fotográficos que ponen en diálogo el uso del animal para carga con la acepción más contemporánea del término que alude a quien transporta drogas en su cuerpo. En *Potencial* (2005-2007) Ananké Asseff retrata a personas armadas, a tamaño natural. Las poses, siempre frontales y mirando a cámara, son también una postura: la afirmación de un modo de posicionarse ante la violencia donde las potenciales víctimas son también potenciales verdugos.



Rosana Simonassi. Alicia Muñoz, 14 de febrero de 1988. Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires. Argentina. Cf Revista Gente Nro. 1178, de la serie Reconstrucción, toma directa, copia inkjet sobre el reverso de papel afiche de 70g bobinado, montado sobre la pared con cinta de pintor, 210 x 110 cm, 2012.

Esta serie se enmarca dentro de *Crímenes banales* (2007), donde Asseff desarrolla el conflicto social y los miedos en el marco de la propiedad privada. El cuerpo femenino y la violencia de género son el foco de otras obras anteriores reunidas bajo el rótulo *P.B.* (2001-2004) donde, como en *Potencial*, la violencia no se muestra pero es latencia de angustia y temor. En la muestra y el libro *Reconstrucción* (2013), Rosana Simonassi se retrata ocupando el lugar y la pose de una mujer asesinada. Sustitución mediante, pone en escena la posibilidad de un cuerpo colectivo y, a la vez, la (im)posibilidad de un retrato que nadie querría protagonizar. De este modo, cuestiona también la imagen forense y su puesta en circulación pública. Aunque se trate de propuestas con anclaje muy distinto de los anteriores, cabe mencionar aquí una publicación colectiva gestionada por Sebastián Pani y Belén Grosso, *Violencia de género. Mujeres quemadas* (2018), impulsada en el marco de la creciente violencia de género y la caracterización legal del femicidio (2012). Por



Ni una menos. 8M, fotografía digital, 2018.

otra parte, es válido señalar que en el contexto general de reivindicaciones feministas, tanto las movilizaciones como sus registros fotográficos y su difusión en redes sociales tuvieron un lugar sin precedentes en el impulso popular para el tratamiento legislativo de la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE). Distintos colectivos de fotógrafas acompañaron el proceso, entre ellos, Emergentes y Manifiesto—este último en la provincia de Córdoba—, y el propio Ni una menos, que desplegó la campaña a nivel nacional. Asimismo, se destacan las producciones personales de Lucila Prieto, Lucía Merle y Natalia Roca.

V

Un amplio espectro de recursos y procedimientos fueron empleados en función de problematizar los bordes y géneros de la propia fotografía: el pasaje a la ficción a través de códigos del documental, la cita de autores y obras de la pintura y la expansión que permite la misma tecnología fotográfica, entre otros.

Marcos López se inició en los ochenta empleando la cámara de formato medio y fotografía directa en blanco y negro. Luego, *Pop Latino* (2000) selló un especial uso del color y la construcción de un documental de carácter ficcional con el que abordó de la realidad política argentina y evocó personajes de la historia latinoamericana y mundial. A lo largo de la primera década de los 2000 continuó con las puestas en escena, especialmente en los retratos que pendulan entre el estereotipo y la persona común. La fotografía comenzó a convivir crecientemente con la pintura, y lue-



Marcos López. Suite bolivariana, impresión digital pintada a mano, 110 x 275 cm, 2009.

go tendieron a abandonar la bidimensional para cobrar cuerpo en instalaciones, de pequeños altares a salas completas (*Debut y despedida*, 2013; *Ser Nacional*, 2016). Al mismo tiempo López incursionaba en el cine documental, rescatando la figura de un cantautor popular (*Ramón Ayala*, 2013) y escribía activamente en redes sociales (*Verdad/consecuencia*, 2017), para volver en los últimos años al registro directo. En 2001 Alberto Goldenstein concluyó la serie *Retratos de artistas*, iniciada en 1989, en la que personas vinculadas, como él, al ambiente del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, posaron en espacios cotidianos. El tratamiento del espacio en el paisaje urbano fue central en el trabajo posterior de Goldenstein. Un ejercicio regular de la *flânerie* es el trasfondo de *Mar del Plata* (2001), donde presenta la ciudad balnearia habitada y también despojada de turistas, y construcciones típicas y monumentos incluyendo aquellos que son íconos del turismo de masas. Buenos Aires (*Flâneur*, 1989-2017) es mostrada a partir de encuadres singulares de sitios emblemáticos del poder y otros destinados al ocio y —nuevamente— monumentos y esculturas, esta vez emergidos de la niebla. En *Americanas* (2011) y *Miami* (2018), aparecen en abismo otras imágenes (cuadros en museos, pinturas murales) que forman parte de un universo de consumo. Los encuadres y el punto de vista de la cámara unos centímetros elevado por encima de la altura de visión estándar, se suman a una saturación de los colores, dando, en conjunto, una estética en apariencia descuidada.



Alberto Goldenstein. Art Basel Miami, toma digital directa, impresión gicleé, 40 x 60 cm, 2015.

También Rosana Schoijett hizo foco sobre sus colegas: *Temporada* (2005) consiste en retratos frontales de artistas-becarios del Programa de Talleres para las Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas. Por otra parte, a partir de su trabajo como fotógrafa de prensa, torció la lógica de los medios. En *Kiosco* (2004-2011), el vínculo que la une con personajes de la vida cultural, política, artística y televisiva es trastocado al incluirse ella misma en retratos, donde la intervención sobre la pose estereotipada del famoso/a se convierte en interpelación al género y al lector. En *Entrevista* (2006-2007) opera el cruce hacia lo ficcional a partir de crear encuentros que le permiten abordar los lazos interpersonales. En otra línea de trabajos, Schoijett elabora retratos que rememoran la modalidad pre-fotográfica de la silueta. La luz juega un rol fundamental en el



Rosana Schoijett. Autorretrato con China Zorrilla, de la serie Kiosco, fotografía color, toma directa 25 x 37 cm, 2005.

trabajo de Ignacio Iasparra. Fotografías diurnas y nocturnas son realizadas de tal manera que se hace difícil definir momentos del día o el origen de la fuente lumínica; detalles de árboles y frondas emergen de la oscuridad y dibujan formas que interrogan nuestra capacidad de ver; y edificios porteños representados

en *flou* y contrapicado aparecen como figuras casi fantasmagóricas. Este extrañamiento se da asimismo en imágenes pertenecientes a un universo más intimista, que incluyen pequeñas escenas cotidianas en las que aparecen personas de su propio entorno.

En el año 2000 Esteban Pastorino terminó el proyecto Salamone, una serie de fotografías que emplean el proceso decimonónico de la goma bicromatada y representan las obras realizadas por el arquitecto Salamone en distintos pueblos de la provincia de Buenos Aires. Una gran dedicación y manejo técnico fueron necesarios para lograr estas copias de gran tamaño, al igual que para construir las cámaras panorámicas y estereocópicas que emplearía en trabajos posteriores, hasta el día de hoy. Comenzó por fotografiar —en una misma toma— varias cuadras de pueblos rurales (serie de 1999-2001) produciendo imágenes bien alargadas que deben recorrerse con la mirada, para luego forzar los mecanismos y dislocar la unicidad de espacio-tiempo. Sus trabajos llevan al espectador/transeúnte a moverse por una sala siguiendo vistas insospechadas de nuestros entornos urbanos en artefactos vi-



Esteban Pastorino. Parador Playa Hermosa, de la serie K.A.P., fotografía color, toma directa, 97,5 x 117,5 cm, 2004.

suales inauditos, a descubrir panorámicas aéreas con efecto estereoscópico (2007-2012) o, incluso, a enfrentar las condiciones técnicas de producción de imágenes fotográficas a través de panorámicas de cámaras de algunos colegas (*Photographer's eye*, 2014-2015). También Pedro Weiner reproduce, en imágenes únicas de gran formato, cámaras y otros aparatos de captura de imágenes, y la tecnología analógica deviene autorreflexiva. De modo semejante, Paulo Fast trastoca el sistema de producción de imágenes y lo representado cuando en *La luz argentina* (2005-2017) fotografía los fondos de estudio, sin personas ni objetos, y genera un interrogante sobre las convenciones fotográficas, los temas y su eventual interés. Miguel Rothschild puso en escena el complejo vínculo entre representación y realidad en sus trabajos *Atrapasueños*, *Voyeur* y *Buenos Aires especular* (todos de mediados de la década de 2010) donde el cielo urbano y los cables de electricidad e Internet que los inundan, o la grilla que conforman las ventanas de los edificios, encuentran su eco en el montaje de las piezas. De modo semejante, el soporte papel de una serie de paisajes arbóreos y humeantes es objeto de pequeñas quemaduras, dando lugar a una relación inexplicable entre causa y efecto y entre lo representado y la materia de la imagen (*Spirits*, 2019-2021). En *Apocalypse*, serie del año en que estalló la pandemia de COVID-19, las quemaduras aparecen en fotografías de nubes.

Las tradiciones pictórica, foto y cinematográfica occidental son convocadas en las artificiosas escenas que compone Nicola Costantino y de las que ella misma es protagonista. Obras de Vermeer, Berni, Fritz Lang, Grete Stern son recreadas, en tanto que en *Rapsodia inconclusa* (2013) concibe situaciones originales que vienen a sumarse a la iconografía —inconclusa— de Eva Perón. También Leonel Luna abrevó, desde la década del 1990, en imágenes célebres de la pintura argentina y, basado en distintos tipos de textos y acontecimientos, construyó representaciones en las que muchas veces encarna la figura principal y que oscilan entre la pintura y la fotografía y entre lo ficcional y lo fáctico (*August Guinnar, tres años en cautiverio. Desventuras de un francés entre los Patagones*, 2001-2002; *Ejercicios para un buen salvaje*, 2011-2018). De igual modo RES, en *Conatus* (2005-2006), remite a la historia de la pintura.

VI

A partir de mediados de la década de 1990, en el contexto del surgimiento de la fotografía digital, que marcaría la desmaterialización y la desterritorialización de la imagen (y del texto, también), algunos artistas se han volcado a analizar el dispositivo fotográfico y sus cualidades visuales en propuestas conceptuales y experimentales. Algunos de ellos restan importancia a lo que es fotografiado a fin de posicionar una interrogante sobre la representación en sí. Otros, eluden una característica de la fotografía, su reproductibilidad. Desde los últimos años del siglo pasado, Andrea Oстера despliega operaciones que comprometen el uso convencional de partes de la fotografía —la óptica, la química, la cámara oscura—. En su trabajo hallamos imágenes monocromas como *22 vistas de la casa de noche* (1997); ensayos donde la reacción química ocupa un lugar central (*Repliegues e Inmersiones*, 2015-2016), o series que combinan lo analógico y lo digital como *El Cíclope* (2001-2005), y las más recientes *Scrolls* y *Capturas de Pantalla* (2015-2016), en la que avanza por sobre los usos convencionales del celular. Además de desarrollar una vertiente de tomas directas de rincones insospechados de una ciudad que lo interpela y que recorre en modo *flâneur*, Bruno Dubner propone en otros trabajos una indagación sobre



Andrea Oстера. Sin título (Fran), impresión de contacto desde un teléfono móvil, plata en gelatina, 25 x 25 cm, 2015-2016.



Erica Bohm. S/t., de la serie Pantone, fotografía analógica color, medidas variables, 2007.

el medio. *El pasaje* (2009) consistió en derramar líquido revelador en la vereda, a la espera de que el azar, a través de un agente externo, ignorante del hecho, consumara la imagen-impronta. Sin cámara, sin objeto referencial para fotografiar, *Testimonio de un contacto* (2007-2010) consiste en fotografías color obtenidas al sostener una película en la mano, en una habitación (casi totalmente) a oscuras. También Erica Bohm y Pablo Ziccarello coinciden en una reflexión sobre el color: los motivos de *Pantone* (2004-2008), de Bohm, son vistas o paisajes que captura sobreexponiendo la película color, de modo que el contraste desaparece casi al punto de hacer invisibles las formas. En *Luz accidental* (2002-2011), Ziccarello recorta el contexto de persianas metálicas para que devengan puro color. Ambos han recurrido también a las largas exposiciones para representar el cielo. En *Moonlight* y en *Black Sun* (2014-2018) Bohm emplea cámaras estenopeicas para capturar el tránsito de la luna y el movimiento de la tierra, o la potencia del sol: las imágenes resultantes son pequeñas líneas negras o un punto que sombrean el papel blanco. En la serie *Estado de tiempo* (2003-presente), Ziccarello registra el cielo alterando los usos convencionales de los materiales e invirtiendo varias veces la posición de la película, y logra

así imágenes abstractas e inesperadamente coloridas. *Fuentes de luz tapadas* (2003-2006), de Ernesto Ballesteros, comienza también en el cielo. El artista se propuso contar las estrellas de un inmenso cielo fotografiado y, para no confundirse, decidió pintarlas de negro una vez sumadas; repitió luego este ritual en vistas urbanas. Gerardo Repetto genera imágenes visualmente despojadas a través de gestos que cobran una dimensión performática. *222 fósforos de madera* (2003) consiste en la repetición de una acción para obtener, sólo mediante la luz de los fósforos y papel fotográfico, ese número de fotogramas, todos casi idénticos. *Salón de las llamadas perdidas* (2008) utiliza, como la anterior, la técnica del fotograma, esta vez en articulación con un teléfono celular: la imagen se genera en la intención de establecer una comunicación. *Diseción de liliun* (2005) remite a dos tipos de usos de la fotografía que reposan en su presunta objetividad: el científico y el jurídico-legal. *Usos de la fotografía* es el nombre marco que le ha dado Julio Grinblatt a su trabajo organizado en diferentes series que abordan, cada una, uno de estos usos o tópicos. En *Cielito lindo* (2000-presente) y en *Fotos de otros* (1994-presente) disloca la idea del autor. En la primera serie deja en manos de laboratoristas anónimos la resolución estética de las copias.

En *Fotos de otros* se trata de acechar el momento en que, en la calle o en una fiesta, algún fotógrafo va a disparar sobre su blanco. Más clásica, la serie *Fotos* consiste en retratos de sus amigos y vinculaciones hechas a lo largo de más de 20 años, y en el libro homónimo (2020) se recuperan algunas de estas imágenes de su archivo. El archivo es también el lugar desde el cual trabaja Francisca López, aunque en su caso se trate del fondo de un amigo, el fotógrafo experimental Bandi Binder. El libro *La visión interior* (2018) es una exploración detallada de sus materiales (anversos y reversos) a partir de una fotografía de precisión técnica y afín al tipo de labor instrumental que desarrollan las áreas de conservación de museos.

VII

Tanto las referencias a la historia de la fotografía y a las funciones que desempeñó en el marco de distintas disciplinas como la exploración y empleo concreto de archivos fotográficos bajo distintos modos de apropiación o de cita, fueron recursos frecuentes para la producción de diversos artistas. En *Land* (2012-presente), Marcela Magno ensambla digitalmente mapas y vistas cenitales de zonas de extracción de recursos naturales a partir de impresiones de pantalla de búsquedas en Google Earth. El sistema de mapeo más utilizado en la actualidad, fuente inagotable de imágenes sin autor, es la herramienta para construir nuevas imágenes y relevar las irreversibles modificaciones de la acción humana sobre el planeta. Archivos de diversos orígenes y materialidades son fuentes para Valansi en trabajos como *Zeitgeist* (1999-2000), *Epílogo* (2003) o *Wind* (2015) donde las imágenes bélicas configuran una estética que arroja su sombra sobre la humanidad. Los dos últimos se conforman de imágenes lenticulares que, a partir de dos o más imágenes fijas, pueden generar la ilusión de movimiento y de profundidad al cambiar el ángulo de visión. Esta resolución es utilizada también por Marcelo Grosman en algunos trabajos: *Movimiento perpetuo* (2012-2013) consiste en una serie de *back lights* y videos creados a partir de películas que exponen el lugar del cuerpo humano como instrumento a domesticar y como objeto de control social. El control y la normalización son también los temas de *Guilty!* (2009-2010)



Marcelo Grosman. GUILTY! Menor 14-18 #3, impresión Lambda, acrílico y madera, 180 x 120 cm, 2012.

en donde Grosman convoca a la historia de la fotografía médica y criminalística y, mediante la superposición de imágenes en capas, ensambla retratos imposibles. El rol de las imágenes en el seno de los aparatos del estado es el eje de otras series que realizó en este período. *Implosión* (2011), *Parte* (2015) y *Fotografías. Francisco Medail 1930-1943* (2001) —donde imágenes anónimas hacen emerger un autor fotográfico probable— son series donde Medail recupera imágenes de internet o de archivos y las resignifica. Nicolás Martella, en trabajos individuales (*La realidad de la luz*, 2018) o colaborativos junto a Manuel Fernández (*Estilo e iconografía*, 2021), bucea en la historia de las imágenes en su materialidad y visualidad, así como los espacios en que se despliegan sus sentidos. Fernández, por su parte, pone en escena hibridaciones y migraciones entre lenguajes y técnicas: diluye fragmentos de postales descargadas de Internet (*Memoria casi llena*, 2014), recurre a lo digital para hacer emerger materias geométricas entre los paisajes (*Pasado mañana II*, 2013),

o reutiliza y reinventa imágenes cinematográficas (*Una posibilidad entre dos mundos*, 2018). En *Bonheur*, Carolina Magnin también emplea fotografías, esta vez para plantear la fragmentación y la dificultad de la preservación de la memoria personal, asunto que explora también en *Caso Nro. 13*, *Visu*, *Archivo MDC/PZF* y otras obras que viene desarrollando desde 2006.

VIII

Asimismo, el archivo y los proyectos de documentación social han tenido diversas líneas de cruce. Con una impronta a la vez experimental, Matías Sarlo recoge en *Carcarañá* (2020) imágenes producidas en el marco de talleres dictados en escuelas y centros culturales de la ciudad de Rosario. En forma individual y colectiva, niños y adolescentes realizan clorotipos, en que los negativos con registros de la fauna local son copiados en hojas de la flora del entorno a partir de la acción de la propia clorofila, sin intervención de revelador u otro químico de uso fotográfico. En Buenos Aires fueron numerosas las experiencias de ta-

lleres destinados a jóvenes en situación de vulnerabilidad. Entre los primeros se encuentra PH15 y Grupo Contraluz en Ciudad Oculta. Entre 2004 y 2008 un grupo de reporteros dio un taller de fotografía en la Isla Maciel, experiencia que fue recogida en *Ojos y voces de la Isla* (2009). El taller de fotografía para adolescentes de la Villa 31 que fuera creado en 2005, se sumó cuatro años después a TURBA (Talleres de Urbanismo Barrial), para finalmente converger en el colectivo Ojo de Pez, que llegó a contar con un plantel de 15 docentes que capacitaron en distintas villas. Cámaras Rodantes es un colectivo que realiza talleres para niños, niñas y adolescentes de todo el país desde 2012, recurriendo principalmente a la técnica estenopeica. En Rosario, Cerveveinticinco impartió los talleres de la Escuela de Experimentación en cine y fotografía con sedes en barrios y editaron los volúmenes *Destellos*. En el marco de la mudanza, demolición y desaparición programada de la villa situada en las orillas del Riachuelo, el *Proyecto La 26* recogió las imágenes y testimonios de los habitantes. Como parte de las iniciativas de ARGRA (Asociación de Reporteros Gráficos de la Repúbli-



Proyecto Raíces. Ngillatun, Comunidad Mapuche Lago Rosario, de la serie *Un pueblo Mapuche*, fotografía estenopeica, papel RC blanco y negro, 12,5 x 17,7 cm, 2010.

ca Argentina) desde 2016 un grupo de reporteros gráficos y fotógrafos (aRGra/Haluro) dieron talleres a adultos asistentes al PAEByT (Programa de Alfabetización, Educación Básica y Trabajo), quienes generaron la documentación de su entorno y la edición de los materiales. Por cierto, la misma Muestra Anual de Fotoperiodismo Argentino que ininterrumpidamente se lleva a cabo desde 1981 constituye un copioso archivo sobre hechos sociales, políticos y culturales que ARGRA realiza a partir de la selección de fotografías producidas por sus asociadxs, a menudo no publicadas por los medios. Desde la misma institución, y tras advertir la escasez de fotografías sobre la guerra de Malvinas, dos reporteros gráficos iniciaron en 2017 la creación del archivo *Memoria de la espera*, ya no con imágenes producidas por profesionales, sino por los propios soldados conscriptos llevados a combatir a las Islas.

Otros talleres tuvieron como destinatarias a personas privadas de su libertad. Luz en piel, por ejemplo, trabaja desde 2008 en la Unidad Penitenciaria para mujeres N° 31, en Ezeiza. Ante la prohibición de ingresar cámaras al penal, recurrieron a la técnica estenopeica y comenzaron el proceso colectivo con la construcción de la cámara de cartón. La estenopeica fue también el recurso empleado por el Proyecto Raíces, que convocó a integrantes de comunidades originarias a producir sus propias imágenes. Enmarcado en el reconocimiento de las violencias ejercidas sobre estos pueblos, el Colectivo Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social (GUIAS) empleó fotografías del Museo de Ciencias Naturales de La Plata para colaborar en la restitución de los restos de antepasados a las comunidades. Por su carácter autogestivo, el Archivo de la memoria trans se distingue de las iniciativas hasta ahora mencionadas. Fue impulsado con anterioridad a la promulgación de la Ley de Identidad de Género en 2012 por mujeres trans activistas que convocaron a la creación de un espacio de encuentro que derivó en la conformación del fondo. A través de documentación personal y también oficial vinculada con la persecución de la que son objeto, el archivo promueve la construcción y reivindicación de la memoria trans.

Por su extensión y finalidad, este texto no podría detenerse en todos los fotógrafos ni, mucho menos, en todas las producciones rea-



Archivo de la Memoria Trans, autoría desconocida. Fiesta para festejar la operación de la nariz, Ledesma, Jujuy. Fondo Andrés Berón, fotografía analógica, 18 x 22 cm, 1987.

lizadas en el período. La intención fue componer un mapa que permitiera dar cuenta, a través de ciertas líneas directrices, de la multiplicidad de registros y modos en que la fotografía fue empleada para abordar todo tipo de realidad y de temas. Reponemos algunos nombres, también fundamentales y que, con el fin de dar mayor legibilidad al recorrido propuesto, hemos debido aplazar hasta aquí: Carlos Bosh, Laura Glusman, Jorge Miño, Lorena Marchetti, Ataúlfo Pérez Aznar, Matilde Marín, Eduardo Longoni, Rodrigo Fierro, Estefanía Landesmann, Alejandro Chaskielberg, Miguel Mitlag, Nuna Mangiante, Eduardo Carrera, Valeria Bellusci, Cecilia Lutufyan, Lena Szankay, Gustavo Di Mario, Pepe Mateos, Lucio Boschi, María Crosetti, Nicolás Goldberg, Diego Levy, Gustavo Luis Tarchini, Cecilia Leonardón, Sol Miraglia, Andrés Wertheim, Dino Bruzzone, Graciela Sacco, Livio Giordano, Chelco Rezzano, Cecilia Szalkowicz, Mario Gemin, Arturo Aguiar, Gabriela Muzzio, Santiago Hafford, Guillermo Ueno, Raúl Flores, Nicolás Janovsky, Silvana Muscio, Daniel Merle, Paulina Scheitlin, Florencia Levy, Martín Acosta, Facundo de Zuviría, Nicolás Trombetta, Eduardo Grossman, Lisa Gimenez, Rafael Calviño, Leo Vaca, Andy Goldstein, Agustina Triquell, Alfredo Srur, Julieta Escardó, Augusto Zanella, Julio Fuks, María José D'Amico, Rodrigo Abd, Norberto Puzzolo, Fabiana Barreda, Pablo Tapia, Lorena Fernández, Gustavo Frittegotto, Gaby Messina, Daniel Tubío, entre otros. Todos ellos han producido obras significativas que contri-

buyeron a dinamizar el amplio campo de la fotografía. Invitamos al lector a investigar sus trabajos, que exponen la vitalidad de la escena fotográfica contemporánea y, también, tal como señalamos al inicio, la permeabilidad de las formas y de las esferas de acción. Porque otra cuestión a considerar aquí, y que se relaciona en parte con esto último, es la versatilidad que han tenido muchos de los actores para ocupar distintos roles y funciones: productores, gestores, editores, curadores.

De la mano de algunos de ellos, tuvo un crecimiento inédito la producción de revistas, fotolibros y la creación de editoriales especializadas y colecciones. Dulce Equis Negra, La luminosa editorial, Sub Editora, Asunción Casa Editora, Zafarrancho Ediciones, y las colecciones Fotografía —de la Editorial Municipal de Rosario—, 12na —de Asunto Impreso—, Fotógrafos Argentinos —de Dilan—, entre otros, tuvieron el impulso de artistas-gestores. Deben considerarse aquí además las ediciones de las galerías que difunden a sus artistas o los volúmenes monográficos que tuvieron su origen en premios como el de BAPhoto/Larivière, o en la investigación archivística como Ediciones de la Antorcha. En términos de espacios de la órbita privada, cabe mencionar a ArtexArte, dedicado casi exclusivamente a la exhibición de fotografía (con línea editorial), Fundación Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino (CIFHA) y Fototeca Latinoamericana (FOLA). Por otra parte, los propios fotógrafos desarrollaron clínicas y talleres que se convirtieron en sitios de intercambio y formación. También los encuentros periódicos nutrieron la interacción fluida entre artistas, críticos, editores e investigadores, destacándose el Festival de la Luz y la Bienal de Fotografía documental, en Tucumán. BAPhoto reúne anualmente a galerías especializadas, contribuyendo a la visibilización de obras y artistas a la vez que estimula el mercado y el coleccionismo locales. Los premios (Petrobrás, Museo Caraffa, en Córdoba, y los más históricos Francisco Ayerza de la Academia Nacional de Bellas Artes, Salón Nacional, Fondo Nacional de las Artes, entre otros) fomentaron asimismo la producción y difusión de trabajos fotográficos.

Hasta entrado el siglo, la Fotogalería del Rojas fue un espacio de referencia para la fotografía contemporánea. Con distintas improntas y programas, se sumaron en el período lugares

como la Torre Monumental-Foto Espacio del Retiro, el Área de fotografía en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, el Museo Palacio Dionisi, en Córdoba. Creció la programación de exposiciones fotográficas en los museos de todo el país, siendo significativa la serie de muestras del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, que incluyó un programa editorial. También fue relevante la continuidad que dio el Museo de Arte Moderno a la formación de una colección de fotografía argentina, comenzada a fines de los años 90.

El campo académico no estuvo al margen de estos desarrollos. La fotografía entró en el terreno de las ciencias humanas y sociales como objeto de estudio en sí mismo, en un proceso que confluyó con políticas públicas que fomentaron la investigación.³ Estas producciones no hubieran sido posibles sin el trabajo de quienes comenzaron a indagar la historia de la fotografía argentina, rastreando nombres y archivos en todas las latitudes del país. Muchas veces se trató de búsquedas de largo aliento que tras la apertura democrática pudieron hallar un campo fértil.

Bibliografía

- FORTUNY, Natalia, *Memorias fotográficas, Imagen y dictadura en la fotografía contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa, 2012.
- GONZÁLEZ, Valeria, *Fotografía en la Argentina 1840-2010*, Buenos Aires, ArtexArte, 2011.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia, “Prácticas alternativas en fotografía. Buenos Aires, 1996-2006”, en Susana Sel (comp.), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- SESSA, Aldo y ALONSO, Rodrigo, “La fotografía en la Argentina 1980-2000”, en *Historia general del arte en la Argentina Tomo XII*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2015, pp. 161-231.
- TELL, Verónica, “Formas en desmesura”, en *Formas de desmesura*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre 2019, pp.5-39.

3. Cabe destacar, entre otros, las Jornadas de Fotografía y Sociedad de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y la Licenciatura en Fotografía de la Universidad de San Martín, a las que se suman, en términos de producción académica, varias tesis de grado y de posgrado sostenidas por becas y financiamientos.

GRABADO Y PUBLICACIONES DE ARTISTA

Agradecimientos

*Matilde Marín agradece a Sonia Cortez,
María Paula Zacharías, Emanuel Díaz Ruiz y equipo
del Museo Franklin Rawson de San Juan.*

*Silvia Dolinko agradece a María José Verna,
y a los colectivos que han colaborado en la información
para la redacción de este artículo.*

UNA PRÁCTICA FEDERAL SOSTENIBLE DESDE LA TÉCNICA Y LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA

Matilde Marín - Laeticia Mello

Sobre la historia del grabado argentino entre los años 2000 y 2020, incluida en el tomo XIII de la Academia Nacional de Bellas Artes, nos propusimos documentar un itinerario que revele trayectos que han ido más allá de los grandes centros de producción artística, proponiendo una descentralización de esta disciplina. Los artistas destacados en este contexto no solo han plasmado sus obras en diferentes soportes, sino también han sostenido una íntima relación con la docencia y los museos de sus respectivas regiones, creando un entramado cultural que ha enriquecido el panorama artístico nacional. Este enfoque descentralizado permite explorar matices y perspectivas diferentes y hacer visible un mapa federal en el que muy interesantes artistas han aportado miradas singulares, impregnadas de la esencia e identidad de sus respectivas regiones de ori-



Otilia Carrique. Frida I, *transferencia*, resina y técnica mixta, 70 x 90 cm, 2007.

gen, con un cruce, a su vez, con lo contemporáneo. Todo esto ha contribuido a la formulación de una historia del grabado en Argentina más inclusiva y representativa de la multiplicidad de voces y perspectivas presentes en todo el país.

Comenzando por el norte argentino, la obra de Claudia Gauffin (1959), reconocida grabadora jujeña, se destaca por la fusión de técnicas tradicionales y contemporáneas. Abordando diversos temas, su enfoque se centra en explorar la interconexión entre el paisaje y la experiencia humana. A su vez, en Salta sobresalen tres influyentes figuras en el ámbito del grabado, cuya notable contribución se extiende desde la enseñanza hasta la exhibición, con producción de obra. Las artistas Otilia Carrique (1952) y Patricia Godoy (1960) han desempeñado un papel crucial en el fomento y desarrollo del grabado como forma de expresión. Si bien han producido obra individual, han emprendido además una gran aventura creativa conjunta. Al observar sus obras, es posible gozar de la versatilidad técnica, en la que se incluyen gofrados, xilografías, libros de artista, gigantografías y videos. Todos los recursos tradicionales y contemporáneos han sido utilizados para dar un



Otilia Carrique y Patricia Godoy. *Utopías Gráficas*, libro, publicación sobre su trayecto dentro del grabado contemporáneo, 2021.



Roberto Koch. Indiferente (I), xilografía, 60 x 86 cm, 2012.

marco especial a una gran trayectoria. En 2021, publicaron *Utopías gráficas*, una compilación de un gran trayecto de su producción, junto con textos y material fotográfico. Esta edición permite reconocer el posicionamiento de estas dos creadoras dentro del grabado contemporáneo salteño. La tercera figura salteña es Alberto Elicetche (1960), destacado grabador y dibujante. Sus disparadores conceptuales lo impulsaron a desarrollar cada una de sus series, poniendo el foco en situaciones y personajes propios de su entorno. En 1987, fue cocreador, junto con el artista Guillermo Pucci (1954), del primer taller de serigrafía artística en Salta. Se desempeñó además como director del Museo de Bellas Artes (MBAS) de su provincia.

Siguiendo el recorrido, pasando por la Universidad Nacional de Tucumán, encontramos la presencia del grabador Roberto Koch (1963). Su producción toma como soporte fundamentalmente la xilografía, realizada con una técnica personal de esgrafiado con cúter, a la que denominó “esgrafiado xilográfico”. Koch es un artista que ha trascendido su lugar de origen con una obra de contornos mágicos.

En la provincia de Tucumán se realizó el Primer Simposio Iberoamericano de Arte Impreso, que tuvo tres ediciones (2012, 2014 y 2016). Mónica Vallejo (1963) y Marisa Rossini (1972), directora y codirectora respectivamente de IFIPAI (Instituto de Formación, Investigación y Producción de Arte Impreso) —dirigido en sus inicios por Lía Rojas Paz (1950)— fueron las organizadoras del evento. Cabe señalar que Marisa Rossini, artista grabadora, lleva adelante un trabajo multidisciplinario experimental y es quien está a cargo del IFIPAI desde 2022. El objetivo de estos simposios fue fomentar la gráfica y sus múltiples variantes por medio de una serie de actividades relacionadas con las artes visuales. A través del intercambio de experiencias entre profesionales y estudiantes de la especialidad, se buscó promover la producción no solo de la provincia, sino también del país e Iberoamérica.

Gracias a un programa de becas nacionales del que resultó ganadora Marisa Rossini, la tercera edición del simposio contó con el asesoramiento del artista y poeta visual Luis Camnitzer (Alemania, 1937) y pudo llevarse a cabo una consultoría de proyectos en el Centro Cul-

tural Kirchner. Para el simposio, se convocó a productores del campo de la gráfica y la poesía visual, que contaron con líneas de trabajo teóricas y prácticas. Por otra parte, Alicia Candiani (1953), Matilde Marín (1948), Anahí Cáceres (1953), Juan Carlos Romero (1931), María Galea (1974), Mónica Vallejo, Ana Claudia García (1959) y Marisa Rossini estuvieron a cargo de las conferencias centrales. También se organizaron comisiones para la lectura de trabajos de investigación presentados por artistas y docentes de diferentes lugares; entre otros, de Brasil, España, Perú, Chile y Argentina. Graciela Burratti (1963), Pablo Delfini (1959), Esteban Grimi (1972), Lorena Pradal (1979), Elena Blasco (1964), Alejandro Thornton (1970) y Mariela Scafati (1973) fueron algunos de los artistas que participaron en el dictado de talleres.

A la hora de estudiar el desarrollo de la técnica de grabado en Formosa, surge necesariamente la Escuela Provincial de Bellas Artes Oscar Alberto Albertazzi, creada en la década de 1970, cuando artistas como Delia Cugat (1935), Ludovico Pérez (1929) y Rolando Miranda iniciaron la formación artística en la ciudad. Esta escuela, que desde 1987 es el Instituto Superior de Arte Oscar Alberto Albertazzi, formó artistas grabadores muy destacados para la región: Gloria Polo (1953), Norberto Fandos (1947), Elvira Suárez, Walter Tura (1970), Norma Rojas, Alberto Allen, Hope Riquelme y José Candia. Todos ellos han transitado del grabado a otras disciplinas, siendo la diversidad técnica y la inspiración de la región lo que los llevó a crear sus obras más trascendentes.

Yendo hacia la región mesopotámica, en Oberá, la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM) ha cumplido un rol notorio en la enseñanza del grabado en el país, manteniendo su taller gráfico muy activo, con posgrados para estudiantes del norte y también provenientes de países fronterizos. A través de su práctica docente y como artistas, los profesores Carlos Wall (1951) y Norma Antúnez (1962) siguen convocando la actualización de técnicas, formando una biblioteca especializada y estimulando, junto a invitados nacionales e internacionales, la organización de seminarios de grabado para compartir sus conocimientos.

En la provincia de Corrientes, durante el año 2007, tuvo lugar la creación del colectivo de arte Yaguá Rincón, de los más singulares que

hayan surgido en Argentina. Su impulsor, el joven artista correntino Richar De Itatí (1980), invitó a un grupo de artistas de distintos pueblos a reunirse en la habitación que alquilaba para vivir y trabajar en la planta alta de un viejo *petit* hotel devenido en pensión, frente al puerto de la ciudad de Corrientes. Alberto Ybarra (1965), Jorge Efrén Silva, Mati Obregón, Fabián Roldán (1979), Lucas Vera (1981), Pali González, Walter Fernández, José Olivera, Aquiles Coppini, Zunilda Silva (1963), Celeste Jacobo (1980) y muchos otros se dieron aliento, intercambiaron ideas sobre sus obras, crearon otras en conjunto, organizaron muestras, viajaron, vendieron y se consagraron en dos ediciones de ArteBA (2008 y 2009).

En el libro *Yaguá Rincón* (India Ediciones, 2023), editado por María Paula Zacharías (1978), se señala que este espacio habilitó la experimentación en el arte desde lenguajes que hasta entonces no habían tenido cabida en el arte local. Desde allí surgieron artistas que marcaron huella, el arte se abrió a temas y técnicas relegadas, y se abrazaron por igual a artistas académicos y populares.

La producción de este grupo es ecléctica, y se caracteriza además por la intención de borrar límites entre disciplinas tradicionales y prácticas contemporáneas, entre arte y artesanía. Juntos, los artistas de Corrientes y Resistencia gestaron el colectivo interprovincial Guaranópolis, que tuvo al grabado y al muralismo como herramientas de transformación social. Los artistas se unieron y lucharon por causas justas, y cambiaron la “historia del arte”.

Los chaqueños Jorge Alegre, Horacio Silvestri (1984), Sergio Falcón (1977) y otros, que aún siguen utilizando la técnica de grabado, trabajan especialmente la xilografía y también la creación de estampas en remeras e imanes. Es el uso del grabado en un sentido más amplio, como ocurre con Nicolás Novali (1980), uno de los artistas porteños que pasó por la residencia San Pedro Pescador (la sede de Yaguá en esa ciudad imaginaria que unía a las dos provincias, Guaranópolis), que hace grabado en el filo de dagas. María Silvia Canteros (1989), más conocida como “Emme”, a través del proyecto Yurú Chupita trabaja con series de afiches callejeros. El fundador, Richar De Itatí, se abocó al rescate de la alfarería tradicional guaraní, con su propia impronta contemporánea, y trabaja la superficie de



Richar De Itatí. Tótem guaraní II, cerámica en barro de Itatí, 55 x 28 cm, 2023.

sus piezas con la técnica del corrugado: con incisiones de gubia y otras herramientas va creando texturas.

También en Corrientes, el grabado se muestra a través de las colecciones de patrimonio de la provincia. En 2022, se inauguró la muestra *Arte Gráfico*, una exhibición que reunió un conjunto de obras realizadas sobre papel, provenientes de las colecciones patrimoniales del Museo de Bellas Artes “Dr. Juan R. Vidal” y el Museo de Arte Contemporáneo de Corrientes Ñande MAC. Esta muestra propuso un diálogo abierto entre obras de artistas, técnicas, soportes y patrimonio de dos instituciones museísticas.

Culminando con la zona mesopotámica, Entre Ríos cuenta con el Museo Provincial de Dibujo y Grabado Artemio Alisio, un espacio dedicado a la preservación y exhibición de obras de artistas locales y nacionales. Siendo uno de los referentes más importantes del interior del país sobre esta técnica, con un enfoque particular sobre el dibujo y el grabado, el museo alberga un patrimonio de 1300 obras. Desde el año 2000, lleva adelante la organización del Salón Nacional de Dibujo y Grabado, que reúne a muchos de los mejores artistas de la Argentina.

En la región del Chaco, su capital, Resistencia, fue epicentro de una gran actividad dedi-

cada al grabado. Las jornadas de gráfica de los años 90, dirigidas por la artista Beatriz Moreira (1953), fueron el prólogo de motivaciones y actos para estudiantes y artistas regionales. En este sentido, la recepción anual de invitados locales e internacionales siempre ha generado intercambios de conocimientos y experiencias. Ricardo Jara (1943-2001) fue uno de los maestros grabadores y formadores reconocidos en esa ciudad, al que se sumaron Beatriz Moreira y Leonardo Gotleyb (1958). Beatriz Moreira, gran grabadora, es uno de los principales referentes de obra gráfica. Su producción también incluye dibujos, libros de artista, objetos e instalaciones. Del medio en el que habita proviene su inspiración. El abecedario de su obra dibuja con maestría, tanto sobre el metal como el papel, exóticas plantas donde se reconoce vitalmente la región. Leonardo Gotleyb, quien se formó en las Escuelas de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y Manuel Belgrano, docente en la actualidad de la Universidad Nacional de las Artes, fue reconocido en 2018, durante la 9ª Trienal Internacional de Grabado de Bitola, República de Macedonia, con el “Special



Angela Toledo. Fusión Orgánica I, collage (aguafuerte-collagraph-dibujo), 40 x 55 cm, 2023.



Beatriz Moreiro. Campoquemado, de la serie Campos Quemados, aguafuerte, aguatinta y punta seca, 60 x 144 cm, 2014.

Award” por su contribución a la producción mundial de grabado.

Girando hacia otros dos puntos del país, en Catamarca podemos citar a la artista y docente Ada Cigno (1957), que ha trabajado como grabadora y dibujante en el Movimiento Nacional de Muralistas. Su obra gráfica se relaciona, principalmente, con la naturaleza dentro de la técnica del MDF (Medium Density Fibreboard) en grabado en relieve. En cuanto a la provincia de San Luis, se realizan allí muestras de grabado con la modalidad de la autogestión. En el año 2002, la última exhibición, *Ríos de Tinta*, se realizó en el antiguo Templo de Santo Domingo, espacio ideal para mostrar en sus muros el grabado de jóvenes artistas. Ángela Toledo (1959) es, desde hace muchos años, la principal referente y activista del nuevo grabado en la región puntana.

Desde mediados de 2017, en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan, dirigido por Emanuel Díaz Ruiz (1984), se desarrollan proyectos para la recuperación de matrices y la reedición de grabados de artistas sanjuaninos. Estos están a cargo de tres artistas especializados en la disciplina: Silvina Martínez (1950), Ariel Aballay (1972) —ambos docentes de la Cátedra de Grabado e Impresión del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan— y Facundo González (1980).

En 2022, la exposición *Develando Huellas* formó parte de Proyecto Grabado que realiza el museo. Se trata de un certamen bianual

que busca potenciar y posicionar el grabado a nivel provincial, regional y nacional. Además de preservar el acervo artístico y patrimonial, grabadores y docentes contemporáneos impulsan el desarrollo y la difusión de este arte en la provincia. Esta valiosa iniciativa local sobre el grabado ha tenido también como resultado la realización de exposiciones, seminarios y talleres aplicados hacia el fortalecimiento de la disciplina y la vinculación entre el accionar actual y el tradicional. Durante 2023, la exposición *La tradición del grabado. Del Norte de Europa a Cuyo*, junto con una gran muestra individual del grabador belga Víctor Delhez (1902-1985), que residió en Mendoza desde 1925 hasta su fallecimiento, ha visibilizado la importancia de la historia gráfica en la región.



Develando Huellas, Taller de reedición de grabados, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. San Juan, 2022.

Justamente, en la provincia de Mendoza, durante el período 2000 a 2020, las artes gráficas sufrieron una transformación radical: ante la evanescencia de un campo consolidado o propicio, los artistas optaron por la autogestión, los espacios alternativos y las propuestas colectivas, que permitieron la expansión disciplinaria a nuevas posibilidades dentro del campo del grabado. Los proyectos de Carolina Simón (1978) y Marcela Furlani (1966) vinculados al cuerpo, el salto al muro en la calle de Mauco Sosa (1983) o las vinculaciones entre lo político y lo social de Egar Murillo (1957) emergen como síntomas frente al malestar de la disciplina acuartelada en el manejo técnico.

En la misma provincia, exposiciones como *Po-ligrafías mendocinas* (2009) e *Impresiones* (2016), que tuvieron lugar en el Espacio Contemporáneo de Arte, o *Raros libritos* (2006) en el MMAMM (Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza) dieron cuenta de otras búsquedas dentro del campo del grabado, apostando al intergénero como fin y a lo menos tóxico como recurso, como en los casos de la obra de Mariano Ledesma y Antonella Agostini. El espacio tradicional y la enseñanza de esta disciplina no fueron ajenos a este contexto, en el cual el proyecto Tecnología Aliada (2008) de María Inés Zaragoza y su transferencia al ámbito docente apuntalaron este camino.

La provincia de Córdoba, con sus museos, artistas y dinamismo cultural, ha desplegado una gran actividad en el terreno del grabado, en el que se destacan importantes referentes. A la hora de reseñar actividades relacionadas con esta técnica durante los años que nos ocupan, surgen nuevamente dos universidades locales, con sus respectivas facultades de artes, que han sido el motor de numerosos emprendimientos artísticos.

En 2019, en el inicio de la BIGAI (Bienal de Grabado y Arte Impreso), la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba dio lugar al surgimiento de un espacio específico que permitió visibilizar producciones artísticas vinculadas a la gráfica contemporánea nacional e internacional, con exhibiciones en el Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra. En 2021, estuvo a cargo, además, de una última edición en el Museo Caraffa, a través de la organización de charlas y conferencias.

Otro espacio muy activo durante todos estos años ha sido la Escuela Superior de Bellas

Artes Dr. José Figueroa Alcorta, de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba, que ha organizado múltiples seminarios de actualización técnica en grabado, con invitados locales y del exterior; Jornadas de Gráfica Contemporánea, residencias y talleres de producción. En esto destaca la artista Celia Marcó del Pont (1963), que ha organizado gran parte de la apuesta al grabado en la Facultad de Arte y Diseño. Con la misma apertura técnica con la que realiza su obra, fue una de las primeras artistas en el país en trabajar con recursos digitales. Entre los años 2011 y 2015, también se desarrolló en el Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra el programa de colecciones con referencia a la gráfica.

Entre los artistas que han tenido un desarrollo sostenido en esta provincia se encuentra Juan Canavesi (1960), que desde hace varias décadas crea libros únicos o de tiraje muy limitado, en los que expresa sus ideas recurriendo a infinidad de técnicas provenientes del grabado y también digitales. El recurso del papel hecho a mano, con diversas fibras vegetales, juega un rol importante en esta nueva forma de expresión, y se convierte en un objeto en sí mismo, valorizando la imagen o exhibiendo solo sus texturas, resultado del proceso de fabricación. Además del grabado, se incluyen collages diversos. La obra de este artista se sitúa en un mar de experimentación constante, que, de las primeras fotografías a la video instalación, pasando por unos períodos de mutaciones con la serigrafía y otras técnicas del grabado, más diálogos con lenguajes como la danza, la música y la performance, delineó una búsqueda estética durante doce años.

En el caso de la artista Cecilia Luque (1966), sus primeros trabajos mutaron de la xilografía pictórica a un cuerpo de obra más concreto. En 2020, la pandemia provocó un gran cambio en su obra. Al pasar días completos en una casa de campo, pudo observar los nidos de diferentes pájaros. Recurriendo a una variedad de materialidades y técnicas, en consonancia con esos nidos silvestres, construyó y documentó otros que dieron inspiración a sus nidos gráficos.

Si nos referimos a la provincia de Santa Fe, especialmente a la ciudad de Rosario, observamos que ha tenido una rica tradición en el ámbito artístico y cultural, incluyendo el



Juan Canavesi. Ex Voto en Rojo, instalación compuesta por siete módulos de aluminio e impresiones serigráficas sobre papel Revés, vendas, radiografías y chapa de bronce, utilización de fotografías digitalizadas y ploters, medidas variables, 2001.

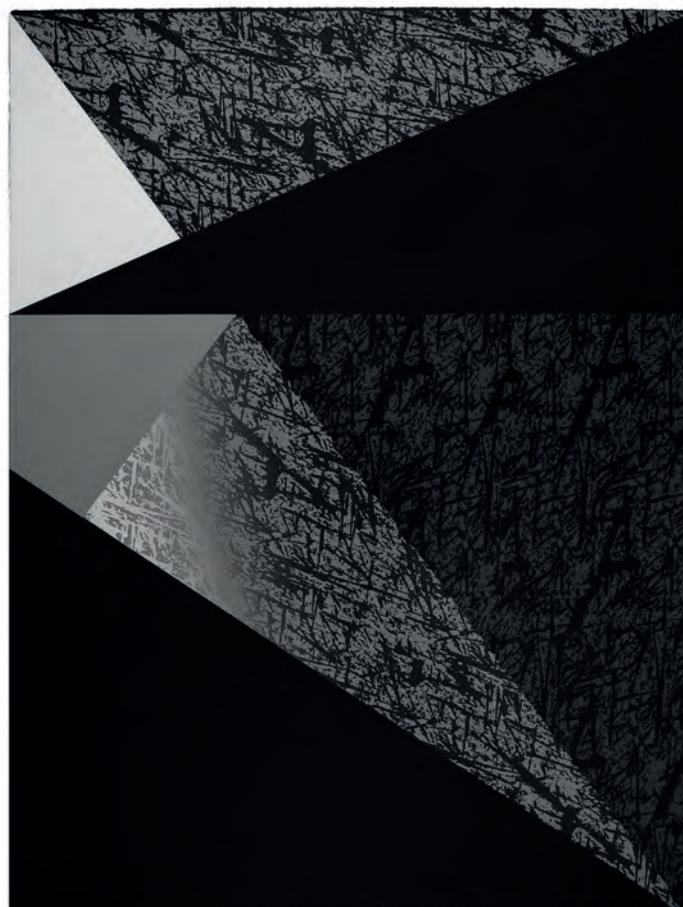
campo del grabado. Diversos artistas y espacios han contribuido al desarrollo y promoción de esta disciplina en la región. Rosario cuenta con espacios culturales especializados, galerías y museos que han albergado exposiciones de grabados. Estos lugares brindan a los artistas la oportunidad de mostrar su trabajo y, al público, la posibilidad de apreciar la diversidad por la que transita el grabado contemporáneo.

El Miniprint Internacional Rosario, organizado por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, tuvo desde sus inicios en 1992 una gran repercusión a nivel federal. En 2020, su última y octava edición internacional mostró las tendencias contemporáneas en el grabado a través de la exposición de la obra de alrededor de trescientos artistas. El recorrido de este importante evento dejó abierta la consolidación de diversas tendencias, desde el grabado tradicional al experimental.

Una artista muy representativa del grabado santafesino es María Suardi (1937), que le ha dedicado décadas de trabajo, siempre con una indagación constante sobre las posibilidades que ofrece esta disciplina. En las iluminacio-



Cecilia Luque. Nido, acciones producidas durante el confinamiento a causa de la pandemia, 2020-2021.



María Suardi. Díptico con sedimentos de barro, serigrafía, 76 x 115 cm, 2011.

nes realizadas en los últimos años, la pintura se retoma sobre la superficie del grabado como planos que refuerzan o refutan la sutil tridimensionalidad del gofrado, una técnica que ha ido reformulando sobre su corpus de obra.

En cuanto a las creaciones de Valeria Frois (1975), artista que pertenece a otra generación y milita extensamente en el grabado, vemos que reúne trabajos de gráfica contemporánea. Muchas veces parte también de lo tradicional y explora el arte desde la naturaleza. Lo describe con estas palabras: “Entiendo al grabado como una disciplina que sobrepasó todo límite impuesto por su condición reproductiva, para insertarse como práctica de arte contemporáneo que coexiste con las poéticas de técnicas tradicionales”. Frois integra el colectivo de artistas santafesinas B.A.T. (*bon à tirer*), que difunde el grabado santafesino, y el colectivo de diseño Encuadernación Alem, con quienes participa en ferias internacionales.

Otra destacada artista contemporánea es Claudia del Río (1956), dibujante que cruza disciplinas y se nutre muchas veces del grabado para complementar su obra. Partidas, rivalidades, trama sutil, Eros, bordados, intimidad

frágil; en su corriente, su obra es un poema siempre emergente.

En la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, la artista Solana Guangirolí (1971) forma parte del grupo Objeto Gráfico, integrado además por los artistas Mariana Maglieri (1976) y Ricardo Cardillo (1969). Guangirolí se desempeña principalmente como artista grabadora, utilizando varios lenguajes artísticos a favor de un resultado plástico. Es artista papelera y realiza obras gráficas en arte digital. En 1999, formó el grupo de Grabado Contemporáneo Y-Magas, junto al cual coordinó el Primer Encuentro Nacional de Grabado en su ciudad, que volvió a producirse en los años 2000, 2015 y 2017, y reunió a artistas grabadores y profesores de todo el país en el dictado de conferencias, seminarios y exposiciones. Alrededor de doscientas personas se trasladaron en esos años para compartir los momentos gráficos que proporcionaban los encuentros, basados en “tres principales conceptos: el técnico, el comunicacional y el artístico”. “Notamos en los últimos años que el arte impreso tiene cada vez mayor auge e implicancia en las prácticas educativas —afirma Guangirolí—.

Hoy día observamos que cada vez más jóvenes se interesan por el taller, egresan de nuestra escuela y se convierten en artistas emergentes dentro de esta disciplina”.¹ Cabe señalar que la charla inaugural se desarrolló en el Museo Provincial de Arte Contemporáneo MAR, con la presencia de Matilde Marín, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes.

La provincia de La Pampa, con su capital Santa Rosa a la cabeza, se ha consolidado como epicentro del movimiento artístico dedicado al grabado, marcando su relevancia a través de la celebración regular, cada dos años, de salones especializados en esta disciplina. Este compromiso con el grabado ha permitido el desarrollo y la promoción de artistas locales e internacionales, convirtió a la ciudad en un punto de encuentro significativo para la comunidad artística.

Uno de los hitos más destacados en este escenario fue la realización del Primer Encuentro Latinoamericano de Artistas Gráficos, que atrajo la participación de destacados docentes provenientes de diversos países. Este evento no solo propició un intercambio cultural enriquecedor, sino que también dejó valiosas enseñanzas que impactaron positivamente en el desarrollo de jóvenes artistas a lo largo de varios años. Entre los renombrados instructores que participaron, pueden mencionarse las argentinas Alicia Díaz Rinaldi (1944) e Hilda Paz (1950); Frey Pedro Pinheiro y la talentosa María del Carmen Pérez Sola, en representación de Brasil; el colombiano Juan Carlos González Franco, así como los destacados artistas cubanos Enrique Miralles Tartabull y Roger Aguilar, quienes compartieron sus conocimientos a través de cursos y talleres. La dedicación de Rosa Audisio (1953) y Luis Abraham (1955) destaca el papel fundamental que juegan los artistas en la promoción y preservación del grabado como una forma de expresión artística relevante y vibrante en la actualidad.

Respecto de la labor desarrollada en el sur, en la región patagónica de Río Negro, el artista Marcelo Seewald (1966), con su taller de litografía en piedra, al que concurren artistas de otras regiones, es una muestra de la creación de puentes en el arte. Este taller, que actualmente es uno de los pocos dedicados en



Marcelo Seewald. Territorio Gráfico, Río Negro, taller de litografía original sobre piedra, donde concurren artistas de otras regiones, orientado también al arte y oficio de la tipografía o letterpress, fundado en el 2004.

nuestro país a la litografía, fue fundado en el año 2004. En sus espacios, se practica una forma de expresión artística única y muy apreciada, que ha sido utilizada por muchos artistas famosos a lo largo de la historia. La precisión técnica con la que trabaja Seewald en su taller Territorio Gráfico asegura a los artistas que concurren desde otras regiones la posibilidad de transitar la creación con libertad. Este espacio de autogestión está centrado en la investigación, en la recuperación del arte de la litografía original sobre piedra, como también en el arte y el oficio de la tipografía o *letterpress*.

Otro artista que debemos mencionar es Héctor Boetto (1951), profesor de dilatada experiencia. A lo largo de su extensa carrera, ha mantenido una constante producción artística, destacándose principalmente en las técnicas de tecno xilografía y linóleo. En un gesto generoso y significativo, ha realizado recientemente una donación al Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez, de General Roca. Se trata de un conjunto de noventa y tres grabados de su autoría, una colección que no solo refleja su maestría técnica, sino que también busca contribuir de manera valiosa a la enseñanza y la investigación en el ámbito de las artes visuales.

El trabajo de Cecilia Guaragna (1958) se concentra en la meseta patagónica, como un territorio que evoca experiencias estéticas y sensoriales en aquellos que la recorren, llevando consigo una perspectiva que abraza el arte, el grabado, la gráfica y la estética visual.

1. Solana Guangirolí, Discurso inaugural, Primer Encuentro Nacional de Grabado, Mar del Plata, 2000.



Stella Maris Provecho. Hoy te cuento un cuento, fragmentos de la instalación.

También ha sido la creadora de una técnica de trabajo con el cartón como matriz, que se convierte en una nueva alternativa para la gráfica a través de la técnica de la cartongrafía. Participó en el colectivo Menostoxicolatinoamericana, que nació en 2020, durante la pandemia, con el objetivo de agrupar a personas que se dedicaran al grabado y al arte gráfico desde una mirada menos tóxica en la manera de producir obra. El colectivo constituyó un espacio vital de intercambio de experiencias y saberes, a la vez que un ámbito de sostén afectivo en esos momentos difíciles.

En los grabados de María Angélica Quilodrán (1965), gran formadora, se ve el reflejo del conocimiento, el descubrimiento y la revelación de los aspectos esenciales de la realidad, que se transmiten en forma de imágenes artísticas e indagan en temáticas que recuperan tradiciones ancestrales. Su obra gráfica gira en torno a creencias del pueblo originario mapuche y recoge todo aquello que se relaciona con la herbolaria medicinal.

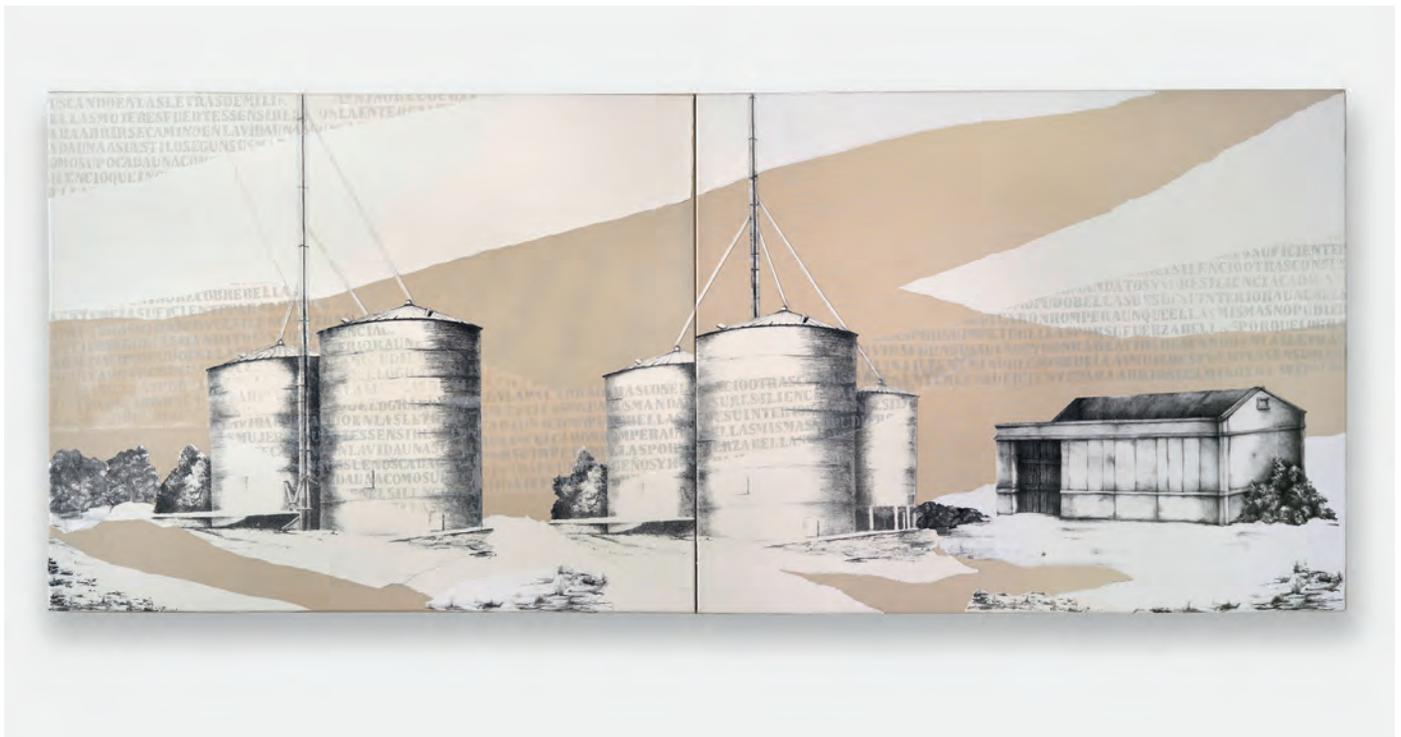
En Neuquén, los artistas han transitado el grabado con maestría y voz poética. Sus obras exploran la conexión entre la naturaleza y la identidad, tejiendo narrativas que invitan a la reflexión. Ana Zitti (1957) es una artista multifacética, involucrada en una amplia gama de disciplinas artísticas. Su trabajo en escenografía, instalaciones e intervenciones urbanas su-

giere un enfoque innovador y creativo. El haber trabajado con electrografías indica que ha explorado una técnica específica dentro del ámbito del grabado. Las electrografías son un tipo de grabado eléctrico que utiliza procesos electroquímicos para transferir una imagen a una superficie. Este método puede ofrecer resultados únicos y creativos en la producción de imágenes grabadas.

La obra de Stella Maris Provecho (1949), artista con gran sensibilidad creativa y social, parte de la vida misma, revelando historias e instancias. Sus instalaciones gráficas, etéreas y sutiles, a través de las que ejercita la poesía visual, poseen la intimidad necesaria para que el espectador se sienta involucrado en ellas. Por otro lado, su medio principal es la xilografía de dimensiones importantes.

En Puerto Madryn, provincia de Chubut, la artista Daniela Mastrandrea (1976), de exquisita sensibilidad, traza su trabajo entre el grabado, la poesía visual y los libros de artista: tres componentes que convierten sus creaciones en un todo compacto. Las xilografías, que pueden registrar apenas el vuelo de un insecto, y los gráficos de arena se unen en un trabajo personal de gran belleza. Hasta el diseño —muy estudiado— de su web se constituye en parte de su obra.

Este último bloque involucra la provincia de Santa Cruz y el territorio de Tierra del Fuego.



Lucía Torres. *Díptico de la serie Migrante*, litografía, xilografía y marouflage, 80 x 200 cm, 2019.

En 1997, surgió en Río Gallegos el Complejo Cultural Santa Cruz. Desde su creación hasta el año 2010, bajo la dirección de la artista y gestora cultural Sonia Cortez (1957), desempeñó un papel central como epicentro del arte y la cultura en la región. Los proyectos culturales enfocados en el grabado no solo promovieron la apreciación de esta técnica, sino también la práctica de esta forma de expresión artística. Dichas iniciativas incluyeron exposiciones y seminarios con destacados artistas argentinos, como Juan Carlos Romero, Andrea Moccio (1964), Matilde Marín y Zulema Maza (1949), y los artistas internacionales Rimer Cardillo (1944) —de nacionalidad uruguaya, pero residente en Estados Unidos— y Antònia Vilà (1951), proveniente de Barcelona, entre otros. La notable exposición de esos años, dedicada a Francisco Goya y sus grabados, constituyó una oportunidad única al conectar la rica historia de este pintor y grabador español con la apreciación contemporánea en el ámbito santacruceño.

En este contexto, también podemos citar a tres artistas que se han destacado en la técnica del grabado. A Lucía Torres (1957), la gráfica y, puntualmente, la litografía le permiten realizar un trabajo sensible y poético. El contacto con la matriz se convierte en un ritual silencioso e íntimo. La humedad de la piedra al imprimir deja rastros de tinta y veladuras,

los cuales envuelven las imágenes creando un clima que las potencia. El texto es un recurso estético recurrente en su obra, a la que además ha incorporado el video, que se vincula con su producción gráfica. Bettina Muruzábal (1967) desarrolla su actividad artística de modo inte-



Daniela Mastrandrea. *Discursos V*, de la serie *Palabra insecta*, linografía sobre papel, técnica personal, 53 x 56 cm, 2014.



Bettina Muruzábal. El moro, *proyecto* Balar de ovejas, *foto serigrafía sobre Papel CMF Fabriciano 100/100 Cotton*, edición de 3 estampas, 76 x 56 cm, 2003.

gral desde el arte, la docencia y la gestión cultural. La interconexión entre su identidad y el entorno natural se manifiesta no solo en sus obras, sino también en su activa participación. En la exploración de territorios de la memoria, donde el pasado y el presente convergen, estas experiencias alimentan su expresión artística, de la que forma parte su proyecto Abrigos, que no solo explora las culturas Aonikenk y de los inmigrantes, sino que también plantea interrogantes cruciales sobre la naturaleza. La artista Moira Balboa (1974), en su búsqueda constante por hacer visibles los olvidos, se sumerge en la complejidad de la Patagonia, utilizando su creatividad para rescatar situaciones marginadas. A través del grabado, su obra se convierte en un acto fundamental en la construcción de una identidad.

Para completar este recorrido, debemos sumar al Museo de Arte Eduardo Minnicelli (MAEM), que ejecuta una acción integradora de los ámbitos cultural y docente. Ubicado también en Río Gallegos, esta institución se distingue por su patrimonio en obra de grabado y arte gráfico. Entre los artistas que integran la colección del museo se encuentran León Ferrari (1920), Margarita Paksa (1936), Horacio Beccaria (1945), Rodolfo Agüero (1946), Alicia Díaz Rinaldi (1944), Juan Carlos Romero, Matilde Marín y Andrea Moccio.

Cerrando este capítulo sobre la práctica federal del arte del grabado, llegamos a Tierra del Fuego. Al pensar en cómo se han cruzado puentes entre la fotografía y la producción editorial en producciones que incluyen al libro de

artista, hay que resaltar dos nombres. En primer lugar, el de Gustavo Groh (1971), que trabaja sobre una invitación a indagar en la memoria y las “lecturas” de la historia reciente. Si bien podría pensarse que el tema de su serie de veintiocho imágenes sobre el conflicto del Canal Beagle, que dio lugar al libro *El agua que apagó el fuego* (2010), es la guerra, en realidad, su trama argumental descubre las huellas dejadas por los preparativos bélicos de 1978. Las imágenes invitan hoy a construir significados más amplios, que permitan volver la mirada al pasado para iluminar su relación con el presente. Una práctica constante de este artista es acompañar todas sus series con la producción de un libro de artista, en el cual logra integrar dos lenguajes: la fotografía y la gráfica.

La segunda mención corresponde al dibujante y grabador Maxi López (1985), que trabaja desde la gráfica y, en muchas ocasiones, también con la fotografía. Este artista explora las posibilidades de ambas técnicas para descubrir qué hay más allá de ellas. En la serie de grabados *Fábulas cotidianas*, nos encontramos con una pausa en la historia, eso que nunca es contado. Son “estampas diversas de acciones comunes sin nada que mostrar, animales en la espera”. Quizás, en la búsqueda de preguntas sin respuesta, la serie cierra un ciclo de su creación en la ciudad de Río Grande.



Gustavo Groh. El agua que apagó el fuego, *libro*, Tierra del Fuego, 2010.



José Luis Miralles. Desierto / Etapa 1, fotografías digitales impresas en duratrans montadas en dos cajas de luz de 1,80 x 0,17 cm. cada una, 2018.

Podemos citar también a dos artistas que producen cruces técnicos apoyando la construcción de su obra. En la producción de José Luis Miralles (1959), se advierte la conexión con lo gráfico, tal como puede observarse en su serie *Desierto*, con impresiones sobre Duratrans que generan transparencias. Mutando hacia una superficie gráfica, algunas sugieren manchas directas de ácido. Las transparencias le permiten colocarlas luego en cajas de luz. También en esa serie este artista superpone escrituras, algunas circulares, como textos de sala. El trabajo de Fernanda Rivera Luque (1974), fotógrafa de profesión, sostiene la parte gráfica en el hecho de seleccionar superficies para emulsionar y luego hacer revelados solares, en los que utiliza técnicas fotográficas con clorofila, antotipia, albúmina, Marron Van Dyke, cianotipia y papel salado. En muchas oportunidades, arma bordados sobre papel y tela, y también sobre las mismas plantas,

como recurso para resignificar y construir algunos señalamientos que propician un cruce hacia la gráfica.

Como ha podido observarse, la Argentina continúa siendo un terreno propicio para investigaciones que estimulen la integración del arte gráfico en ámbitos educativos y académicos. En consonancia con la iniciativa de descentralizar el panorama artístico de Buenos Aires, organismos como la Academia Nacional de Bellas Artes, el Fondo Nacional de las Artes y diversos museos provinciales, muchos de los cuales han experimentado renovaciones recientes, han contribuido significativamente a la visibilidad de la producción gráfica a lo largo del país. Este impulso no solo amplió el acceso a oportunidades para artistas fuera del centro tradicional, sino que además ha enriquecido la comprensión de la diversidad cultural y artística que caracteriza a las distintas regiones de nuestro país.

ACCIONES COLECTIVAS EN LA EXPANSIÓN DE LA GRÁFICA ARGENTINA

Silvia Dolinko

La intensa actuación de colectivos de artistas en torno a las prácticas gráficas resulta un fenómeno del campo cultural argentino del período comprendido entre los años 2000 y 2020. A lo largo de esa etapa, esta producción fue objeto de un inédito reconocimiento, ocupó múltiples espacios —tanto institucionales como autogestivos—, tuvo presencia creciente en exposiciones y participó en numerosos eventos que posibilitaron su importante visibilización. Esta situación se consolidó en sintonía con un proceso de reformulación disciplinar que permitió matizar las denominaciones respecto de la obra impresa: la tradicional categoría grabado se amplió hacia la noción de gráfica, que incluye y a la vez desborda el universo de la histórica estampa.

El trabajo de los diversos colectivos de artistas impulsó en gran medida este movimiento de expansión contemporánea, con una exploración de dispositivos, poéticas y políticas de la imagen impresa. Este capítulo pone el foco en algunas particularidades de las acciones gráficas grupales desarrolladas en la Argentina durante las primeras dos décadas del siglo XX, entre el estallido social de 2001 y el repliegue que implicó la pandemia de COVID-19, entre la revisión y la expansión. Para este abordaje, se considera como colectivos gráficos a los proyectos que se presentan como instancias grupales, colaborativas o asociativas alrededor de propuestas ideológicas, conceptuales o locativas, basadas en las múltiples posibilidades y dimensiones de las prácticas de la impresión contemporánea.¹

1. He optado por dar cuenta de cada proyecto según la denominación con la que se presenta y/o ha construido su posición pública; en este sentido, el texto privilegia la referencia al nombre colectivo, en lugar de explicitar la suma de las personas que componen las agrupaciones mencionadas o que las han integrado en distintas instancias. Se enfatiza así la idea de identidad grupal como vector de cada propuesta, aun considerando la diversidad de intenciones y funcionamientos: más o menos amplios o acotados, de composición estable o mutante o, incluso, con cierta imprecisión en las dinámicas de conformación.

La gráfica expandida, los grupos y la calle

El concepto *gráfica expandida* permite comprender las prácticas y estrategias de los grupos de artistas activos en la Argentina en torno a la producción de imágenes impresas dentro del marco temporal aquí abordado.² Esta expansión implica cuestiones de orden material y de dispositivos, de soportes y de técnicas. Los recursos pueden ser diversos: la fotocopia y la xilografía, el sello y el estencil, la serigrafía y la proyección lumínica, la carpeta y el fanzine, lo industrial masivo y la obra única; frente a las acotadas técnicas del grabado histórico, en la actualidad las posibilidades se han ampliado: los stickers comparten espacios con el aguafuerte y lo tipográfico con lo digital; las propuestas conceptuales conviven con las búsquedas respecto de la materialidad de la tinta y el papel; la idea coexiste con lo táctil, lo efímero con la colección. La elección de soportes y técnicas forma parte de las estrategias de intervención de los discursos.

A la vez, la expansión de la gráfica se asocia con la ampliación de los propios ámbitos de actuación, tanto dentro del marco de una institución como por fuera de su órbita, en su inscripción en el espacio público. En verdad, el espacio público ocupa un doble lugar: el físico y el virtual, la ciudad y las redes sociales, la calle y el impacto de y en Internet. Fue notable en estas décadas la progresiva centralidad de la circulación digital como plataforma primaria y como vía para potenciar la pluralidad de piezas producidas inicialmente para otro tipo de instancias presenciales o táctiles.

Así como el escenario urbano apareció en el grabado argentino moderno como referencia visual, para muchos de los colectivos contemporáneos la calle es un ámbito privilegiado

2. El concepto parte del clásico planteo de Rosalind Krauss en “La escultura en el campo expandido”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 289-303.

para las intervenciones gráficas directas. En forma creciente, paredes, aceras y plazas fueron algunos de los lugares donde se desarrollaron, presentaron o concretaron imágenes impresas surgidas al calor del debate en talleres, asambleas, aulas y otros espacios de encuentro e intercambio. Numerosos eventos, manifestaciones o convocatorias en la vía pública involucraron pegatinas de afiches, stickers y carteles, multiplicación de imágenes o consignas por medio del estencil. Esta circulación de la estampa en la vía pública puso en juego cierto contrapunto entre la presencia efímera —materiales distribuidos en performances, pancartas realizadas para las marchas, sellos y matrices estampados en los cuerpos— y la supervivencia de la impronta gráfica en paredes y pavimentos: las calles de las grandes ciudades alojan intervenciones acontecidas en distintos tiempos, y así persisten, como si se tratara de un palimpsesto, piezas impresas rasgadas u obliteradas por capas de acciones posteriores.

La reunión de artistas contemporáneos en torno a la gráfica no es una novedad de la etapa abordada en este texto. Pueden consignarse como antecedentes a Grupo Grabas (contracción de Gráficos de Buenos Aires) y Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, que actuaron en el primer lustro de los años '70; en la siguiente década, estuvieron activos Grupo 6, Gráfica Experimental y el conjunto de artistas asociados bajo la consigna Gráfica Alternativa-Artistas con Fotocopias. La apelación al término *gráfica* como parte de la identificación de estos colectivos resultaba entonces una toma de posición frente a la primacía del concepto de grabado como categoría disciplinar, sostenida en los salones y los espacios institucionales de formación artística, así como en la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) y los anteriores tomos de esta *Historia General del Arte en la Argentina*. Frente a aquellos grupos de los años '80 orientados plenamente hacia la experimentación y difusión de obra impresa, el enfoque de CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común) fue una excepción: sus acciones con multiplicación serigráfica realizadas durante marchas y actividades en las calles de Buenos Aires no atendieron a objetivos disciplinares o de intervención institucional, sino en el activismo político.

Ante estos antecedentes, una particularidad de los colectivos activos en la Argentina entre

2000 y 2020 es su agrupamiento no solo por un interés común en las posibilidades técnicas y materiales de las prácticas gráficas, sino, sobre todo, por su conformación y actividad en torno a poéticas-políticas y afectividades situadas. Así, a través de diversas variables de lo impreso, aportaron a la construcción de comunidad y dieron visibilidad a una serie de problemáticas comprometidas, como las luchas asociadas a causas sociales, a los derechos humanos, a los activismos feministas y de las disidencias sexuales, a las denuncias medioambientales, entre otros posicionamientos que han resultado factores de nucleamiento explícitos.

Mientras que algunos colectivos mantuvieron su conformación original, otros fueron mutando o se expandieron; asimismo, resultan significativos los casos de “participaciones múltiples”, es decir, artistas que intervinieron, en forma simultánea, alternada o consecutiva, en diferentes grupos activos en el período, lo que permite dar cuenta de la irradiación de lo asociativo. Este dinamismo se manifiesta al mismo tiempo en el hecho de que varias de estas agrupaciones abordan lo gráfico en vinculación con otro tipo de prácticas, en particular, la performance. En este sentido, los cuerpos fueron implicados en varias dimensiones, tanto en la convencional acción física necesaria para imprimir —hacer presión— como desde su puesta en juego en muchas de las intervenciones gráfico-performáticas llevadas a cabo por estos grupos.

En torno a 2001

Es bien sabido que la gran crisis política, económica e institucional de 2001, el estallido social y las consecuentes acciones colectivas de fines de ese año resultan acontecimientos bisagra para la historia argentina. En los tiempos posteriores a las jornadas del 19 y 20 de diciembre, se produjo una eclosión de asambleas populares y de agrupaciones barriales. La crisis también tuvo como respuesta una intensa actividad de grupos de artistas que pusieron en juego nuevas estrategias de intervención, con un marcado anclaje callejero. Hubo por entonces una resignificación del grabado social y, a la luz de la urgencia de aquellos momentos, se actualizaron antiguos recursos. La imagen gráfica se inscribió en circuitos variados; su condición de arte de costos modestos,



Grupo de Arte Callejero (GAC). *Presentes*, ex ESMA, Buenos Aires, impresos pegados sobre pared, 4 de septiembre de 2012.

de fácil producción y acceso, posibilitó su multiplicación y circulación.

En esos tiempos de crisis y reconfiguración social, dos de los colectivos activistas que, en gran medida, desarrollaron sus acciones a través de recursos gráficos fueron el GAC-Grupo de Arte Callejero y Etcétera. Ambos habían surgido en 1997, con la participación en los tempranos escraches a genocidas llevados adelante por agrupaciones como H.I.J.O.S., y aún continúan impulsando propuestas en torno a temáticas sociales, de género y ecológicas.

En el caso del GAC, la inscripción urbana resulta explícita ya desde su nombre. La exploración de recursos de una gráfica amplia atraviesa su larga trayectoria en colaboración con organismos de derechos humanos, sindicatos y organizaciones de desocupados. Sus *Carteles por la memoria*, basados en la señalética callejera para denunciar el terrorismo de Estado de la última dictadura militar, fueron emplazados en el Parque de la Memoria en 2009; también constituyen referencias clave de su sostenida actuación grupal los mapeos producidos los 24 de marzo, entre 2001 y 2006, para señalar la locación de genocidas libres, los afiches-encuestas, las intervenciones en estaciones de subterráneo junto con metrodelegados, la gráfica mural de *Presentes*, de 2012, en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA), con los retratos fotográficos de jóvenes desaparecidos en formato de gigantografías.

Conformado como grupo interdisciplinario, Etcétera lleva a cabo actividades que conjugan piezas gráficas con performance. Los

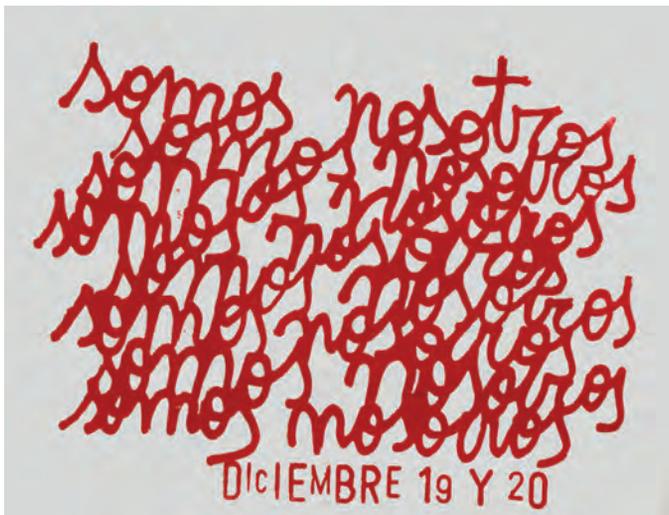


Etcétera. *Gente Armada*, manifestación aniversario del 20 de diciembre. Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2003. Foto: Archivo Etcétera.

integrantes del colectivo sostienen que, en su trabajo, “la gráfica se introdujo como una conexión entre la poesía y la teatralidad. Se incorporó como una herramienta fundamental de todas las intervenciones, partiendo desde el cuerpo como matriz principal de las obras y acciones”. Sus propuestas de crítica, en clave irónica o humorística, fueron materializadas mayormente en recursos como la serigrafía, la fotocopia, el offset, el estencil y la impresión tipográfica. Es el caso de su *Manifiesto de la Internacional Errorista*, de 2005, impreso en la línea del histórico afiche textual. La instalación *Gente armada*, a su vez, desplegó un conjunto de figuras con fotocopias ampliadas, para denunciar los prejuicios del poder político y los medios de comunicación respecto de las manifestaciones sociales.

En marzo de 2001, en Córdoba, se formó el colectivo Urbomaquia. Entre sus propuestas puede destacarse la instalación callejera *Los niños*, realizada por primera vez en esa ciudad y presentada luego en Rosario, Posadas y Mendoza. En una vereda céntrica se desplegaban tres filas con la imagen de un niño en escala real, multiplicada por 80; ofrecidas como pizarra, las figuras podían ser intervenidas por quienes transitaban por la calle. “Tengo hambre Sr. Intendente”, fue escrito con tiza blanca sobre el torso de una de las imágenes, un reclamo que expresaba la crisis que hizo eclosión a fines de ese año.

Uno de los grupos que alcanzó mayor reconocimiento entre aquellos surgidos luego de las dramáticas jornadas de diciembre de 2001



Taller Popular de Serigrafía. Somos nosotros, serigrafía, 2002.

fue el Taller Popular de Serigrafía (TPS). El colectivo inició su trabajo en el contexto de la Asamblea Popular de San Telmo-Plaza Dorrego, con la realización de impresiones serigráficas que difundían un imaginario de denuncia y resistencia en marchas y manifestaciones. Entre 2002 y 2007, el TPS sostuvo una activa participación junto a agrupaciones sociales en la lucha por los derechos civiles y gremiales. Así, apoyó el movimiento de fábricas recuperadas, denunció el asesinato de militantes sociales, como Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, participó en actos por el 1° de Mayo o en homenajes a los muertos durante los acontecimientos de 2001 y 2002. Llevadas al espacio público como escenario de acción, sus obras fueron estampadas en hojas sueltas, retazos de tela o remeras de manifestantes. En sus intervenciones, el taller se hizo móvil y se instaló en las calles.

Arde!arte también tuvo su origen en Buenos Aires en los tiempos posteriores al estallido de diciembre de 2001. Una de las acciones de mayor repercusión fue *Libertad a los presos por luchar*, que el grupo llevó a cabo en la marcha de marzo de 2005 para conmemorar el inicio de la última dictadura. Allí, en el marco de un tradicional cartel publicitario porteño, se colocó un afiche con la consigna mencionada, una imagen impresa de rejas rotas y una abertura en el centro del papel que podía ser atravesada por los manifestantes. El TPS, Arde!arte, GAC y Etcétera convergieron en algunos de los eventos que se organizaron en los años que siguieron a 2001; entre ellos, se destacó “Arte y confección: semana cultu-



La Araña Galponera. ¿Cómo viviste el 19 y 20 de diciembre del 2001?, registros de intervención urbana, fotocopia pegada en pared, serigrafía, Mendoza, 2010.

ral por Brukman”, realizado en Buenos Aires en mayo de 2003 y al que se sumaron otros colectivos, como Grupo Intergaláctica. En esa ocasión, se presentaron afiches de CAPaTaCo y producciones de arte correo, junto al desarrollo de la mesa de debate “Arte y conflicto”, que contó con la participación de importantes artistas y de referentes del campo académico.

Las jornadas de fines de 2001 dejaron una marca profunda en la historia reciente y en la memoria colectiva del país. A esa cuestión remite *¿Cómo viviste el 19 y 20 de diciembre del 2001?*, una de las acciones de la agrupación mendocina La Araña Galponera, surgida en el contexto del encuentro interprovincial “La calle es nuestra”, que organizó en Córdoba en 2010 junto con el Colectivo Insurgentes. Activo entre los años 2007 y 2017, el grupo de Mendoza llevó adelante intervenciones en los actos por los aniversarios del 24 de marzo o por la desaparición de Jorge Julio López, en marchas de repudio a la megaminería o de denuncia de casos de gatillo fácil. Las imágenes con fotocopias o estenciles que ocuparon muros, veredas y carteles conmovían la tradicional pulcritud de la ciudad capital cuyana.

Territorios, comunidades y causas

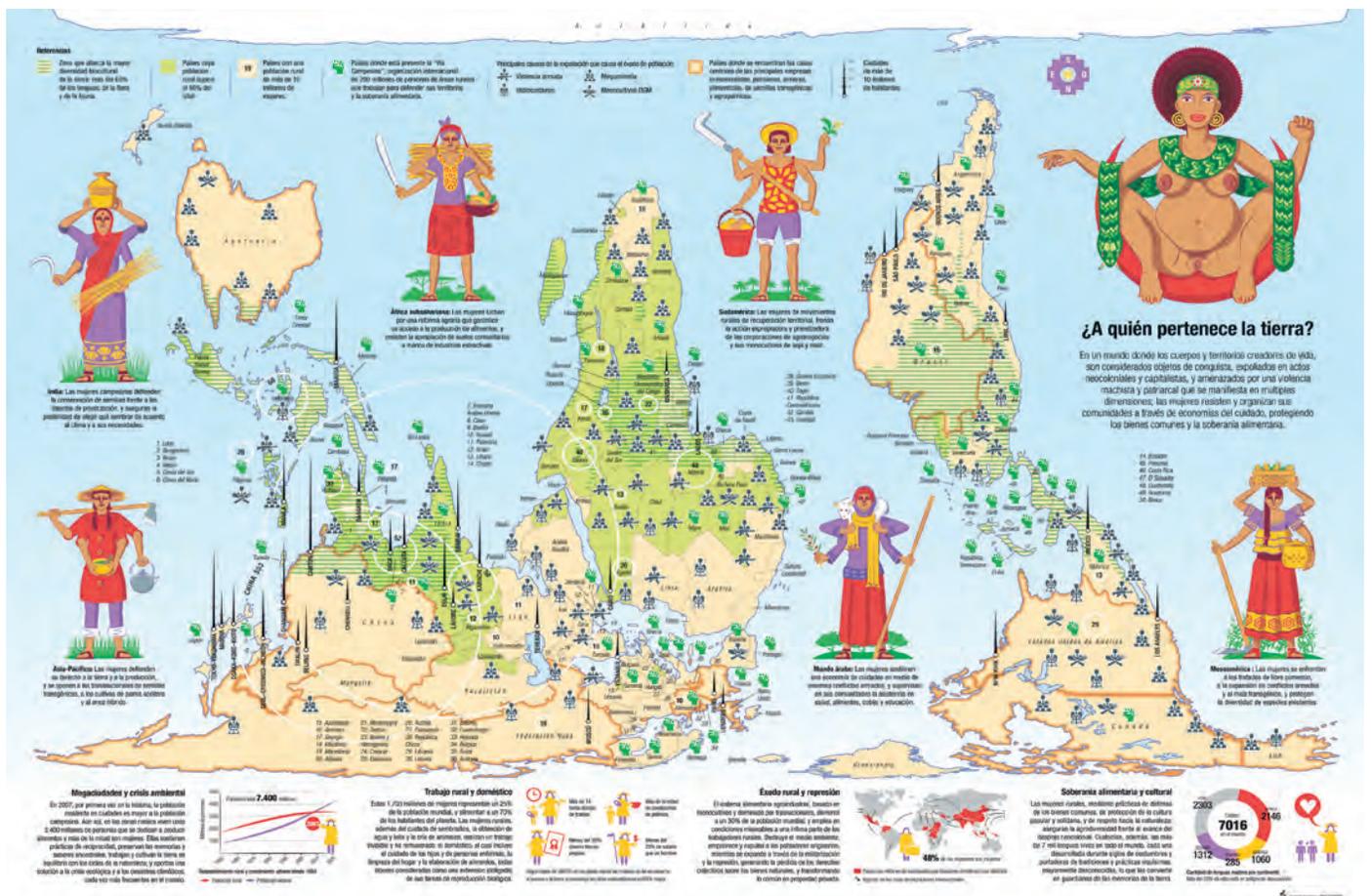
La inscripción territorial y la discusión de relatos hegemónicos ocuparon un lugar destacado en los posicionamientos y actividades de los colectivos gráficos, cuya creación y difusión de imaginarios contemporáneos, entre

la materialidad impresa y la existencia digital, tuvieron anclajes situados y a la vez plurales. Estas dimensiones se entraman, por ejemplo, en las gráficas críticas de Iconoclastas, que desde 2006 articulan la investigación colectiva con saberes procedentes del diseño y la sociología. Sus afiches, mapeos y pictogramas organizan datos de impacto respecto de temáticas socioambientales, problemáticas territoriales o genealogías de transformación social, publicados entre el papel y la web como materiales de libre circulación, apropiación y uso, con el objetivo de impulsar prácticas colaborativas.

Las redes sociales fueron una vía para potenciar la visibilidad de las intervenciones múltiples puestas en juego por diversas agrupaciones. Tal es el caso de las activaciones gráfico-performáticas que G.R.A.S.A. (Grupo de Resistencia Artística Social Autogestivo) lleva adelante en las calles de Buenos Aires desde diciembre de 2015; planteos en torno a la defensa de la educación pública, los derechos humanos y la denuncia de la violencia machista son algunas de las cuestiones aludidas en los estencils, objetos, panfletos y afiches de esta

agrupación. Por su parte, el colectivo Identidad Marrón, activo desde 2016, apela a distintos recursos —impresos y/o digitales— para denunciar por medio de imágenes la discriminación y el racismo hacia las personas de ascendencia indígena en la Argentina, y discutir los patrones de consagración estética basados en la blancura eurocentrista.

La actuación pública a partir de recursos gráficos ha tenido un rol central en la vida artística de la ciudad de La Plata. A las acciones comunitarias de La Grieta —iniciadas como proyecto editorial y espacio de intercambio en 1993— y las intervenciones urbanas de TUKK&PelusA. —con actividad entre 1995 y 2019—, se suman las pancartas desplegadas por el colectivo Siempre en el marco de las denuncias y reclamos por la segunda desaparición de Jorge Julio López en 2007 y, más recientemente, la actividad de Que Arda Pegatinas, Acción Colmena, Alerta Gráfica o Tercera Persona, que expanden estrategias de producción gráfica a múltiples soportes impresos. En años recientes surgieron nuevos grupos en otras ciudades del país. Entre ellos se encuen-



Iconoclastas. ¿A quién pertenece la tierra?, impresión digital, 2017.



Identidad marrón (Ame Canela). Las chicas superpoderosas, impresión digital, 2020.



Que Arda. Sin título, intervención de pegatinas realizada por Que Arda, que también incluye material colectivo de Femigrabadorxs, Vivasnosqueremos, Lu Lorma, Puro veneno y Lupe Carrillo Ortega, Viedma, 2020.



Fábrica de estampas. Lo personal es político, xilografía, 2018.

tran Colectivo La Nello, de San Juan, Pueblo Chico, de Trelew, y El Escuadrón de la Gubia, con sus pegatinas de xilografías-homenajes en gran formato realizadas en Río Tercero.

Las actividades de Fábrica de Estampas, que comenzaron en 2011 en la ciudad de Buenos Aires, sostienen asimismo una fuerte vinculación social y territorial. Se trata de un dúo que

desarrolla sus propias obras —monocopias, xilografías, afiches, banderas, libros ilustrados— sobre temáticas de género, ecológicas y de rescates históricos, así como también la docencia, la gestión cultural y la acción comunitaria y territorial, por ejemplo, a través de experiencias colaborativas con artesanas wichi de Salta o con migrantes paraguayas en José León Suárez. En 2020 —en plena pandemia de COVID-19 y de forma remota— dictaron en el marco del CUSAM (Centro Universitario San Martín) un curso de grabado para la Unidad 46 del Servicio Penitenciario Bonaerense, que a la vez motivó la creación del taller La Mancha Liberada, que llevan adelante en las unidades 47 y 48 del mismo centro carcelario ubicado en San Martín.

En el período 2000-2020 hubo una expansión del afiche, en la calle y en exposiciones, dentro y fuera de las instituciones culturales. Las temáticas de este tipo de piezas fueron diversas, incluyendo formulaciones sociopolíticas —como en el caso de La Mutual Argentina, Artistas Solidarios o Cuatro Intervenciones Gráficas—, evocaciones a referentes de la historia del arte —en las propuestas del proyecto Homenajes Urbanos, con actuación en Buenos Aires desde 2017—, o posicionamientos ambientalistas y antiespecistas, como los planteados por la plataforma Artículo 41 o el grupo militante por los derechos animales Voicot, ambos activos desde 2015.

Asimismo, las denuncias en torno a los ecodios se potenciaron en las acciones lumínicas de los *projectorazos*, prácticas susceptibles de ser incluidas en el marco de la gráfica expandida. Se trata de intervenciones realizadas en espacios abiertos a partir de la multiplicación de recursos procedentes de un banco colaborativo de imágenes, puestos en juego a través de la proyección digital —a modo de matriz ubicua y desmaterializada—, en las que la acción de la luz opera en lugar de la tradicional tinta. Este recurso tuvo un rol importante durante los tiempos más difíciles de la pandemia, en 2020. En este sentido, dadas las limitaciones que implicó el aislamiento, la proyección en el espacio público fue una estrategia particularmente eficaz. Pueden mencionarse, en esta línea, las proyecciones de la Agrupación de Artistas de Rosario en el marco del Agitazo por los Humedales y por la devastación ígnea en las islas del Paraná, o las impulsadas por el grupo Arde Córdoba para denunciar los incendios en esa provincia. Estos *projectorazos* se desarrollaron en grandes ciudades del país —prolongando así la tradición del arte argentino como fenómeno mayoritariamente urbano—. En cambio, Proyecto Visitantes intervino en forma lumínica una zona semirural de la localidad chubutense de El Hoyo, en respuesta a la convocatoria del *projectorazo* para la edición de Ni Una Menos del 3 de junio de 2020. Con este recurso, la expansión de la gráfica se consolidó ya no solo en una dimensión espacial, sino también territorialmente.

Género impreso

Como en otras esferas de la escena contemporánea, los colectivos nucleados en torno a planteos de género y problemáticas sostenidas desde el feminismo y las disidencias sexuales ocuparon un lugar central dentro de la producción gráfica del período tratado en este texto. En este sentido, resulta relevante mencionar la singularidad de estos grupos en términos de su conformación: frente a la mayoritaria hegemonía o liderazgo masculino de las agrupaciones de la historia del grabado argentino, una particularidad inédita y notable de estos colectivos contemporáneos es que están integrados, en forma casi exclusiva, por artistas mujeres.



Estampa Feminista. Sin título, de la serie Archivo de la Memoria Trans x Estampa Feminista, linograbado, 2018.

Propuestas vinculadas con la defensa de los derechos de las mujeres y del movimiento LGBTQ+, las denuncias de las violencias machistas, la participación en acciones masivas como las sostenidas por Ni Una Menos y la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, o las sucesivas ediciones del Encuentro Nacional de Mujeres, encontraron soporte impreso. En particular, desde 2015, el impactante movimiento feminista que atravesó el país vio concretado su imaginario en cuerpo de tinta sobre papel, también extendido sobre los propios cuerpos participantes en marchas y encuentros, con sellados o impresiones directas. “Vivas nos queremos”, “Lo personal es político”, “Mujer bonita es la que lucha” o “Ni una menos” fueron consignas compartidas desde distintas agrupaciones y estampadas en afiches, pancartas, pañuelos, ropa, torsos, brazos. El anclaje transfeminista fue referencia y posicionamiento tanto por las imágenes y las modalidades de organización como por los nombres de algunas propuestas en diversos puntos del país: Cuadrilla Feminista, en Rosario; Estampa Feminista, en Buenos Aires; Grafem, en La Matanza; Femigrabadorxs, en La Plata; Grabado Andante, en Quilmes, y



Mujeres Públicas. Ensayo para una cartografía feminista, Buenos Aires, 4 de mayo de 2013.

Matriz Colectiva, en Mar del Plata. En el caso del colectivo Viva Estampa, sus prácticas se enfocan en la especificidad de los discursos y las políticas de la salud mental.

Los afiches son uno de los soportes privilegiados que Mujeres Públicas, activas desde 2003 en Buenos Aires, pusieron en juego en sus acciones gráficas callejeras. Ya desde sus primeras intervenciones mostraron un explícito posicionamiento activista en torno a la despenalización del aborto, la visibilización lésbica, la discusión de la heteronorma y la reivindicación de una memoria de las luchas feministas en la Argentina. “Escarpines abortos. Todo con la misma aguja”, sostenían en el afiche con el que, el 8 de marzo de 2003, ocuparon muros del centro porteño; junto a esa consigna, se incluía la imagen de un ovillo de lana atravesado por una aguja, síntesis de una práctica todavía clandestina. En *Ensayo para una cartografía feminista*, de 2013, incorporaron la producción de una pieza de mapeo impreso como parte de la acción colectiva performática.

Serigrafistas Queer inició su actividad en 2007. Sus integrantes se definen como un “no-grupo” que impulsa acciones en relación con temáticas de género, sexualidades y disidencias. Sus primeras actuaciones públicas tuvieron lugar en las Marchas del Orgullo organizadas en la ciudad de Buenos Aires, donde intervinieron telas y remeras con diversas consignas. Expresiones como “Al maestrans con cariño”, “Estoy gay” o “Lucha ama a Victoria” forman parte del repertorio de sus estampas. De la Plaza de Mayo a la Documenta 15 de Kassel, del taller al muro: Serigrafistas Queer re-



Serigrafistas queer, ASK - Archivo de Serigrafistas queer (detalle), serigrafía, esténcil, fotografía, collage, 2020.

gistra las distintas instancias de intervención y las temáticas mutantes sobre las que se han centrado sus impresos-consignas, a través de los documentos de su archivo ASK y de la colección de matrices (“yabloteca”).

La Campaña gráfica Vivas Nos Queremos Argentina, en actividad desde 2015, se presenta como “anónima, sorora, pluridiscente y callejera”. Fue creada con el objetivo de convocar a mujeres que quisieran expresarse respecto de la violencia de género por medio del grabado en madera. Los femicidios, la puesta en relieve de figuras activistas, las luchas por la representación de cuerpos diversos y el cuestionamiento de los parámetros patriarcales son algunas de las temáticas abordadas en las estampas realizadas para la Campaña por diferentes creadoras. Estas obras en blanco y negro, impresas de matriz original, son pegadas en equipo en acciones callejeras o en marchas. A veces, estas xilografías son multiplicadas por medios industriales para poder amplificar la circulación de las imágenes de lucha y denuncia, compartidas con quienes las solicitan desde distintos espacios y puntos del país. Entre la producción manual y la fotomecánica, ese conjunto de estampas —diversas en términos de su resolución formal, aunadas por el común denominador temático— fue compilado en un libro que la Campaña publicó en 2017. También la xilografía, algunas veces intervenida con bordados, es la vía escogida por la cooperativa gráfica La voz de la mujer, emprendimiento de la Asamblea de Mujeres del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) Lucha y Libertad de la Villa 20, en Lugano,



Campaña gráfica Vivas nos queremos - Argentina. Vivas nos queremos, impresión offset en base a xilografía, 2016.

Buenos Aires, cuyos comienzos datan de 2015. Entre sus producciones se destacan las agendas “militantes y feministas” que ponen el foco en la experiencia migrante, ya que la mayoría de quienes integran la cooperativa proceden de Bolivia. Esta coyuntura es abordada en relación con el activismo feminista, la revisión de las raíces populares del grabado en madera y su vinculación con las prácticas artesanales.

Desde 2017, Nosotras Proponemos. Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte ha llevado adelante intervenciones en pos de dar visibilidad a artistas mujeres, para lo cual la actuación en el espacio público tuvo un lugar destacado. En 2018 iniciaron la acción *Al rescate de otras narrativas*, que incluyó pegatinas de afiches impresos con tinta de color violeta dedicados a evocar a creadoras argentinas de diversas generaciones, como Juana Lumerman, Mara Facchin y Ana María Moncalvo, destacada artista y docente, miembro también de la ANBA. En 2020 se formó el colectivo transdis-



Cooperativa gráfica La voz de la mujer. Somos esenciales, xilografía, 2020.



Nosotras Proponemos, Ana Moncalvo (de la serie Al rescate de otras narrativas), afiche offset, 2018.

ciplinario La Lengua en la Calle, cuya primera acción pública se realizó en octubre de ese año. En sus afiches, articulan distintos recursos —serigrafía, estampas con tipos móviles y estenciles— para multiplicar consignas de los activismos feministas.

A través de sus diferentes prácticas con base en la provincia de Tucumán, La Lola Mora Trabajadorxs de las Artes cuestiona desde sus inicios, en 2018, “las formas naturalizadas concebidas en el sistema patriarcal, heteronormado y hegemónico”. Si bien la agrupación es interdisciplinaria, la gráfica tiene un rol clave en sus propuestas, con un particular uso de la



La Lola Mora. Echar por tierra, performance gráfica en Tafti Viejo, Tucumán, 2020. Foto: Lourdes Rivadeneyra.

serigrafía y el estencil. Su puesta en discusión de cánones y sus planteos que bregan por un “feminismo expandido” se concreta, por ejemplo, en textos o palabras calados en matrices, que imprimen en superficies connotadas: con aerosoles sobre la tela del delantal de trabajo que identifica al grupo, o con tierras tucumanas sobre muros, como en el caso de la videoperformance e instalación *Echar por tierra*, concebida a fines de 2020.

Colectivo de colectivos

A lo largo del período 2000-2020 hubo en la Argentina una creciente presencia de proyectos dedicados a la gráfica colaborativa, con especial desarrollo en la segunda década del siglo XXI. En muchos de ellos, el énfasis en la recuperación de oficios específicos es central; otros se constituyen como espacios de edición de obra de artistas —modalidad de producción que, hasta entonces, había tenido muy pocos antecedentes en nuestro país—; en otros casos, se asocian a iniciativas comunitarias. Algunos de estos proyectos tienen continuidad desde fines del siglo XX, como Vórtice Argenti-

na, que privilegia las prácticas artecorreísta y de poesía visual; las ediciones de La Gráfica de La Musto, impulsadas desde la histórica Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto de Rosario, o las acciones de Xylon Argentina, sociedad de grabadores fundada en 1990. En tiempos más recientes surgieron otras propuestas con diversos enfoques respecto de la exploración y la edición de imágenes impresas, formuladas como ámbito de taller, de residencia, como instancias de intercambio de saberes y de obras. Algunas de estas experiencias son el Centro de Edición en Villa Lynch, El Club del Grabado de Tucumán, Proyecto ‘Ace, Fina Estampa, Malevo Estampa, AMA Arte Múltiple Argentino, Imprenta Cumbre, Taller La Panadería, Taller de Ramos Generales, CasA Elefante y Taller de Gráfica Comunitaria de La Boca, Zona Imaginaria en San Fernando, Colectivo Mala Prensa en Tigre y Benteveo Espacio Cultural en La Plata, entre otras. Aunque algunas propuestas son fruto de iniciativas individuales, resulta significativo que la presentación se produzca bajo la denominación genérica que alude a lo colectivo, como cierto reenvío a la lógica del taller, en cuanto ámbito de reunión y de trabajo compartido.



Fina Estampa + Movimiento justicia museal. ¿Qué presente queremos imprimir?, impresión tipográfica sobre papel sulfite fondeado, 2020.

Estos emprendimientos independientes o alternativos se suman —algunas veces, se articulan— al consolidado sistema de formación institucional, integrado por las cátedras de grabado y arte impreso en universidades y escuelas de Bellas Artes establecidas décadas atrás. Como parte de este tipo de inscripción pueden mencionarse los encuentros Odisea del Grabado, con sede en la Escuela Municipal de Bellas Artes Carlos Morel, de Quilmes, o las convocatorias a concursos de Miniprint, asociados a la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Dentro de la multiplicidad de espacios para explorar la producción gráfica, resulta una novedad la reciente proliferación de ámbitos dedicados al rescate de la histórica impresión tipográfica —o *letterpress*— como recurso contemporáneo. En varias ciudades del país (Bahía Blanca, Buenos Aires, La Plata, Rosario, General Roca, Trelew), se impulsó la valoración y difusión de este tipo de prácticas, entre las que se encuentran aquellas sostenidas por Prensa La Libertad, Superabundans Haut, Imprenta Rescate, Magia Negra Letterpress, Imprenta Uranga, Ilusión Gráfica, Capitana, Territorio Gráfico en Patagonia, Taller gráfico TW o Gloria Gráfica (luego de su presentación en el evento Olor a Tinta, en noviembre de 2019), entre otros proyectos que produjeron afiches, ediciones de libros, revistas, folletos y demás materiales gráficos con tipos móviles.

Tanto en el país como en el extranjero, es notable la visibilidad y el reconocimiento que

los colectivos argentinos han tenido en espacios consagratorios, por medio de la participación en bienales internacionales, la inclusión en exposiciones y la incorporación de su obra en los acervos de destacados museos. En el plano internacional, pueden mencionarse las muestras *Ex Argentina* (Colonia, Alemania, 2004), *La Protesta. Arte y política en Argentina* (Instituto Cultural Cabañas de Guadalajara, 2014) y *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 2022). Algunas de estas producciones se presentaron en otros ámbitos locales, como los ciclos de exposiciones *Indisciplinas visuales*, organizados en la radio FM La Tribu, o las ediciones de *Resistencias tipográficas* —en su mayoría llevadas a cabo en el Centro Cultural de la Cooperación en Buenos Aires—, que reúnen diversos colectivos.

Junto a este reconocimiento institucional, se asistió al fenómeno de expansión de otro tipo de ámbito novedoso, de gran crecimiento en los años recientes: las ferias de gráfica, en las que participan —como expositores o en activaciones— varios de los grupos menciona-



Presión, afiche realizado en el marco de la sexta edición del Festival de gráfica contemporánea, La Plata, 2019.

dos a lo largo de este texto, junto a muchos otros de más reciente creación. Presente en distintos puntos del país —e incluso extendido a otras escenas latinoamericanas—, este circuito implica el sostenimiento de espacios de visibilización y comercialización, pero también de conocimiento y reunión entre colectivos. Podría pensarse como un “colectivo de colectivos”. La proliferación de estos eventos fue ocupando lugares en la agenda cultural nacional, y ha despertado el interés de públicos diversos y cada vez más amplios. Iniciado en La Plata durante 2013, Presión. Festival de Gráfica Contemporánea podría considerarse el punto de partida de este fenómeno. Algunos años después, Migra y Paraguay, dos ferias de arte impreso con diversas ediciones en Buenos Aires, potenciaron esta modalidad en la que intervienen cada vez más participantes-expositores. Tranza y Edita, en La Plata, Yeso Festival Gráfico, en Junín, Maní Festival Gráfico y Copperweld, en Córdoba, o las ferias impulsadas en Buenos Aires por Fábrica de Estampas son, apenas, algunas de estas instancias.

En ferias, muestras, intervenciones en calles y plazas, a lo largo de estas dos décadas también se expandió a la escena pública la experiencia de relación interpersonal que suele tramarse en el ámbito del taller de grabado. Junto a la diversificación de espacios, las acciones de los colectivos se potenciaron en la multiplicidad propia de la producción gráfica, en su poder de intervención y de proyección social. Se amplificó la edición de estampas en las marchas, la pegatina en las paredes, la circulación impresa de consignas que convocaron y movilizaron. Prensas, tintas, papeles y píxeles fueron vías para unir prácticas artísticas y relaciones humanas; construyeron o reforzaron nexos sociales y afectivos, en el despliegue de imágenes plurales y causas compartidas. Desde esos recursos y estrategias, el gesto impreso se resignificó y potenció en la reagrupación colectiva. La gráfica ganó la calle, y también un nuevo lugar en el campo cultural.

Bibliografía

- BASILE, Bruno, Cristina BLANCO y Alicia VALENTE (ed.), *Un grito enorme sacude la Tierra*, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2023.
- CUELLO, Nicolás, “Flojos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina, 2003-2013. Políticas sexuales y comunidades de resistencia sexo-afectiva”, en *Errata. Revista de artes visuales*, n. 12, Bogotá, enero-junio de 2014, pp. 70-94.
- DOLINKO, Silvia, “Gráfica expandida: sobre algunas relaciones entre espacio público, imágenes y textos”, en Heidrún Krieger Olinto, Karl Erik Schollhammer y Danusa Depes Portas (ed.), *Linguagens visuais: literatura, artes, cultura*, Rio de Janeiro, PUC, 2018, pp. 341-354.
- “Cooperativa gráfica: un recorrido por algunos colectivos de la Argentina”, en *Estampa 11*, Mendoza, Uncuyo, 2013, pp. 44-63.
- y Cristina Blanco, *Transformación. La gráfica en desborde*, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2021.
- Etcétera... Etcétera...*, Buenos Aires, Etcétera, 2016.
- GAC. *Pensamientos, prácticas, acciones*, Buenos Aires, Tinta limón, 2009.
- GARÍN GUZMÁN, Loreto y Natalia REVALE (cur.), *19y20. Archivos, obras y acciones que irrumpieron en la narrativa visual de la crisis de 2001*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2021.
- GIUNTA, Andrea, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- GRANIERI, Karina y Carolina KATZ (ed.), *Taller popular de serigrafía (2002-2007)*. Cuadernillo editado en el marco de la exposición *Relatos de resistencia y cambio* (Rodrigo Alonso cur.), Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2010.
- ICONOCLASISTAS, *Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.
- LONGONI, Ana, “Tres coyunturas del activismo artístico en la última década», *Poéticas Contemporáneas*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011, pp. 43-46.
- MALOSETTI COSTA, Laura y Silvia DOLINKO, *La Protesta. Arte y política en la Argentina*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2014.
- MANGIFESTA, Claudio y Juan Pablo PÉREZ (comp.), *Pegatinas: afiches agitando las calles*, Buenos Aires, Arset ediciones, 2022.
- MONGAN, Guillermina, “Sobre Ni verdaderas ni falsas de Mariela Scafati: seguir hablando de amor”, en Ileana Diéguez y Ana Longoni (coord.), *Incitaciones transfeministas*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2021, pp. 53-66.
- Red Conceptualismos del Sur, *Giro gráfico. Como el muro en la piedra*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022.
- SIGANEVICH, Paula y María Laura NIETO, *Activismo gráfico: conversaciones sobre diseño, arte y política*, Buenos Aires, Wolkowitz editores, 2017.
- VALENTE, Alicia, *Politicidad y performatividad en las prácticas gráficas. Dinámicas colaborativas e inscripciones en lo público en la ciudad de La Plata (1993-2017)*, tesis de doctorado, La Plata, Facultad de Artes-Universidad Nacional de La Plata, 2023.
- Vivas nos queremos. Campaña gráfica*, Buenos Aires, Chirimbo-te-Muchas nueces, 2014.

HACIA UNA HISTORIA DE LAS PUBLICACIONES DE ARTISTAS EN LA ARGENTINA

Natalia Silberleib

Parte I: Marco conceptual

Introducción

Este texto busca ofrecer una idea general y lo más abarcadora posible sobre las publicaciones de artista, su historia, alcances, ubicación y desarrollo en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas en la Argentina. No es tarea sencilla por el modo en que el campo se ha abierto y diversificado, tanto en las prácticas como en la teoría. Si bien hay varios escritos sobre el tema, no llegan a ser específicos o lo suficientemente profundos. Además, deben dar cuenta de las diferentes posiciones o discusiones, históricas y actuales, sobre el nombre del género y qué tipo de objetos o dispositivos incluyen o no. El libro, como artefacto, reúne condiciones básicas para convertirse en uno de los objetos favoritos de las prácticas artísticas contemporáneas: es transportable, modificable, intercambiable, no aurático, transversal a todo tipo de contenido y disciplina; puede ser un objeto original o un *ready made*.

Intento con este escrito ordenar la información y dar un panorama (en el contexto de una investigación mayor que estoy desarrollando) de lo sucedido en la Argentina, desde los años 60 a la actualidad. Queda por relevar el trabajo de muchos artistas y obras producidas en diversos soportes impresos, bajo paradigmas siempre cambiantes (en la concepción, producción y circulación de las obras). Otra característica a tener en cuenta en el estudio de estas prácticas es el grado de porosidad entre los objetos que producen. Esto dificulta aún más el trabajo de (cierto) ordenamiento conceptual o teórico. Por lo tanto, parafraseando a Johanna Drucker,¹ busco abrir una “zona de acción” académica para un género nómada, en constante transformación.

1. Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, Nueva York, Granary Books, 1995.

De las prácticas editoriales a las prácticas artísticas

Actualmente, las publicaciones de artista cuentan con un gran nivel de producción y circulación pero no gozan de la suficiente consideración académica. Por eso, el tema debe salir de los márgenes, más teniendo en cuenta la importancia del artefacto libro en el marco de las artes contemporáneas. Integran este campo artistas consagrados de larga trayectoria, artistas jóvenes, artistas que se autoeditan y artistas emergentes (representados muchas veces por el llamado fanzine). También participan del campo editoriales donde los editores se vuelven coautores o creadores. El trabajo editorial representa lo procesual y facilita la reproductibilidad y circulación de las obras.

La historiografía del libro de artista, escrita tanto por investigadores, historiadores, críticos, bibliotecarios, curadores y artistas, no logró llegar a ciertos acuerdos. Esto tiene un efecto en la conceptualización del campo, lo que llamo el “problema del nombre”, un tema que excede este texto pero que sobrevuela al género desde sus principios. Cada época y autor tendrá una justificación para elegir hablar de libro de artista, libro obra, *bookwork* / libro contemporáneo, edición contemporánea, libro expandido. Por mi parte, prefiero referirme a **publicaciones de artista** por considerarlo el modo más abarcador para las obras que incluye este texto.

Entre los principales historiadores y críticos, Anne Moeglin Delcroix propone una amplia división entre el libro como soporte (poesía visual, libros conceptuales, como performance, intervenidos, diarios, cuadernos, reproducibles o múltiples, etc.) y el libro como objeto (lo material, lo escultórico, la textura y la visualidad, muchas veces obras únicas). Define un tercer espacio, impreciso, como el libro híbrido. Johanna Drucker publica, en 1995, *El siglo de los libros de artista* en el cual afirma que el libro, como

objeto y como metáfora es el arte más representativo del siglo XX y Clive Phillpot² escribe artículos para diferentes medios desde 1972, donde discute la denominación del nuevo género. Por otro lado, Ulises Carrión, polifacético artista mexicano, escribió textos que fueron y son la puerta de entrada para muchas personas y artistas en el mundo del libro obra.³ Su texto más famoso es “El nuevo arte de hacer libros” donde escribe que un libro es una secuencia espacio temporal. En español son muy pertinentes los trabajos de Antonia Vila, Txuma Sánchez, Mela Dávila Freire Antonio Alcaraz, Hortensia Mínguez y Martha Hellion entre otros.

En el ámbito local, Juan Carlos Romero escribió textos para catálogos y revistas, Matilde Marín contribuyó desde sus inicios a la formación y difusión en la Argentina y Latinoamérica; son también interesantes los textos de Carlos Espartaco. En la actualidad, se destacan investigadores que trabajan sobre publicaciones de arte, de artista y multimedia como Silvia Dolinko, Juan Cruz Pedroni, Leandro Martínez, Jorge la Ferla y Mariel Szlifman entre otros.

El paradigma actual se mueve entre lo conceptual, lo experimental, lo híbrido, lo performativo y lo expandido. Los artistas salen de sus medios específicos de producción y experimentan con los procesos y formatos de la edición, la impresión y la publicación.

La imagen, en cualquier de sus formas, el archivo, el documento, las instrucciones, la palabra escrita, la escritura musical son contenidos básicos para las publicaciones de artista. Para estudiar y analizar las relaciones entre las artes y las publicaciones, propongo el concepto de las **prácticas editoriales en el campo de las artes**. Considero “prácticas editoriales puras” la edición de libros de arte, las publicaciones de museos y la edición de pared, y “prácticas editoriales híbridas” los diversos tipos de publicaciones de artista.

En 2016, Annette Gilbert publica un libro paradigmático, *Publishing as Artistic Practice*, en cuyo prefacio incorpora la publicación y sus diferentes etapas como parte del proceso artístico y creativo. La autora resalta los vínculos entre prácticas editoriales y curatoriales y el sentido de red y comunidad, presente desde los inicios del género.

[...] Es cada vez más frecuente que la práctica de los autores, artistas y diseñadores se superponga a la de los editores y viceversa. [...] Si este fuera el caso, entonces la publicación tendría que ser entendida como una forma de expresión artística en sí misma. Ha llegado el momento de empujar la publicación al centro de los discursos estéticos y académicos.⁴

Mapa de lectura

Organicé este texto como una suerte de mapa que oriente a los lectores y les permita tomar conocimiento de los diferentes tipos de actores que constituyen el campo de las publicaciones de artista, períodos y temáticas. El género está construido y sostenido por artistas, editoriales, espacios de circulación y activación. Luego, existen otros recortes como la proximidad al arte conceptual o contemporáneo obras enfocadas en la palabra, arte correo, poesía visual, performance, libros objeto, etc. También deseo resaltar que, dentro del marco de las prácticas artísticas contemporáneas en las que el libro tiene una participación tan activa, estos pueden publicarse en distintos soportes y superficies: papeles, muros, naturaleza, celuloide, pantallas.

Incluyo en este trabajo ciertas obras que ya circularon, pero no fueron consideradas dentro de las publicaciones de artista. Algunos formatos fueron poco advertidos por el campo de la crítica como diarios, revistas y cuadernos. En estos casos, cuyos ejemplos desarrollaré luego, el formato de publicación determina un código de lectura y experiencia editorial. Tampoco pueden soslayarse las tecnologías de la lectura, desde las más tradicionales y antiguas hasta las contemporáneas como activaciones que completan la existencia del libro obra.

Durante el período 2000-2020, las prácticas editoriales artísticas se diversificaron y comenzaron a requerir de especificaciones más detalladas. Si las publicaciones de artista son la suma y fusión de idea contenido y forma (no importa cuál sea el motivo disparador o los porcentajes en que se expresa cada componente de la “receta”) una vez fusionados no pueden separarse. Esta característica los convierte en una obra integral.

2. Clive Phillpot fue director de la Biblioteca del MoMA.

3. Usaré este término más a menudo que el de libro de artista.

4. Annette Gilbert, *Publishing as Artistic Practice*, Londres, Sternberg Press, 2016.



Edgardo Antonio Vigo. Biopsia 3: Caramelos (in) comestibles, caja de cartón de 20 x 20 x 4,5 cm, 1995.

El panorama es tan amplio que abarca artistas del siglo XX y XXI, artistas argentinos que viven en el extranjero o editores extranjeros que publican en la Argentina.

Parte II: artistas de libro y publicaciones de artista⁵

1960 - 2000

Artistas

Hablaré en esta sección de artistas nacidos antes de 1960 y fallecidos antes del 2000 que supieron interpretar las tendencias artísticas e intelectuales de esos años. Algunos de ellos crearon libros obra pero no fueron estudiados desde este campo y al serlo, se pueden releer y resignificar. Al mismo tiempo, se convierten en artistas pioneros de las publicaciones de artista en la Argentina.

5. Esta sección hablará sobre los artistas, las obras y los circuitos de producción y distribución de publicaciones de artista en la Argentina entre 2000 y 2020 pero incluirá información anterior al año 2000 por la importancia de la obra producida desde 1960 y no documentada en un tipo de texto como el presente.

Ese es el caso de Yente (Eugenia Crenovich, Buenos Aires, 1905-1990). Su *Carpeta de exposiciones 1935-1960*, en edición facsimilar de la editorial Iván Rosado, reproduce una de las cinco carpetas que la artista había realizado en 1960 para documentar sus exposiciones. Para ello, armó con documentación y material autobiográfico una suerte de carpeta editada, con recortes, collages, cartulinas y algunos objetos. Yente hizo obra con su archivo y libros (obra) como *El circo* o *La batuta mágica*.

Juan Battle Planas (Galicia, 1913-1966), aparte de realizar una vasta obra gráfica para editoriales, confeccionó en cuadernos Avon y Rivadavia una colección que contenía recortes, imágenes y dibujos de sus pequeños hijos. Estas características, más el hecho de poner siempre una "imagen de tapa" a cada uno, sugieren una edición que se componía por el formato (los cuadernos), los recortes que conformaban un relato, y los paratextos (las imágenes de tapa). Líbero Badii (Arezzo, 1916-2001) comenzó su carrera artística como escultor, pero luego se interesó por el grabado y la publicación de libros de artista de hermosa factura, poéticos sensibles. Él se encargaba de todas las etapas de producción e imprimía

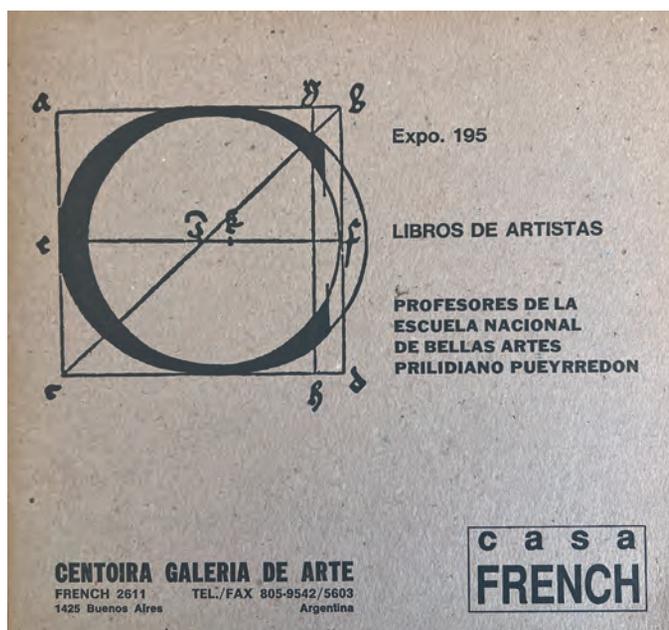
hasta quinientos ejemplares que, en muchos casos, regalaba.

Edgardo Vigo es considerado uno de los padres del libro de artista en la Argentina, (La Plata, 1928-1997). En 1957, a su regreso de Francia y, fuertemente inspirado por el conceptualismo, creó su primer libro obra, un conjunto de escritos entre caligráficos y mecánicos. Vigo hizo del arte su arma cultural y política. Su influencia en el campo de las publicaciones de artista se produjo también con la publicación de las cajas libros *Biopsia*, las revistas como *Diagonal Cero* y *Hexágono*, la producción de libros hechos con carpetas de expedientes judiciales. También fue un gestor, un archivero, un activo artecorredista, poeta visual y performer.

Como artista, profesor y divulgador, Alfredo Portillos (1928-2017) tuvo un gran compromiso con este género. Durante los años 80 y 90, circulaba con su famosa obra *El circo*, una valija llena de libros que mostraba por todo el país. Experimentó tanto con publicaciones como con libros objeto. Logró conformar una importante colección de obras libro de todo el mundo que hoy se encuentra en el Museo Portillos, con la colección que legó a sus discípulos Norberto Gómez y Alejandra Bocquel. Con Jorge Glusberg realizó, en Buenos Aires, la primera Bienal Internacional de libro de artista en 1992.

Alberto Greco (Buenos Aires, 1931-1965) y Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940-1985) produjeron obras que podrían ser consideradas diarios, cuadernos o novelas de artista.⁶ La obra de Greco, atravesada por palabras y grafismos, constaba de libros como *Besos brujos* (1965) y *Fiesta*, un libro de poesía con tapas pintadas a mano y un aguafuerte de Raúl Veroni. Lamborghini, durante tres años de autorreclusión (1982-1985), escribió y pintó *Teatro proletario de cámara*, una obra organizada en ocho carpetas. La edición facsimilar y póstuma se realizó en 2008 por Anxo Rabuñal y cuenta con un prólogo de César Aira donde ya anticipa que “el formato no es fácil de definir: libro ilustrado, álbum de recuerdos, revista pornográfica intervenida, museo portátil [...]”. Lamborghini ponía en práctica su famosa recomendación: “primero

6. El concepto de novela de artista lo explica David Marotto para quien “el contenido no es un concepto, sino una historia que tiene lugar a través de la estimulación de las facultades subjetivas del lector.



Catálogo de exposición “Expo. 195. Libros de Artistas. Profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón”, Galería Centoira, abril - mayo 1997.

publicar, después escribir” o más aún: “publicar sin escribir...”

Muestras

Entre los años 80 y los 2000, las muestras fueron centrales para la evolución del género. Las ferias todavía no se habían desarrollado (tanto) y las ediciones eran costosas, únicas u objetuales.⁷ Las editoriales de arte estaban más enfocadas al libro de lujo o ejemplares para coleccionistas. Entre las muestras más importantes se destacan:

- *Libros de artistas*, Buenos Aires, Arte Nuevo Galería de Arte, 1982.
- *Primera Bienal internacional de libro de artista*, Buenos Aires, Centro cultural de Buenos Aires, 1984.
- *El libro de artista*, Buenos Aires, MNBA, septiembre de 1994.⁸
- *Libros de artistas. Cada artista con su libro, todos en Centoira*, Buenos Aires, Centoira, galería de arte, 1997, con curaduría de Juan Carlos Romero.
- *Libro de artista, un nuevo género*, Rosario,

7. Cuando hablo de un libro objetual me refiero a su forma escultórica y por lo tanto no puede cumplir con las funciones básicas de un libro, ser abierto por ejemplo.

8. Con libros producidos en el Taller de arte Dos Gráfico, Bogotá.



Luis Felipe Noé. *A Oriente por Occidente* (Descubrimiento del llamado descubrimiento o del origen de lo que somos y no somos). Ediciones Arte Dos Gráfico, Bogotá, 1992.

1998, con curaduría de Matilde Marín y Juan Carlos Romero.

— *Libros de artistas*, Buenos Aires, Museo Sívori, 1995-1999,⁹ con curaduría de Pedro Roth.

— *Libro de artista*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 1999.

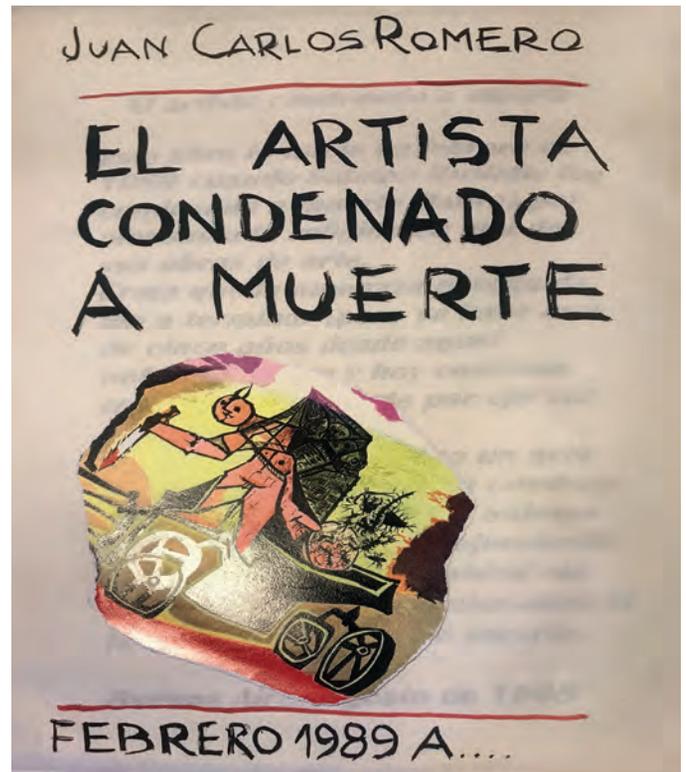
Durante los años 90 se dieron también instancias de formación. En el Complejo Cultural de Santa Cruz, invitados por la cátedra de Grabado, Matilde Marín y Juan Carlos Romero ofrecieron un seminario; la Facultad de Artes de Cuyo activó la formación en libro de artista, desde su propia cátedra de Grabado.

(1960) 2000-2020

Artistas

Este conjunto de artistas incluye a aquellos que comenzaron a trabajar antes del año 2000

9. A comienzos de los años 90, Pedro Roth y César Menegazzo idearon estas muestras para divulgar y jerarquizar el género. La primera se hizo en 1995, la segunda en 1997 en el Museo Sívori. La tercera se realizó en 1998 en el Sívori también, y la cuarta, en 1999, en la Biblioteca Nacional que se abrió hacia artistas latinoamericanos.



Juan Carlos Romero. *El artista condenado a muerte*, edición del artista, 1989.

y que, en algunos casos, continuaron produciendo hasta 2020. La presente sección refleja prácticas y obras más cercanas al paradigma actual de “publicar como práctica artística”, por lo cual incluye editoriales, como parte activa y creativa del género, ferias, espacios de circulación e investigación.

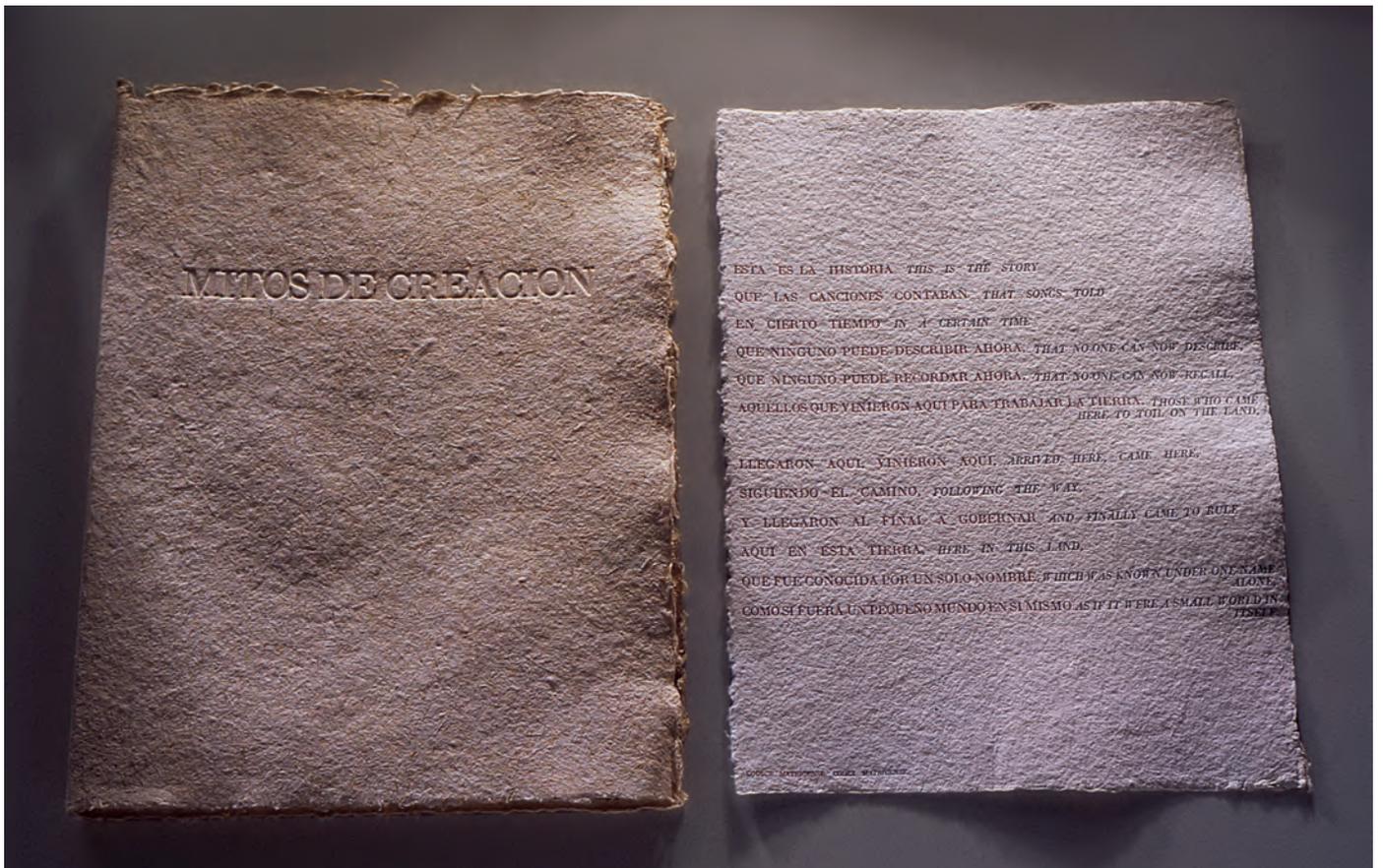
Dado que las publicaciones de artista tienen características porosas entre las diferentes prácticas, es difícil encasillar la obra o el trabajo de los artistas. Por ello, esta sección está ordenada por afinidades creativas y en un relativo orden cronológico.

En Argentina, los años 90 fueron una época de consolidación de las publicaciones de artista.

Los grafismos de León Ferrari (1920-2013) lo acercaron a la poesía visual. Su famoso *Cuadro escrito* es un ejemplo de la potencia que tiene la palabra como dibujo e imagen, que podía ser mirada y leída al mismo tiempo.¹⁰ Ferrari hizo muchas obras de ese estilo, representando alfabetos y cartas. También hizo libros obra.

Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933) publicó libros como pensador y como artista.

10. Existe el registro de una lectura performática, realizada por los cuidadores de sala del Malba, 2020.



Matilde Marín. *Mitos de Creación*, libro de artista, edición Arte Dos Gráfico, Bogotá, Colombia. Contiene 6 grabados originales (aguafuerte y aguatinata) y 5 serigrafías originales sobre papeles hechos a mano, 58 x 44 cm, 1993.

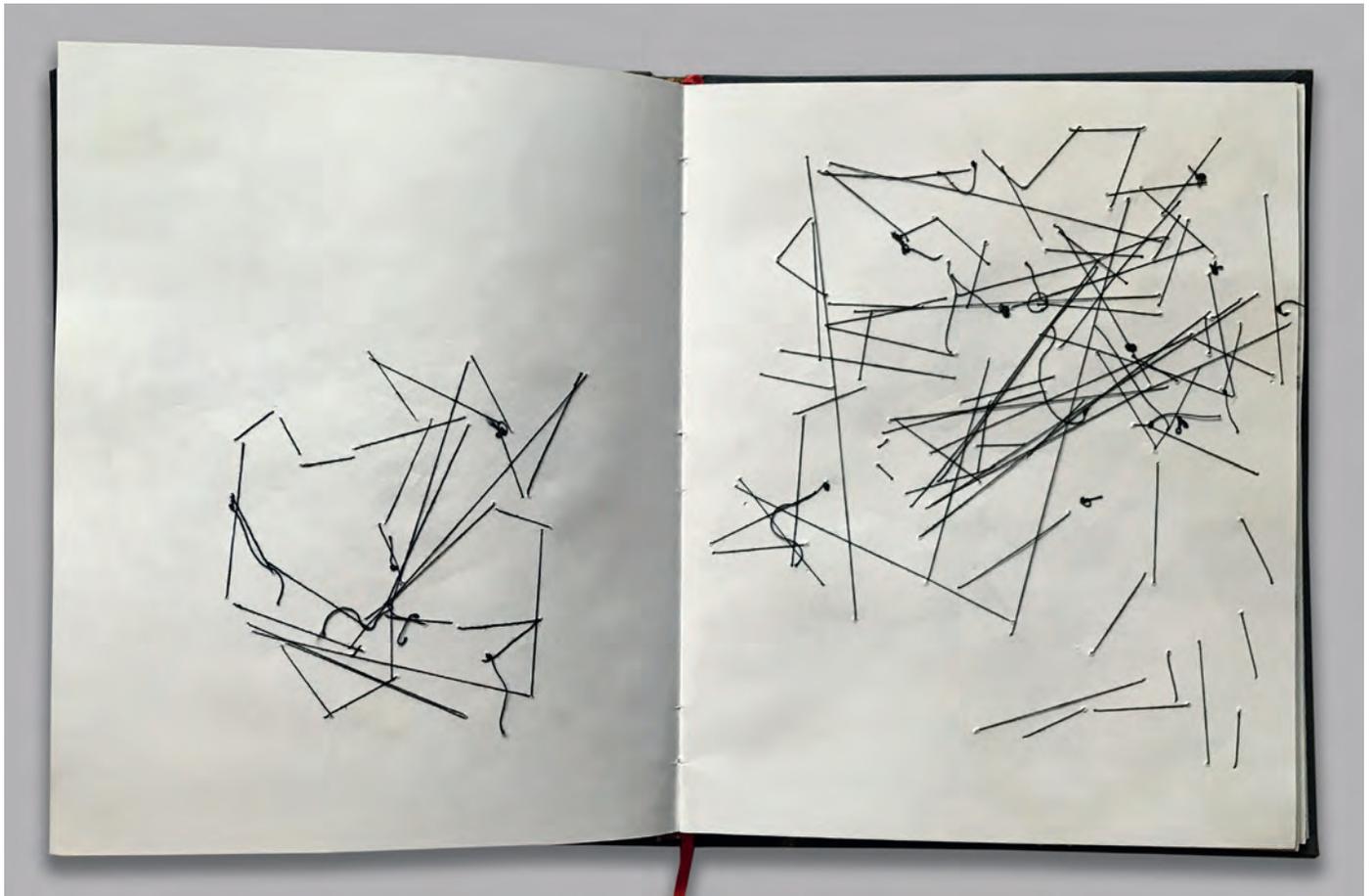
Se destaca *Oriente por Occidente*, producido en 1992 en arte Dos Gráfico, Bogotá.

Luis Pazos (La Plata, 1940), importante poeta visual y sonoro y compañero artístico de Edgardo Vigo, realizó libros obra entre lo performático y lo sonoro como *El libro corneta* que requería además una activación del público.

Juan Carlos Romero (Avellaneda, 1930 -2017) fue un artista central en el campo de las publicaciones de artista y representa cabalmente varias de las zonas del género: obras únicas, libros múltiples, afiches, prácticas y textos pedagógicos, muestras específicas, archivos. Comprendió el valor y la potencia de este medio de comunicación y circulación, no solo de obras, sino también de ideas y de posicionamiento político. Esto hace también que su obra integre el campo de las publicaciones como memoria y registro. Como profesor y divulgador, nunca dejó de buscar conexiones con el público. Fue al rescate de las tradiciones gráficas pero también incentivó la experimentación trabajando con artistas de su generación o más jóvenes. En su haber tuvo numerosos libros obra, ya fuese obra única, múltiples, libros intervenidos, libros como archivo, inventarios, listas.

Sus textos, publicados en revistas y catálogos, trazaron una historia del arte en la Argentina. Romero encontró en los libros una fuente inagotable de creación, experimentación y expresión, tanto artística como política.

Matilde Marín (Buenos Aires, 1948) es una artista refinada y exquisita cuyo vínculo con el libro de artista comenzó en 1994, cuando realizó *Mitos de creación* en el taller Arte Dos Gráfico en Bogotá (en coedición con Álvaro Castagnino). Marín es una artista curiosa y viaja, tanto por las geografías como por el arte. Su práctica es sensible y apuesta a dejar huellas, un registro contemporáneo y poético de lo que ve. Otra de sus obras destacadas es *El viaje imaginario de Kazimir Malevich* (2015) que despliega textos y una serie de fotografías manipuladas digitalmente. Me interesa especialmente la obra performática en formato video que realizó en el 2003 *Artist's Book* que “representa las etapas de la creación de un libro de artista en imágenes superpuestas y ventanas visuales donde se recrea el quehacer de un libro de artista. Por último, las palabras que surgen del fondo del video relatan los pasos principales de la creación del proceso cons-



Paula Landoni. Notas detrás de una arqueología, Buenos Aires, 2012- 2018.

tructivo”.¹¹ Marín ha sido siempre una de las grandes impulsoras y cuidadoras del género y de todas sus instancias.

Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) fue una artista con un trabajo fuertemente conceptual. En las *Jornadas del color y de la forma* realizó una acción colectiva llamada *Libros por sumatoria* donde invitaba a la gente a hacer una página de ese libro común. Pero la artista se destacó sobre todo por su escritura “ilegible” compuesta por grafismos con los cuales desafiaba el código verbal pero no el de las publicaciones. En sus escrituras se pueden ver claramente los diarios, las postales, los libros, el teatro. De hecho, su trabajo se destinaba siempre a las ediciones, el único modo que ella consideraba en que podían existir sus obras. En la Argentina trabajó con Olga Martínez y Guillermo Daghuero, quien junto a Florent Fajole participó en varias de las ediciones de sus obras.

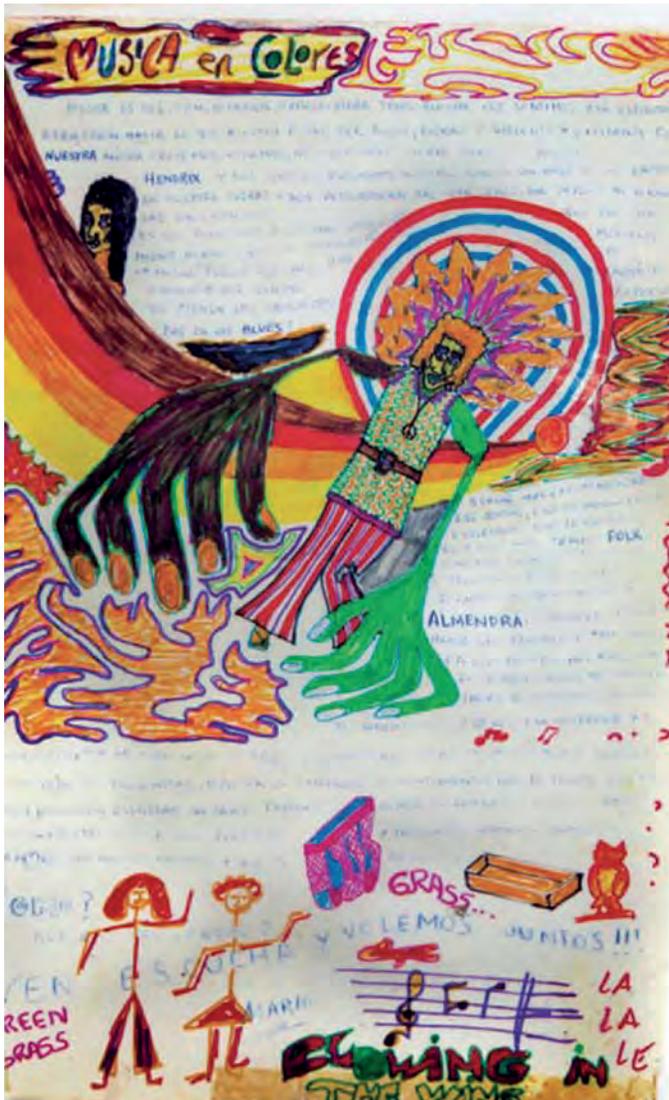
Horacio Zabala (Buenos Aires, 1943) es un artista prolífico que supo encontrar en el libro

11. Texto tomado del sitio matildemarin.com donde también se puede ver el video.

la metáfora perfecta para su arte conceptual y político. De este modo, intervino páginas de diarios y mapas, escrituras, poesía visual y en base a planos arquitectónicos realizó libros objeto. En sus propias palabras: “la materia prima para pensar y hacer mis obras surgió de la búsqueda de relaciones entre las cosas, con la intención de forzarlas y desviarlas”. También fue un prolífico artecorredista, como un modo de comunicarse e interrogar el arte. Participó junto a su amigo Vigo en las revistas *Hexágono*, *Ovum* (Padín) y *DOK(K)S* impulsada por Juliane Blaine.

En 1992, Pedro Roth (Budapest, 1938), activo ya en el campo de los libros obra, creó un formato que consistía en una edición con tapas rústicas cuyas páginas debían ser completadas por artistas y creadores que él invitaba. Generaba así una acción performática al mismo tiempo que editaba el libro-instalación alterando la práctica habitual de la lectura para convertirlo en un recorrido por el libro obra. También fue el principal impulsor del stand de la Argentina en la *New York Artist Book Fair*, desde 2012.

Alicia Díaz Rinaldi (Buenos Aires, 1944), artista que viene del grabado, también es pin-



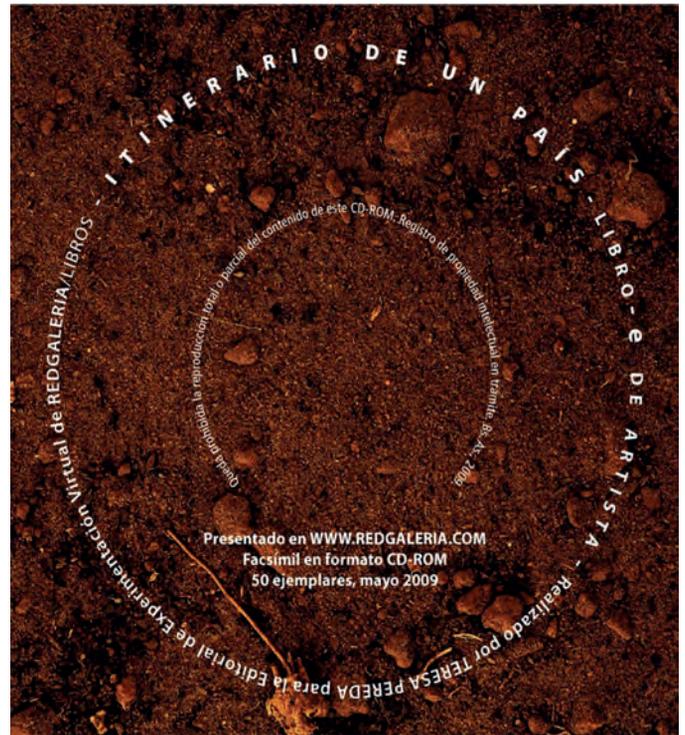
Marta Minujín. Lo inadvertido, diario psicodélico, Marta Minujín, Buenos Aires, 1969.

tora y docente. Muchas de sus obras son exquisitas y reflexivas, únicas, y en algunos casos, escultóricas.

Si bien el trabajo de Marta Minujín (Buenos Aires, 1943) es ampliamente conocido, me interesa visitar su “diario psicodélico” de 1969, *Lo inadvertido, diario underground*,¹² no solo por su denominación de género “diario” sino también por la relación entre documentación y arte que presenta. Desde este punto de vista, ¿podría pensarse al *Partenón de libros* (1983) como una obra libro performática?

Como artista e investigadora, Teresa Pereda (Buenos Aires, 1956) se concentró en investigar los materiales orgánicos como la tierra y el

12. Publicado en versión facsimilar en *Los años psicodélicos*, Marta Minujín, Mansalva Colección de arte popular argentino, Buenos Aires, 2014. La investigación y el ensayo son de Fernando García.



Teresa Pereda. Itinerarios de un país, libro e- de artista, 2009.

agua y así recorrió el país creando instalaciones, performance, libros de artista, fotografía y video. Su producción de libros obra es extensa. Se destacan *Las dos plegarias de Teresa Pereda* (1996), *El libro de las cuatro tierras* (1998), *Tierra* (2008) y el e-libro de artista, *Itinerario de un país* (2009).

El trabajo de Fabio Kacero (1961) está íntimamente ligado a todo lo que se puede hacer con los textos y las palabras. Su obra tomó como insumo los paratextos editoriales y artísticos, y trabajaba con tapas de libros, traducciones de traducciones, dedicatorias y firmas apropiadas. Esto quedó de manifiesto especialmente en la muestra *Detournalia* y su catálogo.¹³ Es autor de libros inexistentes, inventor de palabras, traductor de traducciones y apropiador de firmas.

Sebastián Gordín (1969) creó bibliotecas y grupos de libros en madera que tenían vida propia. En su obra, se repitió la idea del libro como metáfora y como espacio detenido con lectores, ausentes de la escena. Produjo bibliotecas escultura, que representaron el libro como metáfora, libro que no era libro, pero que se basaba en su idea y su potencia. Otra biblioteca, pero móvil, fue la que propuso Roger Colom (Ciudad Juárez, 1964). La Biblioteca popular ambulante (BIPA) surgió a partir de

13. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2014.

basura y descartes que encontraba en Buenos Aires y que convirtió en “texto” para su proyecto. La BIPA tuvo dos colecciones de mismo formato: una con objetos encontrados en la calle y otra con textos impresos. Es completada por el carro/taller que funcionaba como integrador del proceso creativo. El dispositivo completo convirtió a la BIPA en un acto performático, conceptual y una “obra poética única”, como la definió Colom.

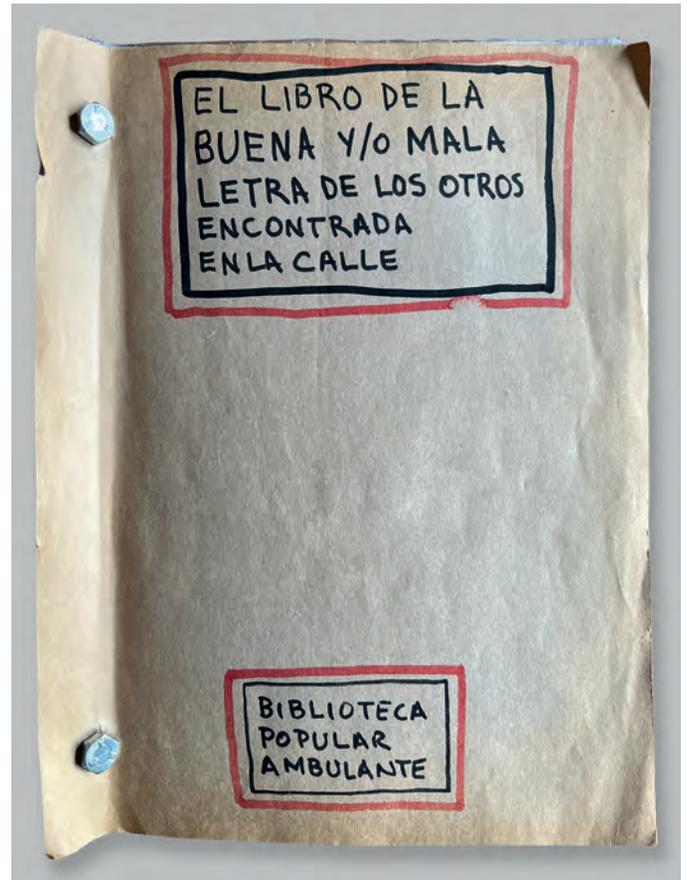
Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963) en su extensa producción artística tomó al libro como soporte privilegiado para decir cosas entre páginas o metafóricamente y también a la poesía visual en diferentes formatos como *Cuerpos sin vida*. En sus obras siempre subyace la idea de la edición, del texto. *Buenos aires tour (2004)* en colaboración con Edgardo Rudnitzky y María Negróni contiene mapas con itinerarios, una guía, postales, estampillas y otros objetos impresos que se relacionan con los puntos de la guía.

Paula Landoni (Buenos Aires, 1970), de una amplia formación académica, crea obra que tiene una impronta intelectual. Su trabajo es básicamente conceptual, de belleza visual y poética. Trabaja con objetos únicos, por lo general a partir de recortes que motivan el tema del libro y que borda generando un relato nuevo sobre los recortes. Para Landoni, el libro funciona como un espacio de experimentación e investigación.

La obra de Ivana Vollaró (Buenos Aires, 1971) describe la trayectoria de los artistas contemporáneos que piensan en términos de “obra” todo su trabajo artístico y que hacen del lenguaje su principal insumo artístico. Produjo libros, poesía visual, efímera, videopoesía, postales, stickers, libros colectivos. También realizó obras con Juan Carlos Romero y participó del Proyecto Vórtice.

Mauro Koliva (Oberá, 1977) dibuja, y dibuja para hacer libros. Su obra libro más importante es *La mano y el martillo*, una especie de novela de artista, compuesta por dibujos que realiza con birome (de tinta gel) sobre prolijas telas de la misma medida, y que muestran tímidamente lo que serían las líneas de la caja de texto. Para Koliva, el cine fantástico, los dibujos animados y los discos son sus principales fuentes de inspiración.

Silvana Blasbalg (Buenos Aires, 1950) y Mónica Goldstein (Buenos Aires) han creado una gran cantidad de libros orientados en su mayo-



Roger Colom. BIPA: Introducción a la Biblioteca Popular Ambulante.

ría a la obra única, con una gran plasticidad, texturas, imágenes y juegos del lenguaje.

Juan Canavesi (Córdoba, 1960) es un artista multidisciplinario con una gran producción de libros en su mayor parte obras únicas. Su trabajo se basa en el texto como un recurso plástico y libros escultóricos, a partir de materiales recolectados y objetos encontrados. Su obra tiene mucho de escenográfico y libros instalación.

Lucas di Pasquale (Córdoba, 1968) como artista y diseñador gráfico hace que sus libros oscilen entre los libros obra y los libros de sus obras. En algunos casos hay experimentación y fusión de idea, forma y contenido. Ejemplo de ellos es *Ijota* (2017) que se origina en la exposición 2222,¹⁴ pero cuyos fragmentos reformula para la edición gráfica en un nuevo montaje con imágenes de un álbum de fotos de su madre.

Leticia Obeid (Córdoba, 1975), que produce obras muy vinculadas a la escritura y la lectura, siempre sugiere una acción, ya sea desde su propio trabajo o en lo que demanda al espectador.

14. Galería El gran vidrio, Córdoba, 2016.



Guillermo Daghero. Roselavie, conjunto de hojas A4 negras con letras de molde, intervenciones sobre páginas de libro de Rubén Darío, dimensiones variables, 2018.

Su uso del lenguaje, tanto escrito como audiovisual, la coloca muy cerca de los libros obra, aunque ella diferencie su trabajo como escritora de su producción como artista visual.

Mariana López (1981) en *Museo* pone en práctica, de un modo casi intuitivo un **catálogo como obra**, pero no lo hará sobre un corpus patrimonial, sino sobre el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. La artista hace entrevistas, recorre los archivos, consulta recortes y se apropia de marginalias. Todo ese material confluye en una edición exquisita que le otorga un aspecto clásico a un contenido que desarma un museo y lo convierte en obra.

Existe también un joven grupo de artistas y editores de la ciudad de La Plata (BA) que desarrolla propuestas experimentales e innovadoras, muy cercanas a las nuevas tendencias del género. Entre ellos se puede mencionar a Carlos Ríos y su Biblioteca Perambulante, la editorial Tercera persona, Verónica Stedile Luna y el colectivo Malisia.

La **poesía visual** tiene una afinidad intrínseca con las publicaciones de artista. Estas son un soporte fundamental para su creación porque encuentran en ellas la estructura que necesitan: páginas y secuencia. En la Argentina,

la poesía visual tuvo y tiene un recorrido amplio, con artistas de diferentes generaciones y orígenes. Merecería un capítulo especial y un cruce no solo con lo artístico, sino también con lo semiológico.

Silvia Brewda (Buenos Aires, 1949) dibuja y escribe poemas visuales tan profundos como gráficos. Su trazo, sutil y prolijo, muestra sus principales temas. Tiene una producción muy poética de libros de artista únicos.

Claudia del Río (Rosario, 1957) es artista visual, poeta y docente. Desde los comienzos se interesó por el trabajo colectivo, el arte correo, la performance y las ediciones múltiples. Son muy interesantes sus poemas-instalación.

Belén Gaché (Buenos Aires, 1960) es escritora y poeta. Desde los años 90, ha realizado obras de poesía conceptual y de literatura experimental y expandida tales como videopoemas, instalaciones sonoras, poesía electrónica y proyectos mixtos. Es considerada una de las poetas pioneras en el uso de medios digitales. Se destaca su libro *Escrituras nómades*, cuyo índice es una especie de tratado sobre el campo de la (video)poesía y los libros de artista y también una antología de poesía interactiva que cuestiona los estándares del libro impreso.

Guillermo Daghero (Córdoba, 1967) es poeta y participa en diferentes acciones: arte correo, publicaciones propias y de otros artistas y curadurías. Su obra pasa por el juego con el lenguaje. Participó de las Ediciones del Manglar junto a Florent Fajole, proyecto que luego pasó a llamarse Dispositivo editorial. (2005 2015). Como poeta, publicó *La eme, Buenos días a todos menos a uno, 9 páginas en negro* entre otros. En su trabajo como poeta, editor o curador dice que “siempre hay un libro dando vueltas” como una idea subyacente del libro y de la edición.

Pablo Lehmann (Buenos Aires, 1974) pone en práctica la poesía visual como instalaciones donde hace constantes juegos con el lenguaje y la palabra, calando e intercalando textos, dándole valor a los espacios vacíos. Los títulos de sus obras son también provocaciones hacia la creación de sentido.

Revistas, diarios y cuadernos de artista forman parte de las publicaciones de artistas que supieron interpretar ese formato que oscila entre lo privado y lo público, lo único y lo seriado.

En este período, se destacan los cuadernos de Diana Aisenberg (Buenos Aires, 1958), donde expone parte de sus preocupaciones artísticas e ideológicas.

Guillermo Iuso (Córdoba, 1963) refleja en sus cuadernos un concepto editorial muy definido en cuanto a la idea de colección, tapas, textos, concepto, narrativa y secuencia).

Washington Cucurto (Santiago Vega, Quilmes, 1973), uno de los fundadores de Eloísa Cartonera, poeta y pintor, tiene cuadernos, que siempre van en su mochila, registran su vida cotidiana entre su casa, la calle, los bares y también sus obras, en forma de boceto.

En relación con las prácticas más cercanas a **lo performático**, Emilio García Wehbi (Buenos Aires, 1964) director teatral, autor y docente, publicó varios libros que tienen que ver con su quehacer teatral junto a su editora. Como artista, realizó dos series de libros únicos, con formatos muy diferentes pero siempre en base a apropiaciones. García Wehbi habla de libros herméticos, que se interpretan independientemente de la voluntad del autor. Sus libros representan lo performático por otros medios.

José Luis Landet (Buenos Aires, 1977) crea una ficción dentro de otra ficción que es el libro obra *El fin de Gómez es eterno*. Es una obra compleja donde básicamente se nos hace creer que Landet trabaja sobre el legado de Carlos Gómez, que en realidad es un personaje inventado por el artista (en base a objetos encontrados reales).

Martín Legon (Buenos Aires, 1978) ejerce las prácticas performáticas de diferentes modos. Por un lado, *El Test del Hombre bajo la lluvia*¹⁵ responde a una serie de dibujos de un proceso de selección laboral real para la obra que mandó a la 30ª Bienal de San Pablo. *Correspondencia con Bruce Nauman* surge de una performance: el artista escribió, durante un tiempo, una carta semanal a Nauman, proyecto que culmina en 52 misivas escritas entre 2016 y 2019. Para cerrar la acción, envía el libro a la dirección postal de Nauman y realiza una instalación en la galería Mitte.

Dani Zelko (1990) realiza desde 2015 el proyecto *Reunión*, que consiste en encuentros colectivos donde transcribe a mano las voces de distintas personas que luego son corregidas colectivamente, impresas, leídas en voz alta en

actos públicos y distribuidas en sus territorios específicos, y más allá:

Me hablan y yo escribo a mano todo lo que dicen. Cada vez que hacen una pausa para inhalar paso a la línea que sigue, creando un nuevo verso. Está prohibido grabar. En los días siguientes leemos el texto y lo corregimos juntxs hasta llegar a una versión final. El texto final se imprime en libros sencillos y urgentes, que son leídos en voz alta en situaciones públicas y empiezan a circular.

Entre lo performático y el colectivo de artistas, se encuentra *El libro de las diez mil cosas*, “un libro escrito por todas las cosas que existen”, como explican los fundadores de la Intermundial Holobiente.¹⁶ En esta obra, que surge a partir de Documenta Kasell (2022), proponen un texto escrito por entidades no humanas que puede ser abordado desde sus paratextos. Colaboran con esta tarea catorce poetas, escritores y artistas argentinos, “utilizando una metodología experimental que cuestiona la idea de autoría”.

Es fundamental comprender la importancia del **Arte correo** en el desarrollo de publicaciones de artista. Su influencia en la conformación de archivos y la circulación de la poesía visual como revistas y otras obras es vital. Fueron y son artecorréistas artistas como Graciela Gutiérrez Marx, Liliana Porter, Edgardo Antonio Vigo, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Horacio Zabala, Fernando García Delgado, Alejandro Thornton, Raquel Masci entre otros. En la actualidad, si bien el arte correo tiene una cierta circulación endogámica, las redes están vivas y activas. **Vórtice** es la red histórica y más grande de la Argentina.

En modo más reciente, **Jorge la Ferla** y **Marriel Szlifman** buscan la relación entre los **medios audiovisuales y los libros obra** bajo el concepto de **guión expandido**. Estudian los vínculos entre escritura, imagen y diseño, lo audiovisual como soporte, y los procesos que pueden adoptar diferentes formas: libro, instalación, multimedia.

La Poética de la Fragilidad (2018), de **Nicolás Grandi**, es un proyecto transmedia realizado simultáneamente en diferentes soportes, el film, la instalación y el libro. Los diversos formatos convergen mediante un proceso de

15. Arta Ediciones, Buenos Aires, 2012.

16. La integran Claudia Fontes, Paula Fleisner y Pablo Ruiz.

escritura sincrónica que responde a una narrativa multimedia propiamente dicha.

Dignos del género, se destacan algunos **colectivos artísticos**, como:

Instantes gráficos (Buenos Aires), creado y dirigido por Carla Rey. Este colectivo trabaja en el impulso de obras individuales y en la generación de proyectos colectivos por medio de la formación y de la gestión de espacios de exposición en la Argentina y en el extranjero.

El Grupo Escombros (Buenos Aires, 1988), una agrupación de arte callejero integrado por Luis Pazos y Juan Carlos Romero entre otros. Sus obras tratan sobre la realidad argentina en diversos soportes entre los que se encuentran la obra gráfica, poemas visuales, postales y libros. En 1990, publicaron el libro *Proyecto para el desarrollo de los países bananeros según las grandes potencias*, con una serie de fotomontajes.¹⁷

Las publicaciones de artista incluyen también la obra gráfica como posters y afiches, en muchas ocasiones con finalidades políticas. En este sentido, se vinculan desde la producción a las técnicas del grabado y a los activismos en cuanto a la circulación.

El Taller Popular de Serigrafía (TPS, 2002-2007) nació como colectivo en el marco de la crisis del 2001. Sus fundadores fueron Mariela Scafati, Diego Posadas y Magdalena Jitrik. Comenzaron produciendo serigrafías en reuniones llamadas “dibujazo” para difundir las asambleas que se celebraban y para enseñar la técnica. Armaron un **taller nómada** en manifestaciones y marchas. De a poco, estamparon remeras, pañuelos y banderas. Hubo en este colectivo una verdadera práctica artística al mismo tiempo que política y performática al participar de las acciones políticas. En 2005 publicaron su primer libro.

Ácido surtido (2006) implicó prácticas colaborativas con resultados muy interesantes. Esta publicación, considerada revista por sus creadores, representa literalmente “la insistencia del pliego”.¹⁸ Es ahí donde realmente existe y hace su propuesta. En una hoja de 65 x 95 cm despliega obras de 16 x 23,5 cm de numerosos artistas y diseñadores bajo una temática única. Cuando el pliego se abre se ven de un

lado las obras por **página** y una obra completa del reverso. Obliga también al espectador a mirar y dar vuelta la hoja, generando una activación.

En Rosario, AAPIE (Asociación de Amigos de las Publicaciones Independientes y Experimentales) surge como un colectivo formado por artistas-gestores-editores. Fundado en febrero de 2016, tiene como objetivo la promoción y difusión de proyectos editoriales experimentales e independientes de Argentina y Latinoamérica.

Cromoactivismo es un grupo de activismo poético y transversal. Produjeron un libro que se llama *C(r)osmos* sobre el que Mariana López escribe:

C(r)osmos, es un libro partido en dos, se estructura en página par e impar, como si su escala fuera la del pintor: la mano izquierda y la derecha. [...] La existencia de ese libro se vincula materialmente también con prácticas de registro y de traza como los cuadernos de inscripción de los inmigrantes y las memorias proletarias.¹⁹

Editoriales

Como dije anteriormente, las editoriales son uno de los actores fundamentales en el campo de las publicaciones de artistas. Si bien se trata de proyectos con diferentes niveles de relación con el arte o se centran indistintamente en lo performático, la poesía, el arte postal o el fotolibro contribuyen a la consolidación del género. Forman parte de lo que Txuma Sánchez (2017) llama “el nuevo ecosistema de las publicaciones de artista”.

DocumentA/Escénicas (Córdoba) es una editorial y un espacio cultural independiente en la ciudad de Córdoba. La editorial se constituye como un laboratorio que aborda la producción del libro como práctica artística contemporánea. La propuesta de Gabriela Halac, la directora editorial, es deconstruir el libro de artista y repensar la producción artística y editorial contemporáneas.

Iván Rosado es un sello rosarino dedicado a la literatura y al arte, llevado adelante desde

17. Los artistas eran Horacio D’Alessandro, David Edward, Luis Pazos, Héctor Puppo, Juan Carlos Romero.

18. Eugenio Dittborn - Pliegue | Capítulo 8 | Gabinete, You Tube.

19. Mariana López, “Sobre C(r)osmos, libro del grupo Cromoactivismo” en *Revista de Estudios Curatoriales*, Buenos Aires, 2018.

2009 por Ana Wandzik y Maximiliano Masuelli quienes consideran que más que una editorial de arte y literatura argentina, es un proyecto artístico.

Vox fue una revista cultural de Bahía Blanca (1994-2015) que proponía vinculaciones novedosas entre el formato (carpeta), los materiales (todo tipo de papel y publicaciones) y los contenidos (poesía, poesía visual, ensayos, obras visuales). Lux (2014) se desprende de Vox y se dedica a la producción de libros objeto de pequeñas tiradas con especial dedicación al uso de los materiales.

Block se inició en 2019. Se trata de una colección de la editorial Excursiones que busca dar a conocer los procesos de producción y conceptuales de artistas argentinos contemporáneos.

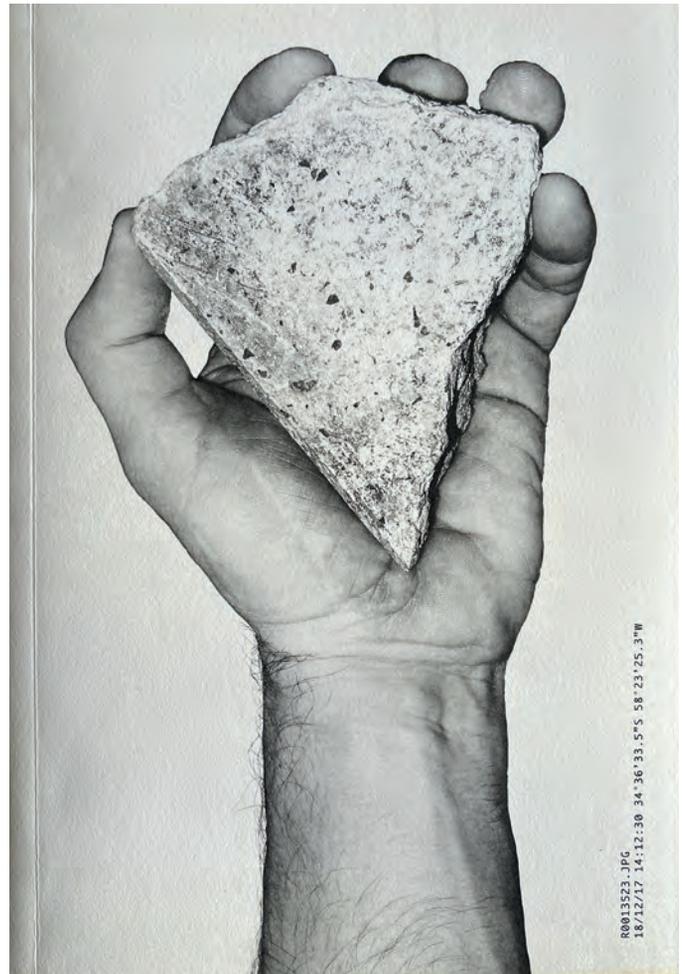
Hotel Dadá (Junín, Buenos Aires), Ediciones El fuerte (Buenos Aires) y Simetría doméstica, sello y galería creados por Estefanía Papescu y Azeta Guía, tienen una participación destacada y activa en el género desde la poesía visual, la obra gráfica y los cuadernos de artista.

Las editoriales de **fotolibros** contribuyeron fuertemente a la consolidación del libro obra en la Argentina. Destaco el trabajo de Santa Rosa Editora, creada por Pilar Villasegura y Federico Paladino, La Balsa (Federico Paladino), Asunción Casa Editora, La Luminosa (Julieta Escardó) y Sed editorial (Martín Bollati), entre otras.

Hay un grupo de editoriales que trabaja en los márgenes entre el arte y las publicaciones de artista como Jellfish (artistas emergentes), Arta (primero revista de artista y luego publicadora de libros con los artistas), Urania, donde Ral Veroni retoma la tradición de su padre Raoul pero se amplía hacia el libro de artista, y N direcciones con poesía y libros de artista entre otras. La microeditorial Barba de abejas (La Plata, 2012) recoge la tradición artesanal de las publicaciones. Imprenta Rescate e Imprenta Ideal son representantes de la recuperación de la impresión con tipos móviles y, en algunos casos, colaboran con artistas de libro.

Espacios de activación y circulación

Las publicaciones de artistas generaron sus propios espacios de circulación y activación. Funcionan como archivos de lo que se produjo y se produce actualmente, pero también como



La Balsa Editorial. 88 pedazos, libro de Federico Paladino y Julián Galay.

zonas de activación al realizar encuentros, actividades.

Uno de los espacios más importantes es el Centro de arte experimental Vigo (CAEV), creado en 1998 por voluntad expresa de Edgardo Antonio Vigo, a cargo de su obra artística, documentos y biblioteca personal. Tiene como misión preservar, conservar y difundir su obra, y funcionar como espacio de consulta para investigadores, docentes y estudiantes. Este archivo, además de la producción del mismo Vigo, cuenta con amplia documentación y obras de artistas nacionales e internacionales.

La Barraca vorticista (Buenos Aires, 1998), fundada por Fernando García Delgado y sede de Vórtice, es uno de los primeros espacios en la Argentina dedicado exclusivamente a exposiciones, proyectos y performances de artistas vinculados al arte correo y poesía visual. El Archivo Vórtice cuenta con un patrimonio de más de 7.000 obras de artistas de diversos países (estampillas de artistas, sellos, postales, sobres, libros de artista, objetos, cartas, escri-



Matilde Marín. *Artist's Book*, video, duración 4 minutos, Buenos Aires, 2003.

tos, videos y otras expresiones). Además cuenta con publicaciones, libros, fanzines, documentos y catálogos de exposiciones y proyectos de arte correo y poesía visual actualizado.

Turma es una biblioteca que comenzó con la donación de fotolibros hecha por Julieta Escardó. Hoy cuenta con más de 2.000 ejemplares, donados por artistas y editoriales. También organiza el Festival de libros de fotos FELIFA. Entre sus objetivos se encuentran documentar y crear patrimonio, la conservación, investigación e interacción y promover el fotolibro.

Las publicaciones de artistas debieron generar sus propios espacios de circulación y activación en la Argentina y en el mundo. Las **ferias y festivales**, hoy y siempre, fortalecen flujos locales, regionales e internacionales, intercambios y asociaciones. Las formas de circular crean sentido y crean al objeto y/o su modo de producción. Las ferias, a diferencia de las galerías y de los museos, permiten tocar las obras, abrir los libros (con o sin guantes). Hablaré sobre algunas de las ferias más destacadas.

Migra hizo su primera edición durante 2018 en modo mensual. Luego creció y actualmente organizan ediciones temáticas durante el año. Incluyen arte impreso, editoriales artesanales, fotos. Es una feria "polinizadora" como dice Bettina Pavetti, una de sus organizadoras, al generar nuevas formas de impresión y de inserción. Hicieron ediciones en Córdoba, Mar del Plata y Chile, pero con convocatorias locales.

Paraguay, feria de arte impreso comenzó en 2014 organizada por Gala Berger y Sofía Dourron. Cada edición contó con un tema central sobre arte impreso y la edición independiente. Hasta el 2018 hicieron una edición anual. En

2020, organizaron un encuentro virtual, **Formas de la idea**, que generó una red muy fuerte de editorxs entre Argentina, Chile y Uruguay. Están editando el libro, y realizan proyectos asociativos como con Migra, por ejemplo.

En Rosario, AAPIE organiza A0, un evento anual dedicado a la promoción y difusión de publicaciones editoriales experimentales de todo el país.

En ArteBA, en 2001 y 2002, Gráfica Contemporánea, el estudio de Matilde Marín en ese entonces, curó un stand de libro de artista junto a Rocío Santa Cruz, la creadora de *Ars libris*,²⁰ con la participación del Grupo de las Indias.

Instantes gráficos, en Buenos Aires, realiza exposiciones con las producciones de sus integrantes desde 2009.

La Feria del libro de fotografía de autor (FELIFA), organizada por Turma, es también un evento anual que se realiza desde el 2002 y hoy tiene versiones nacionales e internacionales.

Pedro Roth organiza, desde 2012, la participación argentina en la New York Art Book Fair, y presenta libros de artistas consagrados y producciones más recientes.

El Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, en Santa Fe, organizó una importante muestra en 2013, y en el 2014 se realizaron las Terceras Jornadas de Gráfica Contemporáneas en la Ciudad de las Artes. Universidad Provincial de Córdoba.

Isla de ediciones, sección dedicada a los libros en ArteBA, genera espacios de exhibición y charlas muy importantes desde 2016.

Otros espacios de circulación

El Museo Alfredo Portillos es en realidad un museo itinerante de la colección de Alfredo Portillos. En Río Grande, Tierra del Fuego, se realiza un importante Concurso de libros de artista, desde el año 2012 que se sostiene en el tiempo, cada vez con mayor convocatoria a nivel nacional e internacional. Esta muestra fue motorizada por la artista visual María Jacob. La Bienal libro de artista Museo Casa Carnacini es un importante evento en el que participan artistas de todo el país. Desde sus inicios su convocatoria continúa creciendo re-

20. Feria de libro de artista de Barcelona.

cibiendo obra de distintos puntos cardinales del país. Es, prácticamente, el único **salón** que convoca este tipo de publicaciones.

Por último, me interesa mencionar el **coleccionismo** de publicaciones de artista. Si bien algunos artistas u obras tienen mucha circulación, no es el género más requerido en los circuitos del mercado del arte. El perfil del coleccionista de libros obra o publicaciones de artistas es el de personas que buscan en archivos, que les interesa rescatar obras de artistas descuidados u olvidados y armar sus propios archivos. Por este motivo, es muy escaso el mercado secundario, y las obras suelen encontrarse en archivos oficiales o privados. Estas colecciones siempre colaboran con préstamos para muestras.

Conclusiones

En este trabajo he intentado resumir el desarrollo de las publicaciones de artista en la Argentina. Este género, tanto como las artes y la edición, están en constante cambio y son objeto de replanteos, producto de contextos socio-culturales, políticos y económicos. Sin dudas, los años 2000 no son los 60, y las motivaciones para la creación de obras libro tampoco. Lo que no cambia es la importancia del soporte impreso, el valor simbólico del libro, su capacidad mutante y nómada. El libro, las revistas, los cuadernos, los diarios, el sistema postal siguen siendo formas de crear, compartir y disfrutar.

Los autores/artistas contemporáneos encontraron en el libro y otro tipo de objetos impresos o imprimibles, una materia prima, un soporte o un insumo para crear sobre el papel, la piel, la tierra, el celuloide o las pantallas. Tal vez, las prácticas actuales no se diferencian tanto de las originales, que siempre se basaron en las prácticas editoriales y en una intención performativa. Pero hoy, las publicaciones de artista “suceden” de maneras variadas, enriquecidas y, lo que es mejor, encontraron a su público.

En la Argentina, se observa una notable prevalencia del libro como obra única, con un gran nivel estético y metafórico. Muchos de los artistas que producen libros obra vienen del mundo del grabado y conciben su obra en ediciones de baja tirada. En cambio, el modo conceptual de pensar un libro se practicó en los inicios y se retomó hace pocos años, sin im-

portar el modo de producción, reproducción y circulación, donde cada una de las prácticas genera sus propios medios y obras. Los años 2000 vieron también la expansión del libro obra hacia los medios audiovisuales o la escena teatral. El paradigma de creación de libros obra del siglo XXI **Publicar como práctica artística** abre el campo, lo expande y lo enriquece. Enumeraré en particular algunas cuestiones que se desprenden de esta investigación:

— Quedan muchas piezas por relevar y artistas por investigar bajo la problemática de las publicaciones de artista. Esto implica distinguir conceptualmente la edición de lujo, artesanal y el libro escultórico.

— El libro escultórico corre el riesgo de fetichizar al libro y de hacerle perder su característica originaria: llegar a un gran público de manera accesible.

— Publicar y editar no es lo mismo. Editar es un proceso y publicar es poner en circulación. Ambas prácticas superan el ámbito del papel y amplían el campo de las publicaciones de artista.

— El reconocimiento del fotolibro como libro obra es importante ya que es un área prolífica y activa, aun en medio de dificultades económicas y técnicas.

— La obra gráfica en general y la obra gráfica política integran el campo de las publicaciones de artista.

Quedan por relevar más espacios de circulación, artistas fugaces pero no por ello menos interesantes, iniciativas, residencias editoriales, encuentros e investigaciones y las interacciones entre las diferentes prácticas de las artes, la edición y la publicación. Este artículo es solo la rendija de una puerta que está para ser definitivamente abierta.

Bibliografía

- CARRIÓN, Ulises, “El arte nuevo de hacer libros”, en *El arte nuevo de hacer libros*, CDMX, Tumbona, 2012.
- DAVIS, Fernando, *Horacio Zabala desde 1972*, Caseros, MUNTREF, 2013.
- DRUCKER Johanna, *The Century of Artists' Books*, Nueva York, Granary Books, 1995.
- GARCÍA DELGADO, Fernando, *Vórtice Argentina, arte correo y poesía visual*, Buenos Aires, Ediciones Vórtice, 2019.
- GENETTE Gerard, *Umbrales*. México, siglo XXI editores, 2001.

- GENTE, *Carpeta de exposiciones*, Rosario, Ivan Rosado, 2022.
- GILBERT, Annette (comp.), *Publishing as an Artistic Practice*, Nueva York, Sternberg Press, 2016.
- HALAC, Gabriela (comp.), *¿Qué es un libro contemporáneo?*, Buenos Aires, Ediciones TNA, 2018.
- LA FERLA, Jorge y Mariel SZLIFMAN, (comps.) “Guiones expandidos: del cine a la transmedia”, *Intermedia, ensayos sobre una práctica académica*, Buenos Aires, 2021.
- LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, edición facsimilar, España, 2008.
- MARÍN, Matilde y Natalia SILBERLEIB, *Libro de artista, objeto de sí mismo*, Buenos Aires, edición de autor, 2023.
- MOEGLIN DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, París, Jean Michel Place, 1997.
- PHILLPOT, Clive, *Booktrek, Selected essays on Artists'Books (1972-2010)*, Suiza. JRP Ringier y Les Presses du Réel, 2013.
- PICAZO, Gloria. (2017). “Ediciones de artista: la edición expandida y los retos de cómo exponerla”, *Revista Sobre* n° 3.
- SANCHEZ, Txuma, *Prácticas artísticas contemporáneas y edición de artista*, tesis de Doctorado, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017.
- THURMANN JAJES, Anne, *Manual for Artists' Publications*, Weserburg, Bremen, 2010.
- ZABALA, Horacio, *Anteproyectos y cartografías*, Buenos Aires, Ediciones Otra cosa, 2017.
- ZELKO, Dani, <https://reunionreunion.com/> 2015-2017.
- ZONNENBERG, Nathalie: *Conceptual Art in a Curatorial Perspective. Between Dematerialization and documentation*, Amsterdam, Vis-à-Vis, Valiz, 2019.

MÁS ALLÁ DEL GRABADO

Laeticia Mello

Este artículo pretende trazar los puntos más relevantes que han acompañado la disciplina del grabado entre los años 2000 y 2020. Debido al cambio de milenio, el comienzo del período estuvo cargado de incertidumbre por el impacto que podría llegar a tener en nuestros medios y recursos tecnológicos. El cierre se dio en un año singular, el 2020, atravesado por la crisis que produjo la irrupción del COVID-19, que impulsó un cambio de paradigma que impacta en el contexto artístico actual.

Para trazar los hitos, giros, nuevos descubrimientos y emplazamientos que se han producido en estas dos décadas de historia en la gráfica argentina, hemos conversado con algunas de las figuras más relevantes de este arte ancestral, que dialoga con la antropología de las imágenes y tiene la cualidad de adaptarse a los desafíos y circunstancias que han ido transitando con el discurrir del tiempo. Artistas, maestros grabadores, curadores, académicos e investigadores han contribuido con este trazado de veinte años, en el que exploramos la transformación de la disciplina hacia un arte influyente, sin límites en soporte y métodos de acción, y como un fenómeno del pensamiento en el cual la única variable constante es el cambio en sí mismo. Abordamos la importancia de la descentralización del circuito por el que se desplaza la producción del grabado y la incansable labor de artistas por emplazarlo como una práctica fundamental, al mismo tiempo que sostenible, a partir del empleo de técnicas no tóxicas.

El incondicional apoyo de diversos programas y premios constituidos como un relevante motor de producción e investigación —en particular, el Premio Alberto J. Trabucco, que otorga la Academia Nacional de Bellas Artes a la especialidad— da un marco económico para la investigación a través de seminarios, congresos y talleres en provincias que han logrado vincularse luego de años de grandes rupturas.

En lo liminal

El período que nos ocupa se encuentra estrechamente vinculado a los descubrimientos de la gráfica acontecidos en décadas anteriores. Los años 60 fueron el “renacimiento del grabado”, en un contexto en el cual los grabadores comenzaron a reflexionar sobre las capacidades creativas de esta disciplina, y proliferaron los viajes para concurrir a talleres internacionales y la participación en bienales o muestras internacionales. Hay un sentimiento de “independencia” que finalmente llega a la disciplina del grabado. Desde los años 70 y fines de los 80, se constituye una nueva generación de artistas que conformarán varios grupos de gráfica, como el Arte Gráfico Grupo Buenos Aires, Grupo Grabas, Grupo Seis y Grupo Gráfica Experimental. Se trata de artistas interesados en las preocupaciones sociales de nuestro país y en la exploración de nuevos formatos artísticos.

Es una época de intercambios internacionales y conexiones con talleres en el ámbito de la gráfica, como el reconocido Pratt Graphic Arts Center —de Manhattan, Nueva York—, pionero en la experimentación con nuevos materiales y el cruce de elementos multidisciplinarios. Años en los que surgen nuevos descubrimientos y se consolidan otros ya en vigencia en ese momento: el offset, el fotograbado, la serigrafía, procesos litográficos en placas de zinc, heliografía y materiales adaptables procedentes de la pintura, como el gesso y el acrílico, que abrieron la posibilidad de realización de estampas de gran formato.

En el exterior, comienzan a publicarse estudios en los que se dan a conocer nuevas técnicas, o se habla de una nueva concepción del grabado, ofreciendo información y posibilidades de acercarse a lo contemporáneo. El libro *About Prints* de Stanley William Hayter y *Thinking Print. Books to Billboards, 1980-95* de



Julio Mroue. Chemamul, *Xilografía de matriz natural, medidas variables*, 2017.

Deborah Wye, editado por el The Museum of Modern Art de New York, son consideradas publicaciones fundamentales para la interpretación actual del lenguaje del grabado.

El grabador Julio Mroue (1957) es uno de los principales referentes en el país de la técnica de Hayter para la impresión simultánea de colores. Formado en el Atelier Contrepoint de París —continuación del reconocido Atelier 17— durante 2011 y 2015, Mroue lleva adelante una gran labor con la realización de seminarios de impresión simultánea de colores y papel hecho a mano en Buenos Aires, Córdoba, Mar del Plata, Rosario y Tucumán.

Durante fines de los años 80 y 90, las técnicas tradicionales se nutren de otros procesos de experimentación para comunicar la visión singular de cada artista. La fotografía se convierte en la disciplina externa más utilizada como recurso de experimentación en el grabado y se desmarcan las obras en fotograbado, aparecen los procesos no tóxicos y las placas solares. En los 90, específicamente, comienza a surgir un incipiente interés en el desarrollo

de una técnica de grabado que involucra procesos y materiales más seguros para la salud de los artistas, tanto en el ámbito de sus talleres como en el académico. La urgencia de trabajar con materiales más accesibles y económicos encauzó la búsqueda de alternativas factibles, sanas e innovadoras.

En el contexto internacional, Alfonso Crujera (España, 1951) y Keith Howard (Australia, 1950-2015) son pioneros en el estudio y experimentación de técnicas sostenibles para el grabado y en la implementación de la técnica de huecograbado con film fotopolímero.

En nuestro país, un referente en los años 90 fue la grabadora Matilde Marín (1948), que desde su taller Gráfica Contemporánea —creado en 1994 y con actividad hasta 2005— generó una actualización del conocimiento horizontal y federal, y contó con grandes seminarios. Este taller, ubicado en el barrio porteño de San Telmo, ofreció los primeros seminarios a cargo de grabadores extranjeros para activar el conocimiento de técnicas solares y huecograbado con film fotopolímero, y los primeros cursos sobre heliografía aplicada al grabado dictados por Graciela Sacco (1956-2017). Entre los invitados internacionales que recibió, puede mencionarse a Liliana Porter (Buenos Aires, 1941), residente en Nueva York desde el año 1964; Regina Silveira (Porto Alegre, 1939); Stanislav Marinovic y Torben Bo Halbirk, de la Red de Ateliers, con sede en París, Rimer Cardillo (Montevideo, 1944) y Ana Tiscornia (Montevideo, 1951). Los participantes compartieron diálogos gráficos con profesores de todo el país, que también se expandieron a diferentes universidades de Argentina, Chile, Brasil y España.

Posteriormente, Andrea Juan (1964) también incorporó estas técnicas y las enseñó profusamente desde su estudio. Años más tarde, Graciela Buratti (1963) y Pablo Delfini (1959) se especializaron, ampliaron el conocimiento y el perfeccionamiento de estas técnicas, ahora muy difundidas, organizando ciclos de conferencias y encuentros, documentados en sus respectivos libros *Vademécum del grabado* (2020) y *Grabado menos tóxico (el libro del blog)* (2023), publicaciones de importancia, que constituyen un gran aporte al grabado en Argentina.

Así se unen esfuerzos para promover conocimiento en torno al amplio y positivo potencial que tienen los materiales no derivados de

petróleos, sin olores y vapores nocivos, como tintas y barnices al agua, y mordientes salinos no tóxicos, en contraposición con los ácidos y solventes tradicionales, causantes de la contaminación proveniente de sus residuos y remanentes. Los artistas de diferentes regiones y facultades de arte en nuestro país absorbieron estos nuevos conocimientos y los incorporaron a los programas de estudio.

A nivel internacional, es de destacar que en el año 2001 Gráfica Contemporánea facilitó el programa de Arte Latinoamericano de la Universidad de Nueva York, coordinado por Rimer Cardillo. En la exposición *Creencias y Comportamientos*, se exhibió la producción de artistas grabadores argentinos de todo el país, como participantes de este programa. Fue un taller que sembró conocimiento y permitió que florecieran otros numerosos talleres que, de algún modo, continuaron esa ruta.

También en esa década, el circuito comercial y ArteBA, la única feria de arte contemporáneo del momento en Argentina, brindan al grabado actual un espacio de reconocimiento a través del impulso del coleccionismo, y otorga a los artistas la posibilidad de continuar sus producciones, pese a los tiempos complejos. Como institución, y gracias a su creador, el ingeniero, fotógrafo y coleccionista Jacobo Fiterman, ArteBA ha acompañado al grabado, en diversas oportunidades, entre los años 1998 y 2004.

La primera actividad de esta organización no gubernamental fue la creación de la Bienal de Grabado en 1998, con jurados invitados desde países limítrofes, que les otorgó a las distintas ediciones gran jerarquía y una visibilidad diferente. Con concurso abierto, los artistas participantes provenían de diferentes regiones del país. En su convocatoria, la primera Bienal ArteBA de Grabado buscó la excelencia técnica y lograr recuperar, para la obra gráfica, un espacio de exposición que el grabado había ido perdiendo paulatinamente. Tendiendo un puente desde ese momento, la cuarta edición de la Bienal de Gráfica en 2004 incluyó la organización de la exposición *La expansión del grabado*, con curaduría de la artista Matilde Marín. Esta exhibición amplió sus márgenes al hacer de la diversidad su forma de abordar la obra gráfica. La idea, la imagen, la exploración de la identidad, la incorporación al grabado de la técnica mixta —palabra clave en el arte contemporáneo— y la apertura

al arte digital, al collage gráfico y fotográfico fueron los protagonistas de esa muestra.

Si bien en las décadas de los 60, 70 y 80 el grabado se vincula estrechamente con la diseminación de contenidos sociales, el contexto y los acontecimientos políticos, desde principios de la década de 1990 hasta la primera del siglo XXI, se producen cambios culturales sustanciales no solo en la tecnología, sino también en la tipología de las artes. Y es allí donde la incorporación de la fotografía en el grabado, las impresiones de computadoras y fotocopiadoras, y de técnicas experimentales con fuego, barro y metales, iniciadas con los artistas de la generación del 80 —muchos de ellos formados en talleres internacionales— difumina completamente la división de las disciplinas artísticas.

En julio del año 2000, los ya consagrados Matilde Marín y Juan Carlos Romero (1931) organizaron las jornadas de reflexión *El grabado contemporáneo. Ruptura de los límites*, en las que invitaron a un grupo de artistas internacionales para contribuir en la construcción de vínculos en el contexto de la gráfica. Las jornadas contaron con el apoyo del Museo de Arte Moderno, el Centro Cultural Recoleta y el Museo Nacional de Grabado. Estas jornadas han sido el puntapié inicial para muchos artistas que, en los años siguientes, crearon producciones liminales.

El grabado se sumerge en la realidad física del contexto y pasa a definir métodos de acción. Algunos lo hacen en el espacio de la ciudad: sobre un paisaje o textiles con los que es posible vestirse o cubrir un escenario, o incluso en el mundo virtual y digital. El grabado es un modo de pensar y su discurso es polifacético: tiene volumen, cuerpo, y, en ocasiones, sonido. No se encuentra supeditado a la impresión gráfica, sino a la comunicación de una idea, y es por esa prioridad que muchas veces se ha postergado su legitimación como una disciplina en toda su amplitud y alcance. Los artistas abrazan nuevas opciones, obligan a los historiadores y teóricos del arte a adentrarse en nuevas metodologías y criterios para hablar de la obra gráfica.

En el año 2000, Jorge Glusberg (1932-2012) organiza la exposición *Gráfica Actual: 9 Grabadores recorriendo la Argentina*, integrada por las obras de Rodolfo Agüero (1946), Anahí Cáceres (1953), Claudia del Río (1957), Alicia

Díaz Rinaldi (1944), Leonardo Gotleyb (1958), Diana Kleiner, Matilde Marín, Zulema Maza (1949) y Mabel Rubli (1933), que se exhiben en una iniciativa institucional que marca, por primera vez en el siglo XXI, la intención de descentralizar el circuito artístico de Buenos Aires. Posteriormente, también Jorge Glusberg, en ese entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, organiza allí la muestra *Grafica 12*, que exhibe los trabajos de los artistas Rodolfo Agüero, Alicia Díaz Rinaldi, Ana Eckell (1947), Leonardo Gotleyb, Juan Lecuona (1956), Gustavo López Armentia (1949), Matilde Marín, Zulema Maza, Eduardo Médici (1949), Luis Felipe Noé (1933), Liliana Porter y Mabel Rubli. Grabados en madera, piedra, metal, matrices, soportes, experimentación, papel, geometrías, monocromos son algunos de los lenguajes del proceso técnico de estos artistas disímiles en cuanto a sus abordajes sobre el grabado y las temáticas de interés, pero con un cauce en común: la perspectiva contemporánea sobre la práctica.

Más tarde, acompañando los cambios desde el aspecto teórico, Silvia Dolinko (1970) publica su libro *Arte para todos: La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*.¹ Esto marca un hito en el interés por el grabado y la investigación como un medio que se adapta a los desafíos de la tecnología, sin dejar de ser fiel a la multiplicidad y reproducibilidad características de la disciplina.

Es un interesante momento para el grabado, debido a la diversidad y la libertad que ofrece. Algunos artistas se sirven de los medios para interactuar directamente con la sociedad a través de técnicas comerciales y el diseño gráfico; otros incorporan la energía y el compromiso de la nueva generación a las técnicas tradicionales de los talleres ya establecidos. Aquellos cuyas estrategias conllevan un corte de las barreras entre el arte y la vida encuentran en el grabado un medio para lograr este fin en el transcurso natural del desarrollo de su obra.

El grabado trasciende la técnica. Sobre esto, observa Matilde Marín: “Para crear un grabado el artista debe previamente ‘pensar específicamente en grabado’; es decir, debe sentir ese contacto sutil que une la idea y la imagen con la idea gráfica, para que, entonces, su obra

1. J Silvia Dolinko, *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, FIAAR, 2003.



Juan Carlos Romero. *Violencia*, instalación, afiche, medidas variables, 1973-2016.



Rodolfo Agüero. *Lo absoluto y el concepto*, fotocopia impresión Xerox, estructura de madera y metal, 820 x 330 cm, 1988-2012.

independientemente de la técnica elegida participe de una experiencia estética única”.² El grabado se revierte entonces en obras de amplias dimensiones, uniendo la técnica con la imagen y llegando a la instalación.

Juan Carlos Romero, en su imponente obra *Violencia*, montada por primera vez en el año 1973 en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), abreva de la tradición gráfica del arte político. Bajo la impronta textual del arte conceptual, en esta ocasión la obra consiste en una extensa yuxtaposición de afiches sobre los muros de la sala, disponiendo solo de la escritura de la palabra “violencia”. Esta importante instalación actualmente es parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

A partir de fotocopias con impresión Xerox, el artista Rodolfo Agüero organiza una gran instalación de papel titulada *Lo absoluto y el concepto*, que contiene sus imágenes en gran-

2. Laetia Mello, entrevista a Matilde Marín, 2023.



Matilde Marín. Escenarios, Manto de la Utopía, instalación, papel y grabado en fuego, 500 x 700 cm, Centro Cultural Recoleta, 2002.

des estructuras de madera y metal, en una medida de 820 x 330 cm. Esta obra, creada en 1998, fue rearmada en la Fundación OSDE para la exposición *Discursos Gráficos* durante el año 2012.

Zulema Maza crea para el Grupo Seis instalaciones escultóricas en el espacio, como inspiración para sus grabados, guardando una íntima relación entre ellos. *Evoluciones aparentes II*, recreada en 2012, es una gran instalación de medidas variables. En esos años, también Alicia Díaz Rinaldi trabaja en grandes instalaciones para espacios institucionales, una práctica que continuó en los años posteriores a través de gran parte de su producción. *El francotirador*, su obra icónica, realizada tanto en soporte papel como en una instalación que unía las paredes del Centro Cultural Recoleta, constituye uno de los aportes más interesantes de este inicio del grabado en el espacio.

Junto con estos artistas, Matilde Marín también fue una de las primeras artistas en trabajar el grabado en una escala de amplias dimensiones, con sus series *Muros de papel*, creados a partir de centenares de papeles gráficos realizados de forma artesanal, quemados, esgrafiados e intervenidos, con la idea de otorgarle al grabado monumentalidad. El primer muro producido fue el *Manto de Próspero*, parte de la exhibición de 1994 que la artista dedicó a Shakespeare y su obra *La tempestad*, que tuvo lugar en el British Art Center (BAC) de Buenos Aires. Luego la artista construyó varios muros que actualmente están incluidos en colecciones centrales. En 2015, fue invitada

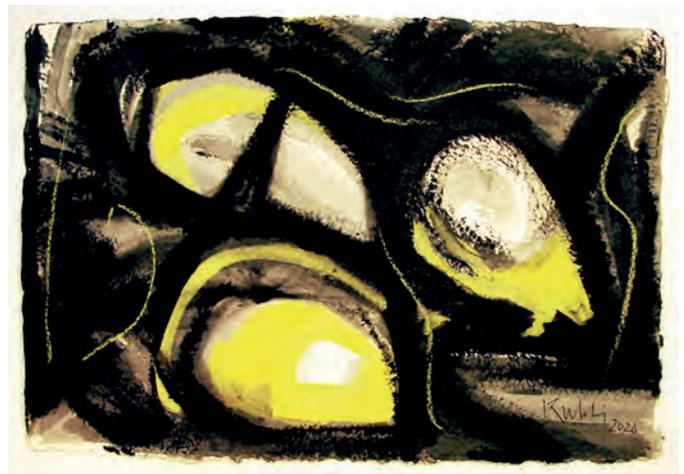
a participar en la Bienal de la Habana por su obra *Manto del océano*.

Todas estas obras resignificaron el grabado, partiendo de técnicas tradicionales y aportando, a su vez, experimentación.

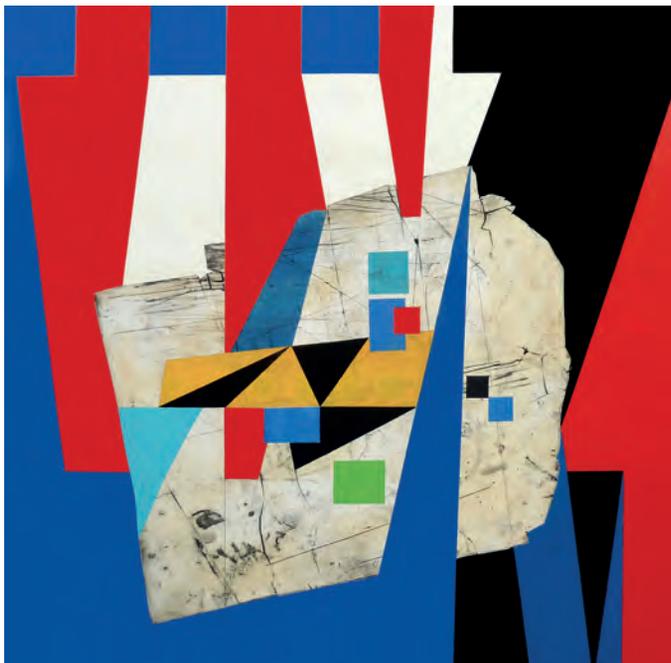
Explorando el legado

Trazando un panorama a partir de lo citado anteriormente, podemos relacionar a los siguientes artistas, protagonistas del grabado experimental en el país, que continúan explorando una amplia variedad de materiales, incluso no convencionales, para lograr efectos únicos y texturas sorprendentes, y que han constituido puentes para las siguientes generaciones. En Mabel Rubli se advierte el dominio del oficio tradicional y la inserción de técnicas innovadoras, por las que puede ir y volver con ductilidad. Su cromatismo es personal, y la concepción de sus formas la aleja de todo convencionalismo. Una gran investigadora, una gran artista y un trabajo surcado por lo poético y la calidad con la que ha incluido la tecnología.

Alicia Díaz Rinaldi es una artista multidisciplinaria, cuyo trabajo con el transfer fotográfico y las técnicas de Hayter hace que su lenguaje quede articulado en ricas y novedosas propuestas plurales, claras y con pregnancia. Instalaciones y obra en diversos soportes constituyen su cuerpo de trabajo. En el área docente, junto con Mabel Rubli, su tarea exploratoria en el rescate del *collagraph* marca un periodo muy fructífero, que ha generado un conocimiento a nivel federal de esta técnica.



Mabel Rubli. Espacio abierto VXI, tinta china, acrílico y crayón sobre papel hecho a mano, 45 x 28 cm, 2020.



Alicia Díaz Rinaldi. Orden secuencial, impresión sobre tela y acrílico, 80 x 80 cm, 2010.

ca revelada por ambas artistas. También Díaz Rinaldi ha dictado importantes seminarios en España y Alemania, hacia donde llevó la excelencia de sus conocimientos gráficos.

Graciela Zar (1945), hábil conocedora de los medios gráficos, ejerce un control meticuloso sobre el contenido, la técnica y la presentación de su obra. Su enfoque se asienta en una base que fusiona lo documental con lo inventivo. La integración de postales y pequeños objetos revela su capacidad para ofrecer al espectador una estética experiencia visual.

La ya mencionada Matilde Marín, reconocida artista, cuya obra ha sido extensamente examinada en textos teóricos y críticos, se destaca por su enfoque riguroso de investigación y su capacidad para ofrecer argumentos críticos y reflexivos sobre eventos que dejan una marca en la humanidad. Su trabajo resalta el papel del artista como un testigo activo, comprometido en registrar y elaborar reflexiones sobre la contemporaneidad. Hasta el año 2005, Marín participó de manera muy activa en el mundo del grabado, donde se convirtió en un referente destacado en esta disciplina. Sin embargo, a raíz de una operación en sus manos, experimentó un cambio en su práctica artística. A pesar de este desafío, persistió en su compromiso con el arte y exploró nuevas expresiones a través de la fotografía y el video. En este período, se esforzó por acercar estos medios a la idea gráfica que caracteriza su trabajo.



Graciela Zar: Pasajera 10, collage, impresión Giclée, 50 x 70 cm, 2015.

Desde sus inicios, Zulema Maza se ha aproximado al grabado con espíritu innovador y experimental. Realizó instalaciones utilizando técnicas diversas del grabado y, en el campo de la gráfica, introdujo, a fines de los 90, imágenes fotográficas trabajadas digitalmente y que transfiere mediante un procedimiento gráfico manual al papel, que ella misma desarrolla e investiga. Podríamos decir que es una artista en tránsito entre lo gráfico y lo fotográfico. Una de sus últimas exposiciones fue *El presente está solo*, exhibida en el Pabellón de las Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Hilda Paz (1950), inmersa en el contexto del resurgimiento democrático, desempeñó un papel destacado en la escena artística al participar en colectivos como el Grupo Gráfica Experimental. Colaborando con destacados artistas como Rodolfo Agüero y Mabel Rubli, se aventuró en la exploración del lenguaje grá-



Zulema Maza. Construcción, giclée print, 100 x 123 cm, 2019.

fico, desafiando las convenciones bidimensionales a favor de la creación de objetos e instalaciones.

Vemos ahora a artistas que adoptan nuevas técnicas manteniendo vínculos a partir de las técnicas tradicionales que les proporcionan posibilidades de desplegar temáticas y poéticas que se cruzan con la pintura, el objeto y el libro de artista. Desde la resignificación del aguafuerte, las imágenes de Lidia Paladino (1941) suelen tener una gran independencia del contexto artístico. Esta artista se encuentra en comunión con lo sublime de la abstracción, aportando una sensibilidad expresiva. Su libro *Subjetivo-Externo*, editado en el año 2021, muestra estas aristas.

Las inspiraciones de Marta Belmes (1942) van hacia el gofrado, la geometría y el minimalismo con una paleta neutra y desaturada que le permite trabajar con la marca, la forma, el juego de la luz y la sombra. Su obra se centra en la economía de medios; no en la descripción, sino en la sugerencia. Contiene lo pequeño y cotidiano, pero indispensable. Sus herramientas son signos, letras; un mundo para la comunicación, la correspondencia.

Ernesto Pesce (1943), artista de larga trayectoria, dice que su obra actual surge por una especie de azar dirigido: “Sopleteo la superficie con colores superpuestos, luego coloco la tela en forma horizontal y la salpico con agua o el diluyente adecuado. Esto produce texturas inesperadas”.³ Fondos informalistas que generan formas que evocan las manchas satelitales.

3. Laetia Mello, entrevista Ernesto Pesce, 2023.



Ernesto Pesce. El dragón dorado vigila las manzanas doradas, litografía, 85 x 61 cm, 2001.

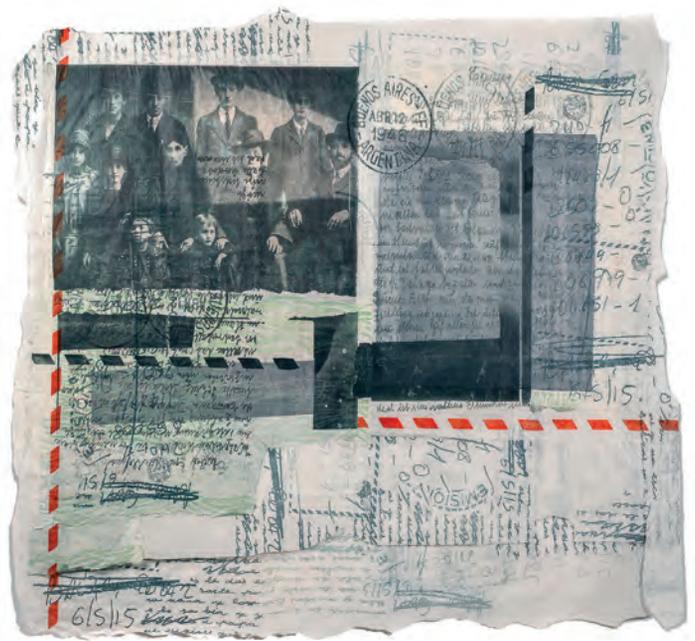
Luego, sobre esa superficie, aparecen los diagramas de la intervención humana. Su obra se inspira, como señalaba Kandinsky (Moscú, 1866-1944), a partir de la línea del tránsito de un hombre sobre la tierra.

Mirta Ripoll (1945), artista de una precisión técnica magnífica, trabaja juegos de claroscuros intervenidos por entes traslúcidos, o formas geométricas ambientadas generalmente en cuartos que solo se perciben por el ángulo que conforma la intersección de sus paredes. Genera así atmósferas. Si bien su trabajo proviene del uso de chapas recortadas con fuerte presencia geométrica, también preserva de sus investigaciones anteriores datos informales, incrustando en el plano objetos que en un principio parecen flotar hasta lograr fijar su vagar en forma de anclaje, en el sitio más inesperado.

Marta Pérez Temperley (1947) talla sus xilografías y metales, y traslada sus obras a nuevos y grandes formatos. Sus trabajos muestran la calidad de una artista que domina las técnicas precisas del aguafuerte y la aguatinta. Su serie *Máquinas de conformar sueños* constata la madurez artística de la autora. Estela Zariquiegui



Eduardo Iglesias Brickles. P. el fumador, Xilopintura, 100 x 100 cm, 2009.



Néstor Goyanes. La carta de Licher Bon... 655008, serie Historias de mar a mar, litografía y stencil sobre papel de arroz, 140 x 170 cm, 2015



Rafael Gil. Murallas circulares, collage, técnica mixta, medidas variables.

(1948), con un largo recorrido en el grabado, realizado con gran maestría, hacia el año 2000 incorpora a sus técnicas mixtas otros procedimientos gráficos como el aguafuerte, la aguainta, el collagraph, el chine collé, la tonergrafía y el monotipo, técnicas que enriquecieron aún más sus imágenes.

Hay artistas que se involucran en proyectos multidisciplinarios e integran al grabado con otras formas de arte, como la pintura, el dibujo, el objeto o la instalación. Tal es el caso de Eduardo Iglesias Brickles (1944-2012), grabador y pintor. Su maestría en ambas disciplinas alcanza la más alta expresión en sus xilopinturas. Es en estos tacos de madera iluminada que la austeridad del dibujo, la potencia primaria del color y la filosa limpieza del corte se resumen en una nueva forma que logra una sintética y poderosa fusión.

Rafael Gil (1942), artista galardonado con importantes premios internacionales, trabaja la litografía en grandes tamaños. Muchas de sus obras se nutren de imágenes recibidas a través de sus viajes. Algunos de sus trabajos más representativos, como *Las murallas circulares*, son instalaciones cuyo principal objetivo es llevar el grabado al espacio, sacarlo del plano y presentarlo como una obra tridimensional.

Nora Iniesta (1950) trabaja con símbolos patrios para desatar una singular iconografía, que remite a su propia biografía y a la historia compartida. Dice Iniesta: "Las imágenes con las que



Nora Iniesta. La Niña Argentina, Bandera, impresión digital a dos colores iluminada a mano, 116 x 200 cm, 2014.



María Inés Tapia Vera. De los días, fotograma del video, 2020.

trabajo corresponden a un personaje icónico dentro de mi quehacer artístico: *La niña argentina*". Iniesta trabajó primero el objeto tridimensional para convertirlo luego en bidimensional, gracias a las técnicas del grabado.

La realización y el acabado de los grabados de María Inés Tapia Vera (1957) dejan a la vista un proceso que sorprende siempre y resulta atractivo en su complejidad. Una intencionalidad perfeccionista delata a la autora, que se mueve cómoda entre el entrecruzamiento de formatos de expresión; domina ampliamente la técnica y bondades del dibujo para hacer uso de su lenguaje, y suma con habilidad la exquisita modulación del color. Los nuevos recursos tecnológicos incorporados en los últimos años amplifican este vocabulario plástico del que María Inés Tapia Vera hace uso con

naturalidad y como una prolongación de su obra gráfica.

Néstor Goyanes (1960) se caracteriza por la experimentación, el uso del color con impronta pictórica y una imagen absolutamente personal, en la que convergen los desafíos temáticos y las búsquedas técnicas. Se expresa como lo haría un arqueólogo, desgranando una historia que se puede leer con la continuidad de una novela. Como militante del grabado, ha retomado durante 2018 el Mes del Grabado, iniciado por el matrimonio Pécora, fundadores del Museo del Grabado, que acontece cada mes de octubre. Ha realizado eventos en diversas ciudades de la provincia de Buenos Aires. Otra tarea a su cargo es la organización y concreción de donaciones de carpetas de artistas gráficos contemporáneos argentinos a museos del interior, como una manera de difundir la obra gráfica y preservarla con la promesa de conservación y exposición futuras.

La litografía y xilografía son técnicas madres del grabado, sus prácticas a través de los años han cobrado gran actualidad como medio para expresarse. Los artistas aquí citados trabajan a partir de la narración, en unión con estas técnicas. Lucrecia Orloff (1944) se destaca por sus grabados sobre piedra y madera, xilografía y litografía. Sus medios se caracterizan por la representación del mundo del espectáculo —desde funciones en el Teatro Colón hasta exhibiciones de circos— y del am-

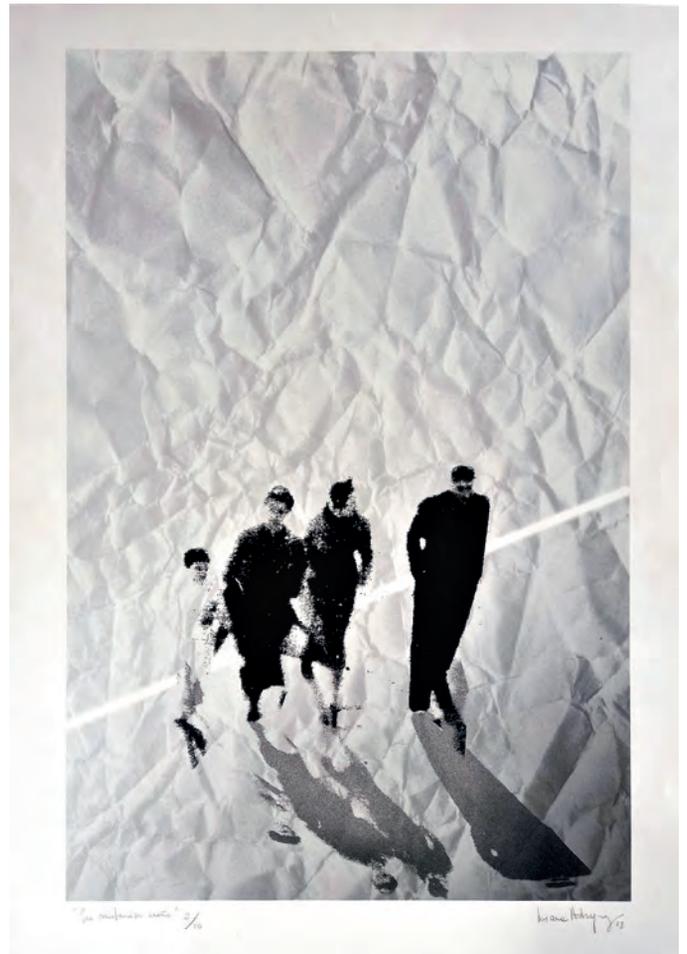


Lucrecia Orloff. Academia, litografía, 100 x 70 cm, 2014.

biente urbano en general. De manera predominante, plasma sus obras con un manejo virtuoso del blanco y negro. En ellas, se percibe una sensibilidad de influjo expresionista por captar el instante de un gesto o movimiento. Su obra siempre es realizada *in situ*.

Susana Rodríguez (1950), que se ha especializado en grabado en Brasil, transita entre la litografía y la técnica mixta. En su obra, acentúa el giro hacia la indagación visual de lo biográfico. Se trata de una búsqueda proustiana del tiempo perdido, que se desencadena a partir de escenas primarias provenientes de fotografías y papeles antiguos que la artista toma como núcleos a ser desarrollados en técnicas mixtas.

Olga Autunno (1951) residió en Madrid durante cinco años, como discípula de Oscar Manesi (Rosario, 1942-Madrid, 2006). Se especializó en técnicas de grabado contemporáneo en los Talleres Internacionales de Brita Prinz. Premio Trabucco 2006, su obra multifacética incursiona permanentemente en diferentes técnicas, expandiendo sus propios límites. Filigranados contrastes de figura y fondo, tanto en las obras gráficas como en las piezas tri-

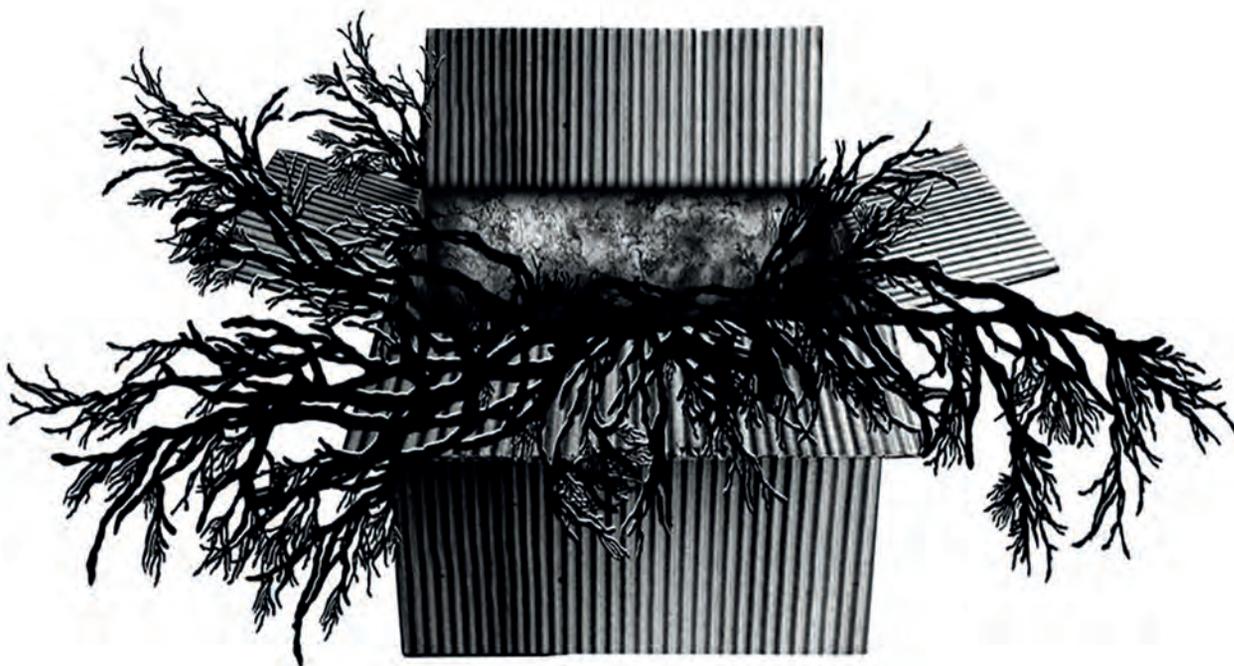


Susana Rodríguez. Ese misterioso sueño (Sombras), grabado digital, 105 x 74,5 cm, 2008.

dimensionales, evidencian la actitud creativa minuciosa de la artista.

La xilografía es la técnica del grabado que representa a Leonardo Gotleyb, la domina a la perfección. En este artista, la xilografía es el eje principal a lo largo de sus grabados y el paisaje urbano, su tema. Sus ruinas, materiales, luces, sombras y transformaciones le dan vida e inspiración a su obra. La austeridad del grabado en madera nos enseña a descubrir los colores que habitan en el blanco y negro.

Es imperativo reconocer a artistas que, arraigados en la tradición gráfica, continúan activando nuevas ideas a través de su labor docente o su participación en salones de arte. Estos creadores, al transmitir su experiencia y conocimiento, influyen en el desarrollo de nuevas generaciones y enriquecen el panorama artístico con propuestas innovadoras. Entre ellos, podemos mencionar a Angú Vázquez (1943), que realiza sus obras con las técnicas tradicionales del grabado sobre metal: aguafuerte, aguatina y mezzotinta, en combinación con gofrados y transferencias que se entrelazan con el gra-



Olga Autunno. Acerca de la supervivencia, algrafía, 76 x 170 cm, 2016.

bado en forma simultánea, logrando así una actualización de las técnicas clásicas.

Irma Amato (1945) se distingue por sus xilocolografías de relieves grabados con pulpa de papel y madera. Trabaja un contraste de valores en su máxima oposición, atenuados con algunas alternancias de grises, y plano con texturas superpuestas. Marta Pérez Temperley talla sus xilografías y metales, y traslada sus obras a nuevos y grandes formatos. Sus obras muestran la calidad de una artista que domina las precisas técnicas del aguafuerte y aguatin-ta. La producción de Gustavo Larsen (1952), pintor y grabador, abarca una diversidad de medios, destacándose en acciones, instalaciones gráficas, grabados y pinturas. En los últimos años, avanzó especialmente hacia la instalación con papeles impresos en el espacio.

Por último, se destacan en este bloque cuatro artistas de distintas generaciones, que han abordado de manera independiente la producción de obra, libros ilustrados, instalaciones, serigrafías y obra digital: Gabriela Aberastury (1943), Mirta Kupferminc (1955) y Floki Gauvry (1951) y Guillermo Mac Loughlin (1947), cuyo legado refleja la transformación y adaptabilidad constante en la intersección de las artes visuales, la literatura y las nuevas tecnologías. Su enfoque multidisciplinario y autónomo les ha permitido explorar la convergencia de diversas formas de expresión artística a lo largo del tiempo.

Trazando memorias gráficas en muestras emblemáticas

Durante este periodo, se destacan relevantes retrospectivas que arrojan luz sobre las acciones y trabajos ejecutados por el Grupo 6 en 1985, siendo el Centro Cultural Recoleta y la Galería RO testigos de esta reevaluación en 2010. La segunda muestra, *Discursos gráficos. Artistas y grupos de producción gráfica entre 1960 y 1990*, realizada en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE en 2013, dirigido por María Teresa Constantín, se erige como una exposición antológica, comisariada por Matilde Marín. Una exposición fundamental para el relato del grabado dentro de los últimos años, debido a las nuevas lecturas en torno a los grupos y artistas que se desarrollaron en el ambiente gráfico en tres décadas cruciales para la historia del grabado en Argentina. Un marco de tiempo en el cual el discurso gráfico fue correlato polémico y polisémico del agitado contexto de nuestro país, y, en ocasiones, considerado un arte menor, a las sombras de las otras disciplinas.

Estas revisiones históricas subrayan la significativa contribución de los grupos al activismo de la gráfica. Asimismo, la participación de Alicia Díaz Rinaldi en encuentros como el de Libros de Artistas-Grabadores Argentinos y su presencia en exposiciones de grabado en Argentina y en el extranjero añaden capas de complejidad al reconocimiento de su legado en el ámbito artístico.



Discursos gráficos OSDE. Discursos Gráficos, Espacio de Arte, Fundación OSDE, 2012.

En 2012, la editorial Edhasa publicó el libro *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, de Silvia Dolinko, el primero de este tipo en Argentina, que trazó la genealogía del grabado en un período lleno de paradojas políticas, pero que, sin embargo, acompañó producciones brillantes que han servido de referencia para las generaciones de artistas posteriores. El siguiente libro, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte* (Editorial Espigas, 2003), también repercutió directamente en el nuevo interés por las propuestas de obra gráfica.

A partir de las exposiciones que en 2012 Dolinko curó para el Museo Castagnino de la ciudad de Rosario, *Impreso en Argentina*, con colecciones de grabados del museo, a cincuenta años del Premio a Antonio Berni en la Bienal de Venecia y dedicada al grabado social en Argentina, continuó su trabajo en la destacada curaduría de *Cooperativas Gráficas en Argentina*, realizada en 2013 en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes (anteriormente conocida como Casa de Victoria Ocampo). Allí, inició un proceso de exploración y reconstrucción de individualidades y colectivos históricos y contemporáneos vinculados al grabado. Este camino ha conti-

nuado de manera notable, revitalizando esta disciplina. Sus proyectos siempre son aportes y rescatan no sólo la rica tradición gráfica argentina, sino que promueven una apreciación crítica y académica de esta forma de expresión artística.

Las publicaciones de Dolinko, y sus curadurías, repercuten directamente en el nuevo interés por las propuestas de obra gráfica. La incorporación de obras en colecciones públicas, las nuevas exposiciones y los proyectos fuera de Buenos Aires movilizan, a su vez, la atención en la disciplina.

Históricamente, el grabado desempeñó un papel importante en la documentación y el testimonio de la existencia de otras obras de arte; quizás es esta misma función la que relega a esta disciplina a un rol secundario. Durante mediados de los años 90, la impresión y la reproducción a través de computadoras y otras tecnologías permiten visitar el pasado a través de un elemento conceptual de activación. La performance se sirve de grabados y objetos gráficos múltiples para generar espacios activos de participación, pensamiento y reflexión. Pero es tan solo a partir del año 2000 que al fin el grabado se desprende completamente de su función secundaria y se celebra como

una experiencia sin fronteras, que convive en un entorno en constante cambio.

**Confluencias artísticas:
diversas procedencias, mismos intereses**

La obra de Silvia Brewda (1949) también forma parte de las dos décadas que analizamos. Su práctica artística se muestra como una exploración dinámica y versátil del papel como medio transformador. A través de diversas técnicas como cortar, picar, calar, escribir, imprimir, pegar, frotar, oxidar, calcar, decolorar, bordar y perforar, logra manipular el papel, le otorga una memoria que le permite



Silvia Brewda. Tomo III, libro de artista, foil de stamping de bronce, troquel sobre tyvek (ejemplar único), encuadernación Carlos Quedasa, 33 x 20,5 cm, 2019.



Silvana Blasbalg. Serie En foco, políptico gráfico de técnicas múltiples, 150 x 150 cm, 2022.

adquirir volumen y engañar la visión. Su elección del papel como material se fundamenta en su capacidad para convertirse en una obra única o múltiple.

Las producciones de la destacada artista Silvana Blasbalg (1950) se distinguen por su enfoque circular en la utilización de imágenes, en las que cada criatura o escena fotografiada se convierte en un punto de partida recurrente para nuevas creaciones. La versatilidad en el tratamiento de estas imágenes es evidente, ya que pueden ser impresas sin alteración, transformadas digitalmente o convertidas en matrices litográficas. La artista desafía las convenciones al descontextualizar y recontextualizar la misma imagen en diversas situaciones, fusionando medios dispares como fotografía, digitalización, grabado, litografía y linograbado. Este proceso de superposición y



José Marchi. Formas y transparencias (Serie), óleo sobre papel calco, 40 x 25 cm, 2021.

combinación de técnicas genera sucesivas capas de reproductividad, que revelan una complejidad conceptual que va más allá de las decisiones estéticas. La elección de cada medio no solo responde a criterios estéticos, sino que también se integra de manera total en la conceptualización de cada propuesta visual, y enriquece así la profundidad y la complejidad de su práctica artística.

Si bien se inicia como pintor, José Marchi (1956) comenzó a experimentar, entre 2020 y 2022, en otras disciplinas, acercándose a las experiencias gráficas directas como el monotipo. Esta tentativa con óleo negro sobre papeles de calco amarillentos revela una exploración profunda de las posibilidades expresivas y técnicas. El lento secado del óleo sobre estos soportes crea superficies imprevisibles, en las que la materia se condensa o dispersa. El tiempo de espera es casi una metáfora que descubre entidades formales autónomas.

Reformulando el grabado

Durante las dos primeras décadas de este siglo, irrumpe una nueva generación, que aborda el grabado desde otra perspectiva. Los artistas emergentes en el año 2000, ya constituidos en profesionales en el campo del grabado, exhiben una notable inclinación hacia nuevas formas de construir la obra, destacándose por su dedica-



Graciela Buratti. *Serie A la mar, Rupt V*, 125 x 190 cm, 2018

ción a producir nuevas situaciones vinculadas a aspectos sociales y a la intervención que va más allá de los confines del soporte convencional. Estos creadores contemporáneos muestran una marcada vocación por la innovación, evidenciada en su capacidad para trascender los límites establecidos y explorar nuevas formas de expresión en el ámbito gráfico. Sus obras reflejan una sensibilidad aguda hacia las dinámicas sociales, canalizando su arte como medio de reflexión y participación en la contemporaneidad, y contribuyen así al enriquecimiento y evolución del panorama del grabado.

El arte del origami ha dejado una huella profunda en las obras gráficas plegadas de Pablo Delfini, comprometido desde su infancia y a lo largo de su vida con el arte de la papiroflexia. La transición de una estampa bidimensional en papel a un objeto tridimensional ha sido una exploración fascinante para este artista, ya que transforma el espacio mediante luces y sombras cambiantes. Su enfoque en la gráfica plegada no solo busca la estética visual, sino que también incorpora la dimensión lúdica del origami. La presentación de obras sin enmarcar, colocadas directamente sobre la pared o suspendidas como móviles, contribuye a la sensación de proximidad e interacción con las piezas. *Grafica plegada* (2012) y su sucesora, *Gráfica plegada II* (2019), encapsulan esta fusión de técnicas y conceptos, y representan el compromiso continuo con la exploración creativa.

Entre toda la producción de Graciela Buratti, su obra *A la mar* se configura como un universo de significaciones, compuesto por una cuidadosa selección de fragmentos que la artista ha estructurado en escenas en progresión, que dialogan de manera evocativa



Pablo Delfini. *Litografía cómo, litografía sin agua, chime collage, coloreado*, 40 x 53 cm, 2017.



Andrea Moccio. *En el cristal de un sueño*, instalación, laberintos de papel de seda, Centro Cultural Kirchner (foto Jorge Minio), 210 x 210 cm, 2016

con la memoria del espectador. La técnica del fotograbado menos tóxico se erige como protagonista en toda la serie, y evidencia la continuidad de una investigación y labor artística de tres décadas. El fotograbado en el color “marrón la mar”, tipificado por el fabricante Weinstock en una investigación en torno al logro de diversas gamas, establece un vínculo con los heliogramas de la revista estadounidense *Camera Work* (1903-1917), editada por el fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946), que resalta la estética preciosista tonal de la técnica. *A la mar* emerge como la utopía visual de un mundo más justo, libre de incertidumbres, explicitando la visión estética y social del artista.

Gabriela Álvarez (1963) es una artista xilógrafa cuya producción se destaca por el uso de matrices de grandes dimensiones como herramienta creativa. Su serie *Mirada de ciclista* se origina a partir de registros fotográficos realizados mientras Álvarez se desplaza en bicicleta por zonas periféricas de la ciudad. Su obra es una exploración visual y conceptual de la experiencia personal y artística en el entorno urbano. En 2013, recibió la Beca de la Fundación Pécora como parte de los programas sobre el grabado que organizaba la Academia Nacional de Bellas Artes.

“Las cosas que me inspiran suelen estar a no más de un metro de distancia”,⁴ asegura Andrea

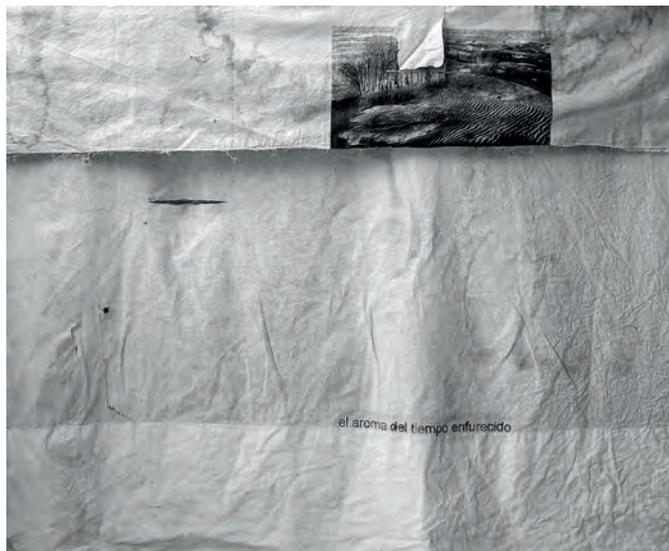
Moccio (1964). A partir de este pensamiento y de la elección del papel como soporte para sus creaciones, la artista revela una afinidad con la levedad poética inherente a este material. Su obra, sin embargo, no se limita a una conexión literaria, sino que explora un amplio espectro de experiencias táctiles y visuales; desde la suave transparencia que refracta la luz hasta la cruda corrosión de la ruina, emerge luego con la pureza de un glaciar, aparentemente inmune al transcurso del tiempo. Esta dimensión espaciotemporal, simultáneamente física y metafísica, establece un vínculo evocativo con el imaginario de Jorge Luis Borges (1899-1986), que sugiere una coexistencia enigmática de realidades poéticas. La metáfora del tiempo descansa en un material noble con una plasticidad única, y destaca la capacidad de Moccio para fusionar lo tangible con lo metafórico en su expresión artística.

Esteban Álvarez (1966) se distingue por su interesante producción, en la que emplea chapas de zinc intervenidas y técnicas como el *frottage* para desarrollar obras bajo la temática del dinero y la situación de dependencia política de la Argentina. Por su parte, en el relato acerca de su obra, Paula Hacker (1965) se refiere a esta época incierta y tensa iniciada en 2020, lo que significa encontrarse con el propio cuerpo y su fragilidad, con la esperanza de que surja algo de la oscuridad. Obra osada, fruto de su permanente investigación,

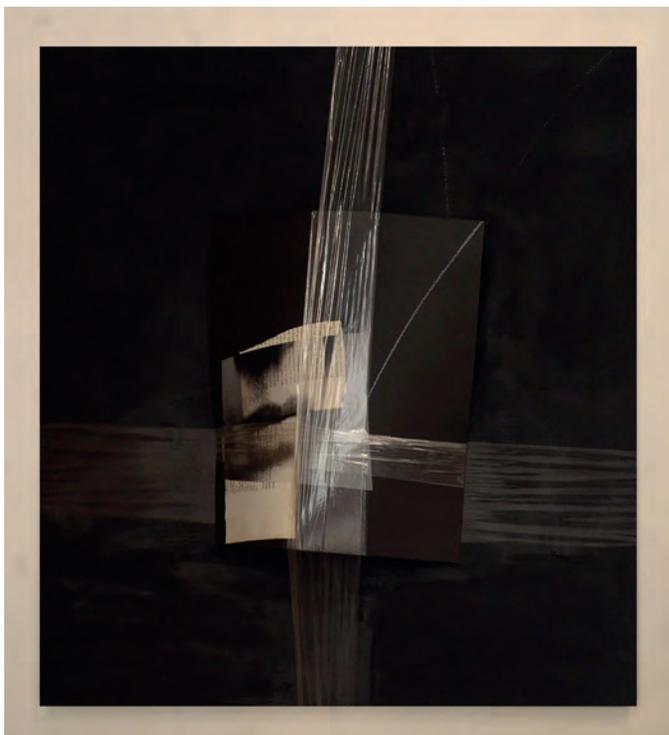
4. Laetia Mello, entrevista a Andrea Moccio, 2023.



Esteban Álvarez. Dólar Placebo (detalle), chapa de bronce con imagen grabada de un billete de cien dólares en relieve para copiar billetes mediante frottage, segunda edición, 2022.



Pipa Estefanell. El aroma del tiempo enfurecido, serigrafía y transferencia, 130 x 140 cm, 2019.



Paula Hacker. Serie Corpórea I, técnica mixta (impresión digital, hoja de papel de libro antiguo, tinta, acrílico y nylon), 80 x 80 x 15 cm, 2021.



Pablo Lehmann. El archivo del escriba, instalación, 300 x 700 x 500 cm, 2023.

aporta una nueva mirada sobre una disciplina tan rigurosa.

La obra grabada de Pipa Stefanell (1966) resalta por su proceso creativo innovador, que posibilita que las fotografías capturadas se sometan a una metamorfosis mediante grafismos y técnicas de incisión directa. La artista emplea medios gráficos variados como la serigrafía, el gofrado y el grabado, explorando el rango de posibilidades expresivas. La inclu-

sión de cenizas como soporte o *voile* revela una experimentación audaz que genera un efecto muaré en la imagen, y establece un intrigante diálogo con el observador. Este enfoque multifacético, que fusiona la fotografía con la manipulación gráfica, define la singularidad estética de la producción artística de Stefanell.

Con la meticulosidad y la devoción comparables a las de un joyero, Pablo Lehmann (1974) talla y graba el papel, y genera tramas elaboradas que evocan las construcciones artesanales en el bosque. Su habilidad para esculpir formas difíciles y hermosas, impregnadas de un camuflaje poético que incorpora la palabra escrita, manifiesta una destreza artística excepcional. La resolución exitosa de este creador frente al



Nadina Maggi. *Metrópolis*, collage de papel sobre papel, polimetilmetacrilato y madera, 58 x 140 x 2 cm, 2017. Foto: Gustavo Barugel.

desafío de vencer la resistencia inherente del papel a la manipulación subraya su maestría. Sus calados aproximan también la poesía visual. En este contexto, sobresale su habilidad para amalgamar el carácter gráfico de la letra con su rol semántico, proporcionando una síntesis estética que ha evolucionado a lo largo de siglos con transformaciones constantes.

La grabadora platense Julieta Warman (1975) se destaca en el uso de la xilografía, centrándose especialmente en la creación de exlibris, actividad que, según sus palabras, “es como buscar la luz en la matriz de cada libro”. “En este mundo anónimo, de código de barras, el exlibris da cuenta de la identidad de una persona, es un regodeo de imágenes que se va acercando a la verdad”, afirma Warman.⁵ A lo largo de varios años, realizó múltiples viajes al nordeste de Brasil para estudiar y entrevistar a destacados artistas de la literatura de cordel. Estas investigaciones culminaron a fines de 2022, con la exposición *Tallar la palabra. El grabado en la literatura de cordel*, realizada en la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Este evento refleja el compromiso de Warman con la exploración del vínculo entre el grabado y la literatura popular.

Lorena López Centell (1971) se destaca tanto por su obra como por ser una importante gestora de la promoción del grabado. Su estilo se caracteriza por un trazo que evoluciona

hacia una huella intangible y abstracta, utilizando la luz como herramienta comparada con un lápiz sobre diversos soportes. En 2023, como gestora cultural, lidera la creación del Colectivo Acción Impronta Oeste, que organiza el festival Habitar la gráfica en el Parque Cultural de San Antonio de Padua, provincia de Buenos Aires. Este primer Festival de Arte Impreso del Oeste, que ha ofrecido una feria de arte gráfico, demostraciones de técnicas de grabado, exposiciones y actividades diversas, se ha consolidado como parte de una red de eventos en el oeste del conurbano bonaerense. La pasión y el entusiasmo de López Centell por llevar a cabo estas iniciativas reafirman la dedicación que ha manifestado a través de su propia obra, así como la promoción del arte impreso en la región.

A través de su obra, Nadina Maggi (1972) rompe los límites de los marcos en los que sitúa sus imágenes. A veces usa fotografías BN *vintage*, las escanea para que pierdan el brillo o la textura fotográfica. El único retoque digital que hace es en el orden del tamaño, y luego imprime ella misma las imágenes. Sus fuentes provienen de varias bibliotecas y archivos internacionales que cuentan con acervos digitalizados, Google imágenes, Internet Archive, y los blogs y páginas de Instagram de fanáticos anónimos de la fotografía. Desde 2005, es gestora cultural en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE. Desarrolla tareas de gestión y producción de exhibiciones temporarias y ha realizado la curaduría de diversas exposiciones para la institución. En 2018,

5. Laetia Mello, entrevista a Julieta Warman, 2023.



Julieta Warman. Entre el vuelo y la profundidad, la vida, xilografía, P/A, 21 x 15 cm, 2017.



Lorena Pradal. El futuro como semilla, impresión xilográfica sobre biopolímero degradable utilizando tintas al agua. Acción frente a las costas del río Paraná, 2021.



Elisa O'Farrel. Sala de Estar, instalación, aguatinas, 2018.

junto a Mariano Alonso, Andrea Burcaizea y Gustavo Andrés Nasso (GAN) creó el Colectivo PIC-Collage & Assemblage.

La hermosa exposición *Adonde van las piedras*, de Lorena Pradal (1979), realizada en el Museo Nacional del Grabado durante el año 2023, muestra los interrogantes de esta inquieta artista sobre cómo relacionar la técnica con un lenguaje artístico innovador. En esta



Lulú Lobo. Neologística, conjunto de piezas gráficas móviles realizadas con estampas de linograbado sobre papel de molde y fieltro, 2022. Residencia de producción y exhibición de piezas gráficas móviles, Galpón MUNAR, Intemperie, La Boca, CABA, 2022. Foto: Gonzalo Maggi (estudio AURA).

exposición, evidencia un cambio significativo en la litografía artística, al adoptar recursos de impresión vinculados a nuevas formas de presentación, utilizando la piedra litográfica directamente para ser exhibida. De esta ma-



Julián Pesce. *Matriz, instalación, xilografía, medidas variables, Espacio de Arte AMIA, 2022.*

nera, redefine el propósito de la litografía: lo traslada del mero acto de reproducir hacia la centralidad del proceso creativo.

La obra reciente de Elisa O'Farrell (1981) se centra en el uso de la luz y la precisión a partir de su magnífico empleo de la técnica de la aguatinta. O'Farrell construye el espacio de sus obras a partir de la simpleza de los contrastes entre luz y sombra, lo cual genera relatos cautivantes. La serie *Un desastre manifiesto* (2019), realizada en aguatinas, consta de cuarenta obras creadas a partir de imágenes extraídas de noticias que documentan catástrofes habitacionales ocurridas durante 2018-2019. Estas aguatinas fueron presentadas en un dispositivo flotante, acompañadas por una proyección que incluía frases seleccionadas de titulares de noticias y declaraciones políticas emitidas en el mismo contexto temporal. A partir de la intersección entre desastres sociales y discursos políticos, se invita a la audiencia a contemplar críticamente la complejidad de estos eventos contemporáneos.

Lulú Lobo (1984) investiga innovadores desarrollos visuales al concebir la matriz como un punto de conexión entre el espacio ilusionista y la materialidad de la superficie reproductora. A través de su obra, experimenta con

la capacidad de mutación, la repetición, las secuelas y los fragmentos, manifestando el grabado como un lenguaje dinámico y evolutivo. Sus instalaciones gráficas, caracterizadas por la ilusión y la delicadeza de recortes de papel, adquieren dimensiones notables, que exploran el cruce entre lo efímero y lo monumental. La obra se erige como un testimonio de la vitalidad del grabado como medio artístico, que desafía convenciones y expande los límites de la expresión visual contemporánea.

La producción de Julian Pesce (1988) se destaca por la concepción y ejecución de imponentes instalaciones que ocupan extensos espacios, por medio de la utilización de herramientas especiales, como tornos eléctricos y amoladoras para esculpir matrices. Su enfoque técnico, caracterizado por la introducción de vibración en las imágenes, demuestra una notoria desviación de las convenciones establecidas en la xilografía. La obra resultante exhibe la riqueza del dibujo esencial, y evidencia la maestría del artista y la diversidad de recursos a su disposición. Asimismo, su propuesta creativa se distingue por la audaz integración del entramado textil, la xilografía tradicional y el lenguaje digital. Consolida así su significativa contribución a las propuestas

artísticas contemporáneas y marca una pauta innovadora en la confluencia de distintas disciplinas artísticas.

En el panorama artístico del siglo XXI, diversos creadores de diferentes generaciones y disciplinas han convergido hacia la gráfica. La arquitectura, el tapiz y el dibujo se han transformado en vehículos que se deslizan hacia la creación gráfica. Este enfoque multidisciplinario enriqueció la expresión artística del presente, expandió las fronteras tradicionales, y de esta manera dio lugar a una convergencia innovadora en el arte gráfico. Tal es el caso de los artistas Claudia Rofman (1960), Ana Seggiaro (1965), Silvina Baz (1976), Roma Blanco (1977), Hernán Soriano (1978) y Abril Carpi (1991).

También es imperativo destacar la relevancia de los talleres que no solo desempeñan en estos años un papel docente, sino que también actúan como facilitadores de exposiciones y participación en ferias. Además de cumplir con una función educativa, se convierten en espacios cruciales para artistas grabadores recién egresados o para aquellos que se aproximan al estudio del grabado. Sirven como puntos de encuentro en los que la práctica artística se entrelaza con la oportunidad de exhibir el resultado de ese aprendizaje, y contribuyen así al desarrollo y la visibilidad de los artistas emergentes en el ámbito del grabado.

Entre otros, podemos mencionar el Centro de Edición Taller Galería en Villa Lynch, Buenos Aires, que desde su establecimiento en 1997 y bajo la dirección de Natalia Giacchetta (1975), se destaca por su amplio abordaje del grabado que abarca diversas técnicas, formatos y exhibiciones, que incluye su participación en ArteBa. A lo largo de casi tres décadas, se ha consolidado como uno de los talleres más completos en Argentina y ha colaborado con más de trescientos artistas en su área de ediciones; entre ellos, León Ferrari (1920-2013), Clorindo Testa (1923-2013), Luis Felipe Noé, Liliana Porter, Marta Minujín (1943), Ana Eckell, y Adrián Villar Rojas (1980). El Centro de Edición ha desarrollado y publicado el primer libro sobre la litografía contemporánea y actualmente trabaja en su segunda edición. Su labor se divide entre el Centro de Edición Taller y el Centro de Edición Galería; este último se destaca por ediciones especiales, como la creada para el New Museum of Contemporary Art de Nueva York.

Creado bajo la dirección de Carla Rey (1963) en el año 2000, en la localidad bonaerense de Tres de Febrero, el colectivo artístico Instantes Gráficos es otro destacado espacio comprometido con la gráfica expandida y las instalaciones gráficas, en el que también está incorporada la producción de libros de artista. Su objetivo es impulsar las obras individuales de los artistas del grupo y generar proyectos colectivos activos que fomenten expresiones estéticas y sociales comunitarias. La organización aprovecha la dinámica expansiva de su labor, y se proyecta hacia afuera a través de una gestión activa que promueve el crecimiento artístico tanto de la obra como del creador; participa exitosamente en ferias nacionales e internacionales, desarrolla proyectos para museos y organiza experiencias de arte/vida en casa de artistas.

La consolidación de Instantes Gráficos se fortalece mediante la realización de seminarios intensivos mensuales, con un enfoque particular en la mujer y el medio ambiente. Estos eventos —alguno de ellos realizados en Bogotá, como la gran instalación gráfica levantada frente al Congreso de la República de Colombia— no solo contribuyen al desarrollo artístico, sino que también abordan cuestiones sociales y ambientales relevantes.

En la ciudad de Buenos Aires, el taller Artebaz de la grabadora Silvina Baz nace en el año 2003 como un espacio de expresión. Al principio incursiona en nuevas técnicas que permiten habilitar otras disciplinas, en un cruce abierto que enriquece la formación de nuevos artistas. En su inicio, este taller tuvo un espacio de exhibiciones de artistas relevantes, tales como Juan Batlle Planas (1911-1966), Víctor Rebuffo (1903-1983) y otros tantos grabadores modernos, para luego transformarse en un espacio abierto a licenciados y profesores con seminarios dedicados al grabado contemporáneo y sus nuevas técnicas.

Sobre el Museo Nacional del Grabado

Ya el final de este artículo, queremos destacar el rol fundamental del Museo Nacional del Grabado y la contribución de Cristina Blanco (1977), que desde su asunción como directora en julio de 2020 ha sido fundamental para revitalizar la gestión de la institución. Su liderazgo ha permitido que el museo recupere su



Carolina Antoniadis. La estampa en el campo expandido, instalación, Museo Nacional del Grabado, 2019.

prestigio y vuelva a ocupar un lugar destacado en el panorama artístico. El giro de gestión implementado ha sido clave para fortalecer la posición de esta institución en el circuito del arte.

El Museo Nacional del Grabado, establecido en 1960, alberga un extenso acervo de más de 12 000 piezas, que incluye estampas, matrices y herramientas. Originado a partir de la colección de los galeristas Oscar Carlos Pécora (1911-2003) y su esposa Irene Perrando, fue oficialmente designado como museo nacional en 1983. Desde 2018, reside en la Casa Nacional del Bicentenario.

En 2020, el museo emprendió una transformación institucional, amplió sus límites disciplinares bajo la noción de gráfica. Este cambio se reflejó en una nueva identidad de imagen, fortalecimiento del equipo, vinculación con diversas comunidades de creación, programas curatoriales y de investigación, y la creación de Circular, una colección de publicaciones gráficas contemporáneas. Se ampliaron los espacios expositivos, se diseñaron recursos accesibles, se inauguró la Sala de Máquinas para explorar la producción gráfica y se abrió en la biblioteca una sala de lectura de libre acceso. Desde ese momento, se han realizado muestras de especial interés que se pueden ver navegando la muy completa web del museo.

En estos años, tres destacadas muestras evidencian la transformación positiva de la institución. En 2019, Carolina Antoniadis (1961) exhibe la muestra *Estampa en el campo expandido*, que ilustra su evolución a través de la serigrafía hacia nuevos soportes y materiales, enriquece la iconografía y explora las relaciones



Gabriela Golder. Rebeliones, video, 4K, 16.9, color, sin sonido, 28'35", 2022.

entre dibujo, pintura y medios gráficos. Esta muestra, con curaduría de Florencia Qualina (1977), presenta el trabajo de la destacada artista desde la década de 1980 hasta la actualidad. La exposición abarca una amplia variedad de piezas que incluyen pintura, textiles, cerámica e instalaciones de sitio específico, como así también sus extensas instalaciones empapeladas con motivos recurrentes de su iconografía.

Durante 2021, la exposición *Transformación. La gráfica en desborde*, en el Museo Nacional del Grabado, emerge como un testimonio de la resiliencia artística postpandemia que explora la contemporaneidad de la gráfica más allá de los confines históricos del grabado. Bajo la curaduría de Silvia Dolinko y Cristina Blanco, esta muestra refleja la vitalidad de la escena gráfica actual y su capacidad para reinventarse, y marca un hito en la convergencia entre la tradición y la vanguardia, entre el pasado y el presente.

En un diálogo enriquecedor, obras de cuarenta artistas y colectivos contemporáneos se entrelazan con más de setenta piezas del patrimonio del museo, desafiando las convenciones y proponiendo intervenciones que revisan genealogías y desbordan los límites tradicionales. La exhibición se convierte en un espacio de reflexión sobre los procesos de reconfiguración de la imagen impresa, y ofrece lecturas multifacéticas y propositivas en este cruce temporal, que transmutan, irradian y reactivan la capacidad de la gráfica contemporánea para transformarse y convocar nuevas perspectivas.

Por último, la propuesta de Gabriela Golder (1971) en la muestra *Todo se enciende*, una lectura contemporánea de litografías icónicas de Guillermo Facio Hebequer (1889-1935), revela una exploración profunda de la obra del reconocido grabador uruguayo. La videoinstalación *Escenas de trabajo*, con la participación de trabajadores de fábricas recuperadas y actores de teatro comunitario, ofrece una representación de la opresión y el agobio de la clase proletaria, que toma como referencia la serie de litografías *Tu historia, compañero* (1933) de Hebequer.

Aunque el Museo Nacional del Grabado conserva numerosas estampas de Hebequer, la ausencia de la *La Internacional* en su acervo plantea una limitación para visibilizar la dimensión explorada por el artista en sus últimos años de vida. En este contexto, Golder busca restituir esta pieza, materializando su presencia en el espacio del museo a través de *Rebeliones*, un proyecto desarrollado en el marco de las Becas Activar Patrimonio, que no solo ofrece una operación de reposición

tangible, sino también invita a reflexionar sobre la contemporaneidad de las problemáticas presentes en la obra de Hebequer.

Actualmente, el Museo Nacional del Grabado se presenta como un espacio idóneo para la exhibición y difusión de la obra de artistas de las nuevas generaciones, que resaltan sus enfoques innovadores en el ámbito del grabado. Además de exponer las creaciones artísticas, este espacio también destaca la importancia de la documentación y la obra histórica, y activa propuestas que contribuyen al constante desarrollo de esta disciplina. La permanente dedicación a la innovación en el grabado revela el compromiso del museo con la vanguardia artística, y se consolida así como un referente esencial en la difusión de expresiones creativas contemporáneas.

Históricamente, el grabado ha desempeñado un papel crucial en la documentación y el testimonio de la historia del arte, llenando periodos históricos de paradojas técnicas, sociales y políticas. El grabado ha acompañado, desde hace mucho, producciones brillantes que han servido de referencia y legado para las generaciones sucesivas. Pero, como ya señalamos, no fue sino hasta el año 2000 que el grabado se liberó de su rol secundario y comenzó a celebrarse como una experiencia sin fronteras, en un entorno en constante cambio. Esta transformación ha permitido que el grabado no solo conserve su valor histórico, sino también se posicione como una expresión artística vital y contemporánea. A medida que la disciplina muta, queda claro que aún hay mucho por descubrir y explorar en este fascinante cruce entre tradición y vanguardia histórica.

Agradecimientos

Gracia Cutuli agradece muy especialmente a las Licenciadas Isabel Iriarte y Gabriela Nirino por los valiosos aportes desinteresados recibidos en este capítulo.

Roxana Amarilla agradece a doña Ángela Gutiérrez (1947-2024 y a Natalia Ponferrada, Martina Cassiau, Valentina Mariani, Josefina Mariani, Julio Sánchez y, especialmente, a Araceli Matus, nieta de Mercedes Sosa y guardiana de su patrimonio textil, por sus diversos aportes.

EL PODER EXPRESIVO DEL TEXTIL

Gracia Cutuli

A Ruth Corcuera e Ingrid Jeppsen, in memoriam

La presencia del textil

El textil se ha mantenido a lo largo de las civilizaciones como un elemento de orientación cultural. Material, objeto, mobiliario y arquitectura flexible, es omnipresente en la vida privada a la vez que un medio de expresión colectiva en todos los niveles, tanto religiosos como políticos o culturales.¹ La vestimenta, como referencia metafórica de una piel social, sugiere un código de comunicación dentro de un contexto social. Los textiles expresan y simbolizan intercambio ritual, poder político y social, valores ideológicos y estéticos. El lenguaje del textil, creado antes que la escritura, se mantiene como un medio que permite una lectura dinámica del desarrollo de la cultura de los pueblos.

Género, identidad, clase, pertenencia: un reflejo de conceptos culturales se inscribe en los signos textiles. Los artistas que recurren al textil como medio apelan a su capacidad mnemónica, a esos signos que traducen significados e ideologías, el hilo visualizado como elemento de conexión.

La metáfora textil está implícita en la web de internet. La más antigua tecnología desarrollada por el ser humano presta su símbolo a la cibernética: una de las acepciones de 'web' es telaraña. Según el mito la telaraña ha sido inspiración para las tempranas técnicas textiles.²

Durante largo tiempo las y los artistas textiles fueron apartados a un segundo plano en la historia del arte, quizá uno de los motivos se deba a un prejuicio androcéntrico en la Europa Occidental, al asociar lo textil con el trabajo femenino. Pero desde la segunda mitad del

siglo XX las revisiones de la historia del arte desde la filosofía, la antropología, los aportes de la crítica feminista, generaron otra evaluación. Es de señalar además que una importante corriente entre los creadores de los últimos tiempos hace referencia a los textiles de culturas originarias. En primer lugar se destaca una reivindicación del Arte Mayor de los Andes, los textiles precolombinos. Intentan así revisar y reescribir otra visión de la historia mediante una estética cuestionadora de los enfoques monolíticos occidentales.

Grandes artistas utilizan los textiles por su marcado potencial semiótico: valgan como ejemplo Alighiero Boetti, Joseph Beuys, Christo Javacheff, Piero Manzoni, Annette Messager, Hélio Oiticica, Claes Oldenburg, Michelangelo Pistoletto, Robert Rauschenberg, Yinka Shonibare, Cecilia Vicuña.

En nuestros días, la pregnancia comunicacional del textil se acrecienta por la importancia otorgada al poder de la imagen, donde despliega su más inmediata capacidad de comunicación por vías de la vestimenta y por su aporte a la transformación.

Las obras textiles contemporáneas suelen cuestionar la lógica de su identidad singular primaria. Son obras donde no se niega esa identidad, sino que se multiplica su lectura, más allá de las expectativas tradicionales.

La ductilidad de la fibra permite el juego de lo antagónico, la convivencia de lo duro y lo blando, lo rígido y lo flexible, lo preciso y lo desvaído. El material elegido responde a una idea filosófica: para un arte de incertidumbre se utiliza un material incierto.

Las formas híbridas emergentes exploran la polisemia de las interdisciplinas, son mestizaje de medios quizá contradictorios en un juego de relación constante con lo diferente, con la otredad, pero su propia identidad resiste.

La mayor parte de los creadores citados en este escrito transponen con sus obras los límites

1. Gracia Cutuli, "El textil: lectura de la civilización", *AREA N° 13* (agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo), Buenos Aires, SICyT-FADU-Universidad de Buenos Aires, 2007, pp. 85-91.

2. Gracia Cutuli, "Mitos cosmogónicos textiles", *Tramemos n° 51*, Buenos Aires, CAAT, 2002, pp. 10-16.

imprecisos de las tendencias en las artes visuales, reflejo de nuestra visión actual de la existencia.

No se trata de una selección exhaustiva pues está limitada dado el espacio del que disponemos. La riqueza de la capacidad creativa en la Argentina es muy amplia, hemos decidido nombrar a artistas de todo el arco creativo del país, de Norte a Sur y de Este a Oeste según las premisas de esta publicación que de todos modos ha sido nuestra habitual preferencia. Se privilegió una selección teniendo en cuenta diferentes partidos proyectuales, tendencias, miradas y poéticas.

El recorrido del capítulo

La primera parte del recorrido del capítulo, a cargo de la autora, comienza con los artistas centrados en el interés del reconocimiento a la pertenencia americana y a la reivindicación de las culturas originarias.

Luego se trata la indumentaria, campo donde la capacidad de comunicación del textil y el registro de identidad se hacen más visibles. En esta sección la autora invitó a dos colaboradoras de ganado prestigio, cada una en su campo: una es Fabiana Gadano, quien señala la relevancia de la joyería textil en el contexto del arte de la indumentaria contemporánea. La otra es Roxana Amarilla, quien rescata la memoria textil: a partir de la técnica ancestral del *ikat*, ha ligado la persistencia de la herencia textil en Catamarca y la personalizó en los ponchos que portaba Mercedes Sosa en sus recitales como signo de identidad.

Más adelante, se continúa con las manifestaciones de género, las denuncias sociales/políticas, las esculturas flexibles, las diversas poéticas de la materia para finalizar con el textil ligado a la cibernética.

Se cierra el capítulo con la parte a cargo de Julio Sánchez Baroni, convocado a fin de que enriquezca el contenido del escrito por sus celebrados conocimientos de las creaciones artísticas del noroeste argentino, aunque no se haya limitado sólo a una zona geográfica.

Identificación, reivindicación

Teresa Pereda y su ovillo peregrino: Pereda nació en Buenos Aires, en 1956, vive y trabaja

en Arenaza, partido de Lincoln, provincia de Buenos Aires.

El ovillo peregrino *Flores para un desierto* es un objeto de lana, cinta e hilo de algodón, \varnothing 100 cm, está formado con lana de vellón torzada, enlazada y ovillada, cinta e hilo de algodón, mide 100 cm y fue creado desde 2008 a 2011. Este objeto-ovillo, en realidad una escultura en movimiento, a modo de un “todo significativo”, se vuelve protagonista en la construcción de las variadas dinámicas performáticas de Pereda. La propia artista se refiere a la materia básica del ovillo, la lana, como:

aquella materia poseedora de energía vital, capaz de manifestarse como esencial en la apertura hacia un espacio mágico, metáfora de la vida y el pensar, diseño inesperado que va rodando de mano en mano situado fuera de los cánones del llamado progreso.

La primera vez que utilicé lana en mi obra fue durante una performance en el bosque de Yatana, Ushuaia, en el marco de la I Bienal del Fin del Mundo (2007). Yatana quiere decir “tejer” en lengua yaghana. Pensé entonces en referir mi agradecimiento hacia el lugar y su gente llevando 38 kilos de lana, que utilizaría en la acción de cierre de la performance.

La artista se asombra pues lo acontecido superó lo imaginado. Nos cuenta:



Teresa Pereda. *Flores para un desierto*, objeto de lana merino, cinta e hilo, 100 cm de diámetro, 2008. Colección Jozami. Foto: Francisco Odriozola.

Si bien las acciones propuestas eran tan simples como caminar juntos el curso de la lana y entretener nuestras historias a las ramas y troncos del bosque originario; de pronto me encontré inmersa en una acción inesperada, dinámica y lúdica, una participación espontánea y entusiasta. El ovillo no paró de rodar, activando y vinculando... tejiendo en el paisaje, árboles y personas. Hoy la lana me seduce al tacto, a la vista, al olfato. Me identifico con el ovillo en su capacidad de rodar, de desplazarse y vincular. Poseedora de una energía vital, la hebra de lana resulta capaz de crear infinitos nexos.

Al presentarse la opción de viajar a Uyuni, nuevamente decido llevar lana, como si el lugar me lo pidiera; aquella es zona andina de culturas tejedoras ancestrales. El viaje fue en enero, fecha en que se “florea” con lanas de colores las orejas de los animales; pensé que también podríamos “florear” el ovillo. También hice rodar el ovillo por la áspera y seca meseta del altiplano y caminé el curso de la lana. Así fue como el ovillo comienza a acompañarme en viajes y acciones.³

Entidad ancestral, madeja, trama, ovillo, tejido, red... la lana ovillada o desovillada se adapta, blanda, a la aspereza y a la distancia para unir, vincular, desplazarse, rodar. A su paso recoge briznas de hierbas, hojitas secas, despojos de cortezas, rastros de líquenes, pedregullo, todo se le incorpora con el mismo afán de recorrer los caminos signados por Pereda.

Dúctil, el ovillo se baña en los arroyos, se calcina en los salares, se camufla en las selvas, escala montañas y se escarcha ocultándose en una grieta de glaciár patagónico. Flexible signo de unión, ata toda la geografía de América. El ovillo es un testigo de América.

Teresa Pereda es una artista multifacética cuyo amor por las tierras de América la llevó, entre muchas otras aventuras, a trabajar con la arena volcánica en 2013, un año nefasto para la Patagonia por la erupción del volcán de Puyehue. Extendía gruesos papeles a fin de que el sedimento de sílice dibujara y dejara su huella. El excepcional trabajo de Teresa transformó la tragedia en obra de arte que se mostró en *Agua que no se detiene*, en el Museo de Arte

3. Entrevista con la autora. Todas las entrevistas con los artistas, salvo indicación, fueron realizadas para la presente publicación, durante el año 2023.

Decorativo (2013). En un notable video flotaba el ovillo alter ego de Teresa.

El ovillo devino un personaje “Divo” en el video-ópera *Te nombro Azul* creado por Teresa Pereda, con música de Luciano Azzigotti, estrenada los días 29 y 30 de agosto de 2015, que la autora pudo disfrutar en el Auditorio del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Rodrigo Alonso relató el proyecto *Recolección/restitución. Recorridos por América*, planificado por Teresa Pereda desde el año 2007 a partir de sus itinerarios por el continente americano. Ushuaia, Amazonia, Uyuni y campos de hielo patagónicos son una extensión de los viajes por nuestro país iniciados en la década de 1990. *Te nombro Azul* es parte integral de la expedición por los campos de hielo patagónicos (73 4' 0" Oeste / 50 29' 6" Sur) en la que participa ella misma con Charly Nijensohn, Juan Pablo Ferlat y un equipo de cinco rescatistas de alta montaña especializados en hielo. La obra se aprecia en la experiencia simultánea de la proyección y la música en vivo aportada por siete músicos. Los “personajes” de la ópera son Azul (glaciár) custodio primordial del agua; Pequeño animal (ovillo), dúctil, se adapta a la distancia; el Señor del paso blanco (Andrés Casal), porta el ovillo, recibe tierra y aduja⁴ (ordena) hebras de lana; rosado, sepia, bermellón y cromo (tierras) y la Caminante de cuatro tierras (Teresa Pereda) ofrenda al hielo las tierras y el ovillo.

Pereda trae sus recuerdos de niña asistiendo a la esquila, la presencia de la lana es parte de su infancia. Nos dice la artista:

Me identifico con el ovillo en su capacidad de rodar, de desplazarse y vincular. Su presencia se hace tan pregnante, que adquiere las características de una persona, pasa a tener “ánima”. Algunas veces se me presentó la imagen de que soy yo misma el ovillo. Me adapto, dúctil, a la aspereza, a la distancia, pero no dejo de desplazarme, para vincular, para unir situaciones, personas...

Pereda señala una constante en las cosmovisiones de los pueblos originarios, conscientes

4. Adujar: Recoger una cuerda o maroma en adujas es enrollarla de modo especial para que no se enrede y ocupe menos espacio. Se dice también de una vela que se recoge en la misma forma. Este término se usa mucho en náutica y en montañismo, pero resulta muy específico para quienes trabajan con hilados. Teresa Pereda, en entrevista con la autora, junio 2023.



Guido Yannitto. Identificación-Reivindicación N° 2, instalación Reptilíneo de 2007, Colección del Museo Juan Bautista Castagnino de la ciudad de Rosario.

de que el respeto a la naturaleza evitaría los daños que el planeta está viviendo en la actualidad. Ella se hace eco de esta premisa cada vez que se enfrenta con esa sabiduría.

Guido Yannitto, artista multidisciplinario, nació en Mendoza en 1981, y es un artista salteño por adopción, cuyos valores e intereses abarcan desde sus valiosas investigaciones teóricas y artísticas y sus creaciones personales hasta su inquietud por impulsar a creadores originarios.

El camino que elige sobre todo es la exploración en torno a culturas populares. Trabaja con textiles investigando posibilidades y los aspectos estructurales de las diferentes técnicas.

Uno de los aspectos más relevantes que encuentra en este sistema de representación son las nociones ligadas a la comunicación y a la traducción. Ideas como identidad e identidad disuelta, transmisión oral, genealogía, subjetividad, son ejes conceptuales en sus intercambios con tejedores.

En algunos de sus tejidos en técnica tradicional de faz de trama, es muy atrayente el contraste de geometrías puras en lana blanca con un juego de franjas que reverberan el color como luces iridiscentes de emisiones electrónicas.

Yannitto crea formas abstractas cuyas fuentes pueden provenir de diseños textiles ancestrales modificados con filtros o intervención de computadoras. Su interés recurrente en el agua ha sido parte de una investigación sobre cómo se representa el agua en diferentes culturas aborígenes. Sobre este tema ha realizado videos, objetos e instalaciones. Suele desplegar los textiles en el espacio como esculturas, instalaciones o como parte de acciones. Tal es el caso de *Reptilíneo* de 2007, (colección Museo Juan Bautista Castagnino de Rosario), que surge de una imagen publicitaria: un cartel despegado y flameante actualiza en el artista el arquetipo de la serpiente, presente en el simbolismo de los pueblos originarios como la conexión entre la tierra y el cielo. De allí surge el tejido que resuelve en piezas que reptan por los muros instalándose en la sala para modificar e intervenir directamente sobre su espacialidad.

Entre sus próximos proyectos con tejidos, para los que pide asistencia a un artista tejedor, ha imaginado utilizar un carrete de cable de alta tensión quemado del cual pueda emerger un largo tapiz de 12 metros con colores cálidos desde el anaranjado hasta el amarillo evocando el sol del atardecer y la luna. Suele llegar con el color a sensaciones de transparencia aun trabajando con la opacidad material de la lana. Una pieza excepcional es el tapiz ya realizado en los Países Bajos en 2017 con una tecnología de avanzada, cuyo resultado es una imagen enriquecida donde se perciben graffitis, texturas de muro y diferentes pantones.

Sus fuentes son los textiles ancestrales, sus respuestas son creaciones del siglo XXI.

Guido Yannitto trabaja en un universo de materialidades y formatos diversos que incluye el video, la instalación, la escultura, la intervención sobre el paisaje y el textil.

Criado en Salta, Yannitto tiene una amplia formación en el país y en el exterior. Luego de graduarse en 2005 como Licenciado en Pintura por la Universidad Nacional de Córdoba, continuó su formación con artistas de Ciudad de México. En 2007 se radicó en Buenos Aires

donde asistió a distintas clínicas de creadores, además de seguir el programa de artistas de la Universidad Di Tella.

Desde 2016 a 2019 participó en distintas residencias internacionales en Bogotá, en Maastricht, en Sao Paulo y en Lieja.

En 2019 obtuvo el primer premio en el Salón Nacional de Arte Textil. Su obra forma parte de colecciones de Museos de Argentina y de Holanda. Actualmente vive en Salta, donde además de desarrollar su obra tiene importantes proyectos, como el presentarse a la Beca Trabucco de la Academia Nacional de Bellas Artes para desarrollar una investigación sobre Carlos Luis “Pajita” García Bes, artista salteño referente de la cultura y del textil argentino. Además junto a Gonzalo Elías desarrollan un proyecto de galería especializado en arte contemporáneo salteño, llamada Remota Galería.

Desde el 2019 trabaja junto a Andrei Fernández en Thaí, grupo creado por relevantes tejedoras wichis en el norte de Salta, a quienes promocionan difundiendo sus creaciones para que sean recibidas en los espacios del arte contemporáneo.

En casi todas sus obras abundan formas abstractas que pueden provenir de diseños textiles ancestrales modificados con filtros o intervención de la computadora y el tema central parte de una investigación de cómo es representada el agua en diferentes culturas aborígenes. También hay un video, objetos e instalaciones, como un purificador de agua en cerámica blanca que altera el formato tradicional de las vasijas y las reconvierte en forma de bidones dispensadores de agua mineral.

Citaremos un tramo de un escrito de Andrei Fernández sobre Guido que revela:

Creo que la obra de Guido refugia muchas insistencias y él provoca nuevos caminos con afecto, en la gestión curiosa de procedimientos de creación y disrupción de imágenes. Él ha señalado en su práctica artística a la “identidad diluida”, que observa y vivencia; la identidad como algo que se diluye, se mezcla, pierde sus límites y transiciona. En diálogo sobre esto pienso en un concepto que llamo “autoría fluida”. En la defensa de las posibilidades de auto-percepción, la identidad se enuncia como algo no estático sino más bien cambiante, fluido. Al mismo tiempo que continúan las disputas entre la propiedad privada y la propiedad comunitaria, que enfrenta modos totalmente diferentes

de relacionarse con lo propio pero que coexisten a veces en una misma extensión territorial. La propiedad comunitaria propone un territorio compartido que permite que sus habitantes se muevan dentro de él.

Desde el trabajo territorial, social y artístico que compartimos con Guido, observamos que a veces surge una idea o una propuesta de imagen desde una persona y luego es interpretada, materializada por otra, quien suma a esa imagen formas que muchas otras personas saben hacer, que repiten y que también reinventan. Lo único se vuelve plural, entra al flujo de una memoria colectiva. Ronda la pregunta sobre a quiénes pertenecen las imágenes, pero sobre todo: cómo. Creo que es posible que nos pertenezcan transitoriamente, que también sean nuestras cuando propiciamos que existan pero, ¿podemos pensar que son sólo nuestras? No estamos solxs en nuestros cuerpos y nuestra memoria no está sólo constituida por las experiencias propias, entonces, ¿por qué insistimos en tratar a las imágenes como una propiedad privada individual?

El agua nunca está quieta, no remansa; corre, baja, lava, salta, empuja, riega, alimenta, destruye, alegra; no puede volver, no puede faltar. Guido imagina que puede tener una gramática y comparte esa construcción artesanal que levantó, y sostiene, por la que lo nombramos artista para que otrxs hagan materia a geometrías que hacen presente al fluido elemental; para así entrar en el flujo del arte desde diferentes espacios de pertenencia y comprensión de la vida y sus sentidos.

Claudia Alarcón es una artista wichi de vuelo contemporáneo. En las últimas décadas, descendientes de pueblos originarios se han abierto a la arena del arte contemporáneo. En nuestro país, uno de los movimientos más destacados los lleva adelante Claudia Alarcón (Santa Victoria Este, 1989), quien realiza sus obras en el marco del colectivo **Thaí Thaí/ Viene del monte**, del cual es una de las fundadoras y referente.

Nos dice Andrei Fernández sobre su entorno y sus medios:

Alarcón vive en el monte, en la comunidad La Puntana, junto al río Pilcomayo, en el NE de la provincia de Salta, cerca de Bolivia. Ella realiza tejidos y enlazados donde proyecta imágenes que son parte de la memoria colectiva

de su pueblo junto al fruto de su imaginación, mezclando mundos y tiempos.

Trabaja con hilos que elabora con la planta del chaguar, una bromelia (*Bromelia Hieronymi*), conocida como *caraguatá* en guaraní. Esta planta es parte del bosque nativo que habita, para lo cual realiza junto a otras mujeres un largo proceso de búsqueda, recolección y preparación de esta fibra vegetal que crece bajo la sombra de los árboles en lugares especiales, a los que accede solo conociendo los secretos de este territorio. Para lograr el hilo es necesario torsionar la fibra vegetal sobre el propio cuerpo, un saber que se transmite de generación en generación en las familias de los pueblos originarios del Gran Chaco Americano. Los colores que Claudia utiliza son extraídos de cortezas, raíces y frutos que crecen cerca de ella y también utiliza con tintes brillantes que compra cruzando la frontera con Bolivia. También realiza obras con fibras animales, con técnica de crochet y enlazados con técnicas tradicionales con plásticos reciclados.⁵

Alarcón fue capacitadora en el proyecto “Bosques Nativos y Comunidad” y participó en talleres gestionados por el INTA y por el Proyecto Euroclima+.

Recibió el apoyo del Fondo Ciudadano de Cultura de la Provincia de Salta en el año 2020. Participó de numerosas exposiciones colectivas en Museos y centros culturales de Argentina, entre ellas BIENALSUR, además de en Paraguay y Alemania.

Su espléndida obra *Ifwala lha 'l (Resplandor del Sol)* (2016) define una libre geometría de notable sutileza, tejida en el nudo *yica* con fibra de chaguar obtuvo el Primer Premio en la disciplina Textil del Salón Nacional de Artes Visuales de 2022.

Cuenta con el acompañamiento de Guido Yannitto y la curadora Andrei Fernández en el proyecto *Los colores del monte*. Financiado por el Instituto Goethe, la primera exposición se realizó en la galería Knust Kunz de Munich. Ha expuesto además en diversas galerías de arte de Alemania.

Varias de estas obras son parte de la colección del IFA expuestas en Berlín. Desde 2022 Alarcón es una de las artistas de Remota Gale-

ría situada en Salta, proyecto de Gonzalo Elias y Guido Yannitto. Guido Yannitto es notorio difusor de artistas tejedoras de comunidades originarias.

Los diseños de los textiles wichis siguen patrones basados en la naturaleza según un repertorio originario que respeta una distribución espacial propia. El textil wichi realizado con el nudo *yica*, de estructura reticular, está íntimamente relacionado con la organización social de sus comunidades y su cosmovisión.

Las creaciones de Alarcón presentan en ciertas obras una particular referencia a los signos tradicionales a la vez que maneja espacios de vuelo contemporáneo con su original libertad de manifestación. Transforma esos espacios que antes seguían pautas ancestrales para alcanzar obras de una gran expresividad y economía de medios, mediante una geometría sensible de notable belleza.

Andrei Fernández agregó más información sobre la trayectoria de Alarcón:

Estudió en su comunidad, fue asistente en talleres del Proyecto “Bosques Nativos y Comunidad” del Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible de Argentina dirigidos a artesanas indígenas para el agregado de valor y la comercialización de sus trabajos artesanales. Participó de numerosas capacitaciones organizadas por el INTA con otras instituciones y programas estatales. [...]

Recibió en el año 2020 el apoyo del Fondo Ciudadano de Cultura de la Provincia de Salta para impulsar su trabajo como artista. Y en el 2021 una Beca de Creación del Fondo Nacional de las Artes de Argentina.

Ha sido muy difundida su participación en exposiciones como parte del colectivo *Thañi/Viene del monte* en la muestra **Thañi** en la Usina Cultural de Salta (2019), *El momento del Yagrumo* en el Museo de Arte Contemporáneo de San Juan de Puerto Rico (2021); *Cardinales, camino a la ternura* en el Museo Nacional Terry de Tilcara, Argentina (2021). Fue parte de la exposición colectiva intercultural “La escucha y los vientos. Relatos e inscripciones del Gran Chaco”, curada por Andrei Fernández en ifa-Galerie de Berlín (2020), posteriormente expuesta en el Museo de Bellas Artes de Salta (2021) y en la Fundación Migliorisi de Asunción (2021).

Sus obras se encuentran en colecciones privadas y en Museos como el de Arte Contempo-

5. Entrevista de la autora con la curadora Andrei Fernández, en ArteBA, mayo de 2023.

ráneo de Salta, el Museo Denver y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Claudia Mazzola ha ido al encuentro del Arte Mayor de los Andes. Mazzola (Buenos Aires, Argentina, 1957) es una artista compenetrada de la historia de América andina, ferviente investigadora de las técnicas textiles utilizadas en la América Prehispánica. Recorrió un largo camino de capacitación en diversos lugares de América Latina, tanto en comunidades tradicionales como con especialistas en el tema.

En Argentina amplió posteriormente sus conocimientos sobre tejidos andinos con la Lic. Isabel Iriarte y la Dra. Ruth Corcuera.

Ha creado una serie de obras que explicitan su profundo interés en esta temática, y recuperan aspectos técnicos e iconográficos precolombinos tanto en el diseño de indumentaria como en el Arte Textil.

Entre sus obras más destacadas Mazzola presentó *Memoria infectada* (2005), para la que produjo una réplica de quipu en la misma técnica de anudado de los Incas y agregó un disco rígido de PC de modo de establecer un diálogo anacrónico. Las medidas totales son 170 x 100 cm. Mazzola nos dice sobre esta propuesta:

La obra forma parte de una serie llamada *IMPERIO-sas Diferencias* (2004-2006) donde cada trabajo plantea la contraposición de elementos de uso o conceptos semejantes entre el Imperio Inca presente ante la llegada de la conquista y el mundo americano contemporáneo. Dos cosmovisiones alejadas en el tiempo donde algunas ‘coincidencias’ podrían ser cuestionadas en su “aparente evolución”: los rituales, los sacrificios, la vestimenta, el poder, la comunicación. El primero es la reproducción de un *quipu*, textil realizado en algodón, compuesto por un hilo transversal del cual se desprenden diferentes hebras horizontales y bifurcaciones en nudos y colores diversos, definidos a través de un sistema binario de construcción. Fue el mecanismo con el que los incas guardaron no sólo datos numéricos y estadísticos, sino también fue el guarda memoria de relatos y poemas. Muchos datos no han podido ser descifrados, ya que para ‘entender hay que pertenecer’, pero la información está intacta en cada uno de los muchos ejemplares que sobrevivieron. En el incario, los quipus eran interpretados por un funcionario del Imperio llamado *quipucamayoc*.⁶

Mazzola no sólo se ha destacado como artista sino que se ha ocupado de la promoción social mediante el arte del tejido. Entre 2003 y 2016 ejerce la dirección artística de un proyecto de capacitación textil y recuperación de técnicas tintóreas con el grupo **Huarmisachamanta** —mujer del monte— en Santiago del Estero y en el **Spazio Sumampa**, la galería de arte textil en Buenos Aires donde se exponía la producción, una empresa de gran aliento y de enorme importancia por el éxito y la amplia repercusión alcanzados en el desarrollo social de la zona.

Sus creaciones artísticas obtuvieron los más distinguidos galardones, entre ellos se destacan: Primer Premio del Salón del Tapiz de Buenos Aires (2000/200), “II Salón Arte Textil” Centro Cultural Borges, (2004), Buenos Aires, Primer Premio en (2006, y en 2011 Gran premio de Honor, Salón Nacional de Artes Visuales en Arte Textil.

La artista nos confía:

Los tejedores precolombinos han sido y son el eje de inspiración en mi obra. Utilizar pautas y saberes de composición utilizadas por la cultura Paracas dio origen a mis primeros trabajos planos bordados con anillado (2000-2004). Años más tarde, recreando el concepto de dualidad utilizado por los pueblos andinos, nace la serie “Imperio-sas Diferencia”, proponiendo un desafío para el espectador entre dos elementos que lo interpelan haciendo consciente la existencia entre un pasado recordado, casi nostálgicamente, en contraposición a un presente decadente y vacío (2005-2010).

Más tarde el color y la fibra se hacen protagonistas en mis trabajos, sin importar la técnica de ejecución, llevando a cabo piezas de carácter tridimensional desprendidas del soporte (2011-2018). El legado textil andino sigue presente en mi obra de los últimos años. Una serie de “juegos textiles” que serán finalmente expuestos en el corazón de los Andes, La Paz (Bolivia) cerrando un círculo de más de veinte años ligado a ese legado inagotable.⁷

Ricardo Wiggenhauser recibe los dones de La Pampa, donde nació (1942). Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires en 1972, desde 1968 realizó varios cursos de tejeduría en telar a mano y amplió sus conocimientos con

6. Entrevista con la autora, 2016.

7. Entrevista con la autora, junio de 2023.

técnicas de hilado y teñido. En el caso de ciertos materiales vegetales de diferentes fibras se siguen complicados procesos para obtener una fibra maleable. Desde los años 80 Wiggenhauser traía un reconocido prestigio por ser en esa época el único artista argentino urbano que tejía con refinamiento las fibras de gramíneas de su entorno en La Pampa. Su prestigio continúa hasta estos días.

Participó en salones nacionales e internacionales desde 1982 hasta la fecha, y obtuvo numerosas distinciones, entre las más importantes: 1994, 3^{er} Premio, X Salón Nacional de Arte Textil; 2010, 2^o Premio Salón Mil Miradas, Bahía Blanca; 2011, 1^{er} Premio XXII Salón del Tapiz de la Ciudad de Buenos Aires; 2015, 1^{er} Premio Salón Verano, S.A.A.P, Ciudad de Buenos Aires.

Entre sus 50 exposiciones de grupo destacamos: Convención Internacional de Rotary Portland, Oregón, EE.UU.; 1990, Canning House, Londres, Inglaterra; 1990, Fundación Suizo Argentina, Ciudad de Buenos Aires; 1991-1994, Embajada Argentina, Roma, Italia; 1992, XXXVI Exposición Textil Internacional,

Como, Italia; 1993, Humphreys Gallery, Nueva York y Reading Public Museum, Pensilvania, EE.UU.; 1994. Museo de Arte Americano, Maldonado, Uruguay; 1998, Embajada Argentina, Asunción, Paraguay .

Entre sus 31 Exposiciones personales: 1983, Alianza Francesa, Santa Rosa, La Pampa; 1984, Museo Campaña al Desierto, Trenque Lauquen; 1985, Casa de La Pampa, ciudad Buenos Aires; 2000, 3^a Milenio, Subsecretaría de Cultura, Santa Rosa, La Pampa.

Ricardo nos adelanta unos fragmentos del escrito de Miguel de la Cruz que acompaña el proyecto que lleva adelante el artista. Se trata de una exposición que se montó en 2023 en la salas del Centro Cultural Provincial Medasur, en Santa Rosa, La Pampa:

Hace aproximadamente dos décadas fue incorporando nuevas texturas a partir de sus ensayos con la chala de maíz, trigo, cortadera, corteza de palmeras, estructura de tuna. Estos materiales flexibles se transforman en distintas s tramas y texturas.

El proceso orgánico de la chala se va transfor-



Manuela Rasjido. Trajes del desfile en el Museo de Arte Moderno, febrero de 2015.

mando cuando las fibras toman la tonalidad de oxidación y se perciben otros colores”[...]

Ricardo revisa no sólo lo que quiere significar con una imagen, sino cuál es su sentido, hacia dónde va. El proceso orgánico no se pierde, se transforma, como toda energía. Lo comprueba en la oxidación de la chala, sus formas colgantes, su disposición imbricada, sus tonos. Agrega cañas para crear un tapiz escultórico, en el que se simbolizan chozas y tumbas ranqueles, vida y muerte de lo que sigue siendo una presencia originaria.

Se siente el trigal en suspenso, y cada espiga. Pero, aunque Ricardo haya crecido en el campo, son sus hallazgos lo que cuenta, no de dónde procede. Su arte tiene tanta autonomía como el lugar en donde se nace y del que se tienen recuerdos inolvidables. Las fibras de la naturaleza están en todas partes. Pero hay que verlas. Y saberlas ver, indagarlas, quererlas tal cual son. Luego viene la obra.⁸

Manuela Rasjido, creadora de arte habitable, nació en 1952 en Santa María, Catamarca. Vive y trabaja en Santa María del Valle de Catamarca.

Citamos sus exposiciones más destacadas de las dos últimas décadas: 2005, *Muestra y Desfile* en Mirallers, El Borne, Barcelona; 2006, *Video Moda con identidad Criolla*, Museo Malba; 2010, *El Vuelo de las Raíces*, Museo Sívori, Ciudad de Buenos Aires; 2011, Museo Killka, Espacio de Arte Salentein, Mendoza; 2015, *Desfile* en Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; 2018, *Barroco Americano*, Museo de Bellas Artes de Corrientes; 2019, *Mi memoria como camino*, Centro Cultural Rougés de Tucumán; 2022, *Barroco Americano*, Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba.

Enumeramos una selección de sus distinciones en las últimas dos décadas: 2002, Premio Konex, Diploma al Mérito, Artes Visuales —Diseño de Indumentaria— Buenos Aires; 2012, Premio Konex de Platino, Artes Visuales —Diseño de Indumentaria— Buenos Aires; 2015, Distinción “Personalidad Destacada de la Cultura”, Gobierno de la ciudad Buenos Aires; 2015, Premio Mujer Creativa, Universidad de Palermo - Buenos Aires; 2018, Premio Nacional a la Trayectoria Artística, Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Buenos Aires;



Manuela Rasjido. Capa-poncho Shilca, 2014.

2020, Premio a la Trayectoria Artística, Fondo Nacional de las Artes.

Rasjido abarca con sus obras un amplio campo creativo. En este texto se seleccionaron “esculturas habitables” que la convirtieron en una descollante embajadora del arte argentino fuera de nuestras fronteras. Remarcamos que el lenguaje propio del textil, creado antes que la escritura, se mantiene como medio ex-

8. Entrevista con la autora, abril de 2023.

presivo que permite una lectura dinámica del desarrollo de la cultura de los pueblos.⁹

Por medio del manejo de la apariencia y de la percepción, las identidades se establecen, se sustancian y se transforman visualmente. En la sociedad contemporánea, mediante estereotipos de apariencia, los individuos pueden tratar de representar identidades preferidas y más aún participar en la adaptación de su significado. Se trata de construirse a uno mismo.

Al respecto nos dice Pedro Mege:

El componente más ostensible de la indumentaria es su apariencia (en su etimología latina: *apparentia*, acción y efecto de aparecer). La apariencia instala y hace trascender al sujeto en un lugar social. Los componentes más visibles de los signos textiles están destinados a observadores capaces de percibir el significante.¹⁰

Mege se refiere particularmente en estas líneas a los signos textiles mapuches. Sin embargo, se puede aplicar a todo traje de diferentes culturas. Y es al rescate de esos signos que las y los artistas recurren para revitalizar la memoria, para señalar el derecho de pertenencia de los pueblos originarios, o para denunciar abusos contra la Gente de la Tierra.

Taparrabos o traje espacial, la indumentaria actúa como una manifestación que liga a la persona con su cultura. Es una fuente referente de la identidad. La vestimenta suele marcar la diferencia genérica, puede proporcionar información sobre el origen étnico o regional, generalmente indica la posición social (con sus diferentes pautas marcadas según la época y el lugar). Puede mostrarse como manifestación ideológica, en tanto asume una reafirmación de identidad o, al contrario, como copia de usos foráneos; la imitación puede obedecer a un deseo de adaptación para evitar la marginación o, por el contrario, para identificarse con el pensamiento de otras culturas.¹¹ En las

últimas décadas, la perspectiva cultural llevó a prestar creciente atención a la vestimenta como portadora de significados en un contexto amplio de valores compartidos.

Con esta revitalización está relacionado el movimiento de estudios culturales surgido en los años 70, como consecuencia de los movimientos sociales de los 60, entre ellos los derechos civiles y el feminismo. Desde esta óptica, la indumentaria es ilustrativa de las desigualdades sociales relacionadas con el género y la identidad.¹²

La fuerte referencia cotidiana del textil como inmediata percepción del otro ha llevado a confundirlo con lo banal, como el más visible objeto asociado con la “moda”. Es una visión limitada.

Jean Baudrillard señala: La “moda “enuncia clara y simultáneamente el mito del cambio. La modernidad es un código y la moda es su emblema”.¹³ Baudrillard ha sabido ver en la moda la columna vertebral de la sociedad de consumo, y ha considerado que no le escapan siquiera ciertos discursos considerados científicos. Los ciclos de consagración están manejados en mayor parte desde la estructura económica, a la que está vinculada entre otras la moda referente a la industria del vestido, que sería el “más mediatizado de los consumos culturales”, pero plantea claramente que “el problema de la existencia específica de la moda se encuentra en cada discurso”.¹⁴

Diferenciarse a través de la apariencia: con la imposición de la globalización fue remarkable cómo casi al unísono los museos alrededor del mundo recurrieron a exposiciones de sus acervos de trajes tradicionales como el primer tesoro acumulado de manifestación de la identidad de sus culturas.

Quizá un hecho histórico de nuestro país que más señale la relación estrecha entre la vestimenta y la identidad lo relata Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*, cuando relata el momento en que el cacique Mariano Rosas le ofrece su poncho:

9. Gracia, Cutuli, “El textil como transmisor de cultura”, en *Desarrollos sintéticos de los proyectos de investigación de la FADU*, XIV Jornadas de Investigación de la SICyT Buenos Aires, SICyT, 1999.

10. Pedro Mege, “La Manta del Libertador: Legado de la expresión textil mapuche”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7, Santiago de Chile, 1998, p. 54.

11. Gracia Cutuli, “La indumentaria como código cultural”, en *AREA N°9 (agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo)*, Buenos Aires, SICyT-FADU-Universidad de Buenos Aires, 2001, pp.55-68.

12. Patricia N. Raffellini, *Arquetipos femeninos porteños en 1900*, Universidad del Museo Social Argentino, Buenos Aires, Tesis inédita, Reg. Prop. Intelectual 905941, 1998.

13. Jean Baudrillard, *Crítica a la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1989.

14. Paula Croci y Alejandra Vitale (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado de la moda*, Buenos Aires, La Marca, p.6.

Iba a salir del toldo; me llamó y sacándose el poncho pampa¹⁵ que tenía puesto, me dijo, dándomelo: Tome hermano; úselo en mi nombre; es hecho por mi mujer principal. Acepté el obsequio, porque tenía una gran significación; y dándole yo a mi vez mi poncho de goma, al recibirlo me dijo: Si alguna vez no hay paces, mis indios no lo han de matar, hermano, viéndole ese poncho...¹⁶

Cuando Mansilla salió del toldo, los indios presentes enmudecieron. Ese poncho era demostración de la *investidura* (del latín *vestio*: vestir, cubrir, adornar, rodear, revestir) del cacique, de la dignidad del jefe, era una suerte de blasón que denotaba el linaje del portador. Blasón y escudo, protegería a Mansilla de los ataques de los indios.

El poncho citado por Mansilla pertenece en la actualidad a la colección del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.¹⁷

Isabel Iriarte, en el catálogo de la exposición de Manuela Rasjido en el Museo Eduardo Sívori de Buenos Aires (2010), ha comentado la obra de la artista preguntándose “¿Cómo llamar a los objetos textiles que crea Manuela Rasjido?” Personalmente recuerdo una definición de Michel Thomas Penette en su publicación *Textile Art*, “El traje es un textil en movimiento”.¹⁸ La autora agrega “El traje es una arquitectura habitable”. El desfile de Manuela en el Museo de Arte Moderno en 2015 fue una experiencia de enorme riqueza. Esas arquitecturas habitables eran esculturas en tránsito, “Arte para usar”, como lo llama Manuela, fue una performance de arte en movimiento.

Señala Iriarte:

Los tejedores andinos, desde las más antiguas culturas hasta el día de hoy, han elegido, al igual que Rasjido, concentrar su arte de un modo intenso y sofisticado en las prendas destinadas a vestimenta, a punto tal que más de un noventa por ciento de los fabulosos tejidos

15. Poncho *pampa*: poncho tejido en faz de urdimbre con diseños producidos por teñido con reserva.

16. Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 414-415.

17. Gracia Cutuli, “La indumentaria como código cultural”, en *AREA N°9 (agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo)*, Buenos Aires, SICyT-FADU-Universidad de Buenos Aires, 2001.

18. Michel Thomas Penette, *Textile Art*, París, Textile/ Art/ Language- Colombes, Francia, 1983.



María del Carmen Toribio, artista wichi, el 12 de junio de 2019 en el Congreso de la Nación recibió el Premio a Mujeres Formoseñas Destacadas, ataviada con una capa que tejó en punto yica con hilado de chaguar. El diputado radical Mario Horacio Arce hizo entrega de la distinción. Foto: Gracia Cutuli.

conservados en Museos que sustentan el prestigio de esta antigua tradición andina fueron concebidos como prendas para el cuerpo. El Arte textil de los Andes es también un “Arte para usar”.

Iriarte concluye: “La construcción de las prendas como una sumatoria de formas diferenciadas da lugar a una estética muy contemporánea en la que, a la vez, se reconocen rasgos de la vestimenta tradicional de los Andes”.

Manuela nos dice:

En realidad, para referirme a mi obra, más allá de lo valioso de las técnicas, prefiero hablar en otros términos. Mis preocupaciones tienen que ver con lo estético. Más ligadas al arte que a la moda, por la visión de la idea y del concepto. Hice colecciones inspiradas en el paisaje que me rodea, sus cerros de colores, su luz, sus silencios o de una cultura del pasado como la

Huari. También en los escalonados del Pucará de Rincón Chico frente a casa, de los campos sembrados... Mis paletas son espejo cromático de campos de pimientos y maíces, de viñedos, de otoños granates, de tierra parda ocre o rosada salpicada de arbustos solitarios hacia la montaña y tupidos y verdes cerca del río. Es una forma de vida. Una búsqueda hacia mi interior, un alejamiento de lo superfluo y masivo, por lo tanto una afirmación de lo esencial. Siento que quien lleva una prenda mía se lleva toda una historia cultural de mi lugar, pero tamizada a través de mi mirada.¹⁹

María del Carmen Toribio es una artista embajadora del chaguar. La tejedora/creadora nació en 1974 en Misión San Andrés, lugar emblemático a orillas del Pilcomayo donde misioneros anglicanos erigieron la segunda iglesia para evangelizar a los habitantes originarios del Gran Chaco. Ha sido una de las más grandes aglomeraciones originarias en el margen derecho de este río, cuyos hombres integrantes fueron pescadores, cazadores y las mujeres recolectoras, conocedoras de cada recurso. Aliadas del chaguar, para transportar estos bienes, construían recipientes portadores tejidos en la fibra resistente. Con el proceso del hilado de la planta espinosa que crece abundante en el monte, obtenían un hilo que redaba el pez más ágil, con la *yica* anudada el cazador llevaba sus presas y en las bolsas se portaban los frutos de cada estación, asegurando el abastecimiento.

Entre estas primeras habitantes estaba la abuela Domitila de María del Carmen, quien aprendió de ella el arte de hilar y de tejer, siendo aún una niña. Su abuela le hizo conocer los diseños de herencia autóctona, los secretos del hilado, los misterios del teñido natural de las fibras. Su madre Carmen vigiló la calidad de su tejido, fue su otra gran maestra, como además lo fue su tía Zafira. Apasionada por este saber ancestral decidió aventurarse más allá de un cinto, de una *yica*, de un bolsón y echó a andar el sueño de crear. Y no lo abandona hasta hoy. La acompañan en su entusiasmo su hija Dámaris y su bella nieta Jade, hábiles en el tejido.

19. Entrevista con la autora, en la entrega de la Distinción a la Trayectoria 2023, por la Academia Nacional de Bellas Artes, octubre de 2023.

El nudo nace de la voluntad del ser humano de ordenar y de reunir, de recrear el mundo por medio de la construcción y la miniaturización, de estructurar el universo. Toribio crea sus obras con el nudo ancestral *yica*, una manifestación de pertenencia en las comunidades *wichi*, que se transmite desde siglos a través de las mujeres mayores como signo de identificación.

Reside en Ingeniero Juárez desde los años 80 junto a su numerosa e itinerante familia que emigró en busca de oportunidades.

En el año 2000 comenzó a diseñar prendas de indumentaria con la fibra de chaguar, con una amplia capacidad de invención innovando a través del textil ancestral con diseños audaces de gran belleza. Desde 2005 dio inicio a la abierta difusión del tejido en chaguar, mediante charlas, talleres, exposiciones y participando de concursos. La autora la conoció en Formosa en ocasión de dictar un seminario y le asombró su natural disposición y alegría de compartir sus saberes apenas mediante una sugerencia.

Sus numerosas prendas premiadas forman parte del Patrimonio del Fondo Nacional de las Artes. Recibió el premio la Rueda de Plata y la distinción Maestra Artesana en la Bienal del Chaco. Exhibió en Milán, China, Nueva York, París.

Fue invitada por el Museo Smithsonian en Nueva York y en Washington, y luego a la Semana de la Moda en Nueva York y en Montevideo. Realizó desfiles de sus prendas en Formosa, Chaco, Córdoba y La Plata entre otras ciudades.

Últimamente además trabaja con restauradores y con conservadores textiles. Su sueño es conseguir que no se pierda este amor por el chaguar, fibra tan poderosa y dúctil. Y que los jóvenes puedan amarla por su larga historia de pertenencia a sus comunidades.

Alicia Antich construye corazas nómades. Antich (Bahía Blanca, 1955) es investigadora y docente que ha participado de numerosas exposiciones en las décadas del 2000 a 2020 que estamos trabajando. Luego de recibir en 2003 la Beca de pasantía en la Biblioteca del Instituto y Museo Historia de la Ciencia (IMSS), Florencia, Italia, continuó recibiendo distinciones en Argentina, tales como el 2° Premio del Salón Nacional de Artes Visuales, el 2° y 1er Premio del Salón de Arte Textil de la Ciudad de Buenos Aires en el Museo Sívori, los



Alicia Antich. Corazas nómades, 160 x 100 x 50 cm de profundidad, cilindros de vidrio veneciano reciclados, tramados con hilos y precintos de acero a la manera de las cotas de malla, 2019. Foto: Danilo Cicive.

Premios Igualdad Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, y el premio Bunge, en el Museo José Hernández.

Participó de numerosas muestras en diferentes ciudades de Argentina. En el exterior se destacan la Trienal de Arte Textil de Łódź en Polonia, el Museo del Vidrio en Venecia y la Universidad Cà Foscari, asimismo en Amberes, en Berlín, en Holanda, en Madrid, en Nápoles y en la Sapienza de Roma.

Nos dice Antich en una entrevista:

Distintas poéticas atraviesan mis obras y su raíz no siempre es clara, supongo que mucho tienen que ver los libros, las lecturas que nos abren el mundo. Me interesan los símbolos que ha creado el hombre, desde los más antiguos (que he bordado en rojo sobre terciopelo rojo, o impresos sobre papel hecho a mano), hasta la transparencia del agua en los baldes que son continente y contenido en una serie de la que emerge la obra premiada en la bienal del museo Sívori.

Como en una espiral, retomo algunos temas y los resignifico. Es posible que esta práctica esté relacionada con mi necesidad de investigar y

relacionar los conceptos. Desde la pasantía realizada en la Biblioteca del Instituto y Museo de Historia de la Ciencia de Florencia, Italia en contacto con los conceptos de Galileo Galilei he elaborado teorías con nexos entre arte y ciencia, Galileo y Duchamp en el que el vidrio acompaña como material expresivo.

Como tejiendo un enorme tapiz de ecos simbólicos, comprende referencias a los mapas, los viajes, el nomadismo, las corrientes migratorias como conceptos que abordo cíclicamente.

Una obra sincrética de los mismos es la serie comenzada en 2019: *Corazas para mi alma nómada*, corazas y vestiduras realizadas en cilindros de vidrios tramados con tanzas y precintos de acero a la manera de las cotas de malla.

Como un ajuar de guerrera, protegen pecho y espalda y es aparente su fragilidad porque su fuerza radica en la unión de las partes, y sus ataduras, en su defensa.

Corazas para mi alma nómada es una serie de Instalaciones de Alicia Antich (2018/19). La artista las visualiza como esperando que alguna guerrera las use, son tres corazas de vidrio y acero. Continúa relatándonos:

Son un autorretrato de la viajera que migra porque la migración es un desafío que sitúa al cuerpo humano en los límites de la ciudadanía e incluso de la humanidad.

Lo que caracteriza al viaje —más allá del desplazamiento geográfico, lingüístico, corporal— es la transformación radical no solo del viajero, sino también de la comunidad humana que lo acoge, lo ignora o lo rechaza.

En el viaje se exhibe el drama humano del camino. “Entendemos mejor el mundo” dice el filósofo y poeta Glissant “cuando temblamos con él, porque el mundo está temblando en todas direcciones” en el que al mismo tiempo se está dando una revolución de los apátridas.

Más allá de proteger pecho y espalda de mi yo-guerrera, la transparencia es un deseo acompañado de una imagen de San Jorge y una flecha de plata en una de ellas, y tres máculas rojas, pequeños corazones de vidrio veneciano en todas.

Las Corazas están construidas con cilindros de vidrio veneciano reciclados, tramados con hilos y precintos de acero a la manera de las cotas de malla. Medidas: 160 cm alto x 100 cm ancho x 50 cm y pesa 8 kg.

JOYERÍA CONTEMPORÁNEA Y EL DESAFÍO DE USAR ARTE

Fabiana Gadano

La joyería contemporánea es un tipo de práctica artística que se alimenta de distintas fuentes, técnicas y materiales y puede entenderse como una hibridación entre arte y artesanía. En esa intersección, como señala Cabral Almeida Campos en su tesis de doctorado otorgada por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB, 2014), se genera un discurso estético con intenciones no solo de engalanar el cuerpo, sino de comunicar a través de una representación simbólica. En la búsqueda de un discurso, en cada obra de joyería contemporánea confluyen la postura reflexiva de cada artista, su capacidad expresiva y su afinidad para el trabajo manual. Los recursos descritos se ponen al servicio de la transformación de materiales para confeccionar un objeto portable que argumenta a través del cuerpo. Y cuando el objeto en cuestión no pudiera ser portado debido a razones de escala dictadas por necesidades expresivas, el cuerpo humano aún estará presente como invocación o limitante.

En la intimidad de la pequeña escala, la joya establece una relación personal con lo corporal. Una conexión que para el espectador se tiende a través de la mirada y para el portador a través del tacto, la mirada y de la asociación emocional. En cuanto objeto comunicacional, los materiales que lo configuran y las técnicas utilizadas para transformarlos son aspectos importantes a considerar, ya que aportan datos para la construcción de un mensaje. A través de múltiples lenguajes y materiales, se crean versiones metafóricas de mundos que se expresan y se interpretan subjetivamente. En cada expresión de joyería contemporánea, al igual que como sucede en el arte contemporáneo, se aloja un fenómeno activo y parcialmente indeterminado que abre un abanico de ideas e interpretaciones.

Las piezas de joyería contemporánea nacen a partir de expresiones artísticas y además consideran requerimientos funcionales referidos a la portabilidad sobre el cuerpo. Dependiendo

del mensaje a transmitir, utilizan distintos materiales, aquellos que mejor respondan a cada intencionalidad. Son objetos de arte-joyas en los que el acto de portarlos genera un contacto directo, íntimo con el cuerpo. Es ese mismo acto el que crea vínculos entre portadores y observadores en la posibilidad de transmitir los mensajes que las joyas contemporáneas tienen. Tanto en el recorrido de hacer y exhibir una joya contemporánea como en la posibilidad de portarla, se celebra un vínculo entre lo público y lo privado. Es un umbral donde conviven procesos íntimos de introspección y externos de interacción. Sea en la mirada o en la conversación que despierte, una joya es acto de comunicación. Y en el caso de la joyería contemporánea, portarla es acto de emancipación, pues no es creada solo por el mero fin ornamental, sino que a la joya se incorpora como parte de la obra la vocación comunicacional y reflexiva.

Con sus bordes inestables y dinámicos, la joyería contemporánea sutura y acerca partes. Es refugio que crea micromundos y abre puertas que desdeñan mapas y lenguas. Es objeto poético que al replegarse sobre sí mismo, se concentra en el modo en que se expresa: es lo que dice y simultáneamente, cómo lo dice. Y a través de esas maneras, construye innumerables redes de sentido. Además, dialoga con la historia, con los hábitos, usos y materiales que la misma reconoce. Aunque en este último atributo es necesario aclarar que en su afán expresivo, la joyería contemporánea ha incorporado muchos otros materiales, algunos inéditos hasta hace un tiempo al campo de la joyería tradicional.

A la manera de un germen que se mantuvo en latencia y despertó, alrededor de 1960 se vitalizó en las mismas regiones de Gran Bretaña y EE.UU. donde había nacido el movimiento Arts and Crafts de finales del siglo XIX, un movimiento de joyería radical que bregaba por la existencia de joyas de arte y di-

seño accesibles para la sociedad. Heredera de esa corriente, la joyería contemporánea riñe con la producción masiva y defiende la baja producción o la unicidad en las propuestas. La maestría en el hacer es clave, ya sea en el tratamiento de materiales preciosos o cotidianos. En los rasgos antedichos se reconocen similitudes con la producción artesanal respecto de objetos que son hechos principalmente a mano y con depuradas técnicas de realización. Respecto del arte, una característica divergente de la joyería contemporánea es su posibilidad de uso que contradice la norma del arte clásico de la contemplación pasiva. Articuladamente entre arte y artesanía, la joyería contemporánea despliega su osadía para moverse en una arena creativa que discute visiones tradicionalistas siempre en función de un discurso artístico.

Retomando el respeto por las tradiciones y por la técnica realizada con excelencia y a la par innovadoramente, la joyería textil goza en nuestro país de excelsas artistas, reconocidas internacionalmente. Entre algunas de las muchas joyeras destacadas se encuentra Lilia Breyter que toma como fuente de inspiración los textiles de las culturas andinas. Con su trabajo de telar manual e hilos de plata, aspira a tender un puente que vincule esas técnicas ancestrales con su perspectiva como habitante de la ciudad en la actualidad. Crea tejidos con delgados hilos de plata y recrea guardas, texturas y tramas para aplicarlas en la resolución de imponentes brazaletes, gargantillas y collares. Son piezas de diseño contemporáneo que llevan inscriptas los trazos de una cultura local ancestral.

En coincidencia con las conexiones que se pueden establecer con distintos aspectos de culturas ancestrales, la diseñadora textil Carla Busularo se remite a los hábitos y creencias de los pueblos originarios, donde el cuerpo se cargaba de identidad y poder a través de los distintos elementos usados. Entiende el indumento, y la joyería como parte del mismo, como un acto simbólico de manifiesto personal donde el textil es el canal de dicho mensaje.

En otro orden, la artista textil y joyera Gabriela Nirino sostiene que el acto de tejer le abre la posibilidad de construir un pequeño mundo y ordenar el caos. Entiende que al desfibrar un material basto y encontrar en él la delicadeza de la fibra, escudriña y encuen-



Lilia Breyter. Bitono Collar, hilos de plata 1000, plata 925, tejido en telar manual, técnica de malla tubular, técnicas usuales de joyería, empavonado, 26 x 26 cm, 2012. Foto: Damián Wasser.



Gabriela Nirino. Como te iba diciendo, lana, algodón, bronce plateado, tapiz de ranura, construcción, 2016. Foto: Damián Wasser.



Graciela Lescano. Pulsera S/T, fibra de chaguar hilada y tejida a mano, alpaca, 2011. Foto: Damián Wasser.

tra sentidos. Adopta la chala de maíz como el material fundante para sus creaciones textiles, lo interpreta como símbolo de soberanía alimentaria y lo vincula al concepto de resistencia americana. Aunque asumida como desecho e invisibilizada, la chala abona la tierra y genera energía. En este sentido, Nirino la asimila a las poblaciones negadas de voz para la historia: indígenas, mujeres, pobres, marrones y esclavos. Sobre estas concepciones, descubre y nos presenta una escena nueva para la joyería textil. En su obra, delicados colgantes contenedores y chuspas son realizados con técnicas de tejido tradicional pero con fibras naturales revalorizadas conceptualmente. El sentido que emanan sus textiles se cristaliza en el entendimiento entre visualidad, reflexión y materia.

Con un bagaje cultural y familiar vinculados al tejido y a las fibras del noroeste argentino, la creadora Graciela Lescano ha desarrollado una vasta colección de piezas de joyería textil. En su obra, el tejido con fibras de chaguar de producción wichi tapiza estructuras lineales espaciales realizadas en hilos de plata y alpaca. Los volúmenes tejidos se interrelacio-

nan por color y forma y generan ritmos visuales coloridos y dinámicos. El rasgo de la tierra andina y su cultura se hacen presentes en la obra de Lescano a través de los pigmentos naturales de la fibra de chaguar y de las texturas que generan sus tejidos.

Laura Giusti es una artista joyera con una sólida formación en técnicas de construcción con metales preciosos. No obstante, ha incurrido en la joyería textil incorporando en sus estructuras de plata tejidos andinos y referencias al quipu, el instrumento prehispánico de almacenamiento de información consistente en cuerdas de lana o de algodón de diversos colores y provistos de nudos usado por las civilizaciones andinas. En sus piezas, las referencias a la tradición textil de las culturas ancestrales se ven tamizadas por la traducción al lenguaje del metal, mecánicamente rígido pero visualmente fluido en sus recorridos a la manera de fibras textiles.

Entre otras joyeras que indagan las posibilidades de la joyería textil, se destacan Mabel Pena con sus piezas realizadas en hilos de plata tejidos a los que incorpora objetos naturales encontrados como caracoles y plumas. En su caso, se hace presente la tradición en su cita a la naturaleza y la innovación, en el tratamiento textil del hilo semi-rígido de plata pura, tejido como una fibra, y Norma Rinaudo que recupera la técnica japonesa del Kumihimo. Tradicionalmente realizada con cordones de seda trenzados, Rinaudo utiliza hilos de plata trenzados en formas variadas con lo que logra piezas de joyería que visualmente evocan el textil aunque tienen la resistencia de los metales.

El breve y como tal injusto recorrido que por razones de espacio editorial queda apenas esbozado en este texto, da cuenta de una efervescente actividad en la joyería de arte textil. Sus artífices atribuyen a la joyería, entendida como vehículo potencial de comunicación, el rol de guardiana de tradiciones y agente de representación simbólica. Retomando a Giorgio Agamben en su ensayo sobre qué es lo contemporáneo, el arte de este tiempo percibe a través de las luces del presente la relación con tiempos pasados. En este sentido, la joya contemporánea expresada como arte, escudriña sentidos y proclama anhelos para completar la necesidad atávica del hombre de identificarse y ser parte de una comunidad.

TRAIGO UN PUEBLO EN MI PONCHO.²⁰ ARTE DE LA COMUNIDAD TEXTIL DE LONDRES, CATAMARCA

Roxana Amarilla

El 4 de octubre de 2009, a la hora del lucero del alba, falleció Mercedes Sosa. Llamada la Voz de la Tierra, la Voz de América, la Mamá Grande o la Negra, fue la cantante popular argentina más importante de nuestro país e intérprete de un repertorio constituido de igual manera por la música de raíz folklórica, el rock, la poesía latinoamericana y el compromiso político. Vocalista de tono contralto, transitó su carrera enfundando su cuerpo y su gesto altivo en una prenda muy americana: el poncho. Al igual que Nelly Omar y Chavela Vargas, Mercedes feminizó una indumentaria tradicionalmente reservada al uso de los varones. Ciertos ponchos de la Negra, en la diversidad de su colección, incluían motivos ornamentales logrados con la técnica artesanal conocida como *ikat*.²¹ Desde el año 1967 hasta el 2001, en los escenarios y en las tapas de sus discos, vistió más de siete ponchos de guarda atada realizados en Londres, Catamarca. Algunos presentaban diseños diversos florales, volutas, cruces y escaleras. Tres de ellos respondían a un “dibujo” —así llaman las artesanas a la figura lograda— particular. Se trata de motivos ornitomorfos conformados por aves rapaces erguidas —como guerrero en posición de lucha— en espejo. Mercedes apareció por primera vez, en 1975, vestida con una de estas piezas de colores rojo y negro en la fotografía de tapa de “Mercedes Sosa. Disco de oro”. En

20. La frase es una reescritura del título del álbum “Traigo un pueblo de mi voz” de Mercedes Sosa, editado por Philips Records en 1973.

21. El *ikat* es una técnica difundida mundialmente, con gran desarrollo no solo en nuestro continente sino también en Asia central y en el Sudeste asiático, regiones estas en las que tiene múltiples denominaciones: *abr* en persa, *asab* en árabe, *ipekshahi* en turco, *patola* en hindi, *kasuri* en Japón y *mengikat* en malayo. El término *ikat* es una abreviación de este último. Para más información sugiero revisar Pip Rau, *Ikats. Woven silks from Central Asia. The Rau Collection*, Oxford, Basil Blackwell and Crafts Council, 1988.



Un poncho para mi pueblo. Mercedes Sosa con el poncho de águilas. Presumiblemente en 1981, Managua, Nicaragua, fotografía sin crédito.

1976, en ocasión de su gira por Europa y África, vistió otra versión de la misma prenda, con la sutil diferencia de una guarda incorporada en las franjas laterales. Por último, en noviembre de 2001, tras el cambio de vestuario en los conciertos acústicos en vivo en el Teatro Gran Rex, ingresó al escenario con una versión mucho más compleja que las piezas anteriores, con el motivo de águilas en espejo, una serie de cruces en las listas o franjas laterales y la reserva blanca sobre un fondo de teñido negro.

Si bien los ponchos de *ikat* aparecieron en toda la carrera artística de Mercedes Sosa, aquellos con motivos ornitomorfos están asociados a hitos de su trayectoria, como lo fueron el exilio, el regreso al país y los conciertos masivos en teatros y estadios de fútbol. El **poncho de águilas** —como se lo conoce entre el

artesanado— fue central en la representación visual de Mercedes Sosa en un período en el que internacionalizó su figura, sumó nuevos géneros a su repertorio y captó audiencia de las nuevas generaciones. El poncho de águilas se integró a un relato épico que conjugó la resistencia a la dictadura con los sueños de la primavera democrática. Tras su fallecimiento, este tipo de piezas textiles continuaron produciéndose en la comunidad artesanal de origen. Actualmente su tejeduría es un desafío de las y los especialistas locales de la técnica.

Las tradiciones textiles populares se abordaron, por primera vez, como tema en el Tomo XII de la *Historia General del Arte en la Argentina* —el tomo anterior a éste—, reparación que estuvo en manos de Ruth Corcuera. En ese texto, lejos de ceñirse a períodos concretos, la historiadora propuso abordar el tema textil “como el empalme de una fibra que corre a lo largo del tiempo”. En el caso de los ponchos descritos, sus historias son como las fibras que empalman en el hilo de la memoria de tradiciones textiles de una comunidad.

Escondido en mi país²²

La técnica de *ikat* —teñido y tejido de urdimbres amarradas o de lista atada— es un recurso utilizado en la tejeduría de comunidades de México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina, donde aparece bajo las denominaciones de jaspes, lampazos, empitados, entorchados, telas atadas, listas atadas, amarrados, amarrados de motivos, amarrados de diseños o *watay*.²³ Como aseguró Corcuera, “atar, amarrar, cubrir una zona de hilo de la urdimbre de la acción de la tintura corresponde a un antiguo modo de decorar”.²⁴ Los amarra-

22. *Escondido en mi país* es el nombre del álbum de Mercedes Sosa lanzado el año 1986 por el sello Polydor que incluye, entre otros temas “Escondido en mi país” (o “Mi País Escondido”) compuesto por Gustavo Patiño.

23. Para más información sugiero Fausto Burgos y María Elena Catullo, *Tejidos incaicos y criollos*, Buenos Aires, Talleres gráficos Penitenciaria Nacional, 1927, p. 77, y Nilda Callañaupa Alvarez y Christine Franquemont. *Rostros de una tradición. Maestros tejedores de los Andes*, Loveland, Thrums Books, 2013, p. 13.

24. Ruth Corcuera, *Herencia textil andina*, Segunda edición bilingüe, Buenos Aires, Centro de investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural CIAFIC, 1995, p. 92.

dos de urdimbres tienen presencia milenaria en el territorio argentino, en cordeles teñidos, datados desde el 1.100 DC en adelante, en diferentes sitios en las provincias de Jujuy, Salta, Catamarca y San Juan.²⁵ Como práctica artística se difundió tanto en el sur como en el norte del país. Actualmente, el *ikat* es una práctica vigente entre las artesanas del área mapuche, donde tejen con *witral* o telar vertical, y con más intensidad en las cercanas a Junín de los Andes; en la tejeduría de ponchos del área ranquel de La Pampa, específicamente en Victorica donde se utiliza el telar horizontal elevado; en los tejidos que se realizan en telar criollo en la zona rural y periurbana del departamento Atamisqui —Santiago del Estero—, Santa Bárbara —La Rioja—, los departamentos de Mogna, Valle Fértil y Jáchal —San Juan— y en Belén y Londres —Catamarca—. De todas estas áreas y localidades, es Londres el lugar que se destaca debido a la robustez del mercado de ponchos de amarrados y el prestigio de sus tejedores y tejedoras como valor acumulado.

Londres es el acceso a la ciudadela *Shincal* de Quimivil, asentamiento que integra la red vial inca *Qhapaq Ñan*, y residencia de la Comunidad Indígena del Pueblo Diaguita del Quimivil. La producción textil local se organiza en talleres domésticos, que funcionan bajo los aleros y las galerías de cada hogar, y algunos de ellos participan de la Ruta del Telar. La comercialización, décadas atrás, se realizaba casi exclusivamente a través de algunos miembros de la comunidad entramados en relaciones productivas y de compadrazgo que oficiaban de intermediarios. Hoy se ha democratizado y, en mayor medida, está en manos de los hacedores.²⁶

En Londres, la tradición textil dio origen a una **familia de ponchos**, algunos de los cuales vistió, en su despliegue escénico, la Negra. El surgimiento de estas prendas resultó posible por la combinación de las técnicas —estructurales, expresivas y de terminación— en manos

25. Diana Susana Rolandi de Perrot, “Ikat en Tastil, provincia de Salta”, *Revista Relaciones*, Sociedad Argentina de Antropología, Tomo VIII, Buenos Aires, 1973, pp. 183-185.

26. Esther Hermitte, y Malvina Segre, *Artesanas textiles en la región del noroeste argentino: tipo de unidad productiva y formas de articulación con el mercado nacional*. Archivo Esther Hermitte, Centro de Instituto de Desarrollo Económico y Social IDES y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET, 1978, p.16.

de una **comunidad de práctica textil**, por las referencias visuales que ésta recuperó en un momento determinado y en esta área específica, por la experiencia de todos aquellos involucrados en la cadena de producción como intermediarios e instituciones que interactúan con el colectivo de artesanas y artesanos, sus aprendices y las decisiones e innovaciones que se toman en el proceso de producción.²⁷ El concepto de comunidad textil artesanal, que proviene de la reflexión de Denise Arnol y Elvira Espejo, resulta muy operativo en tanto se constituye en una oportunidad para hablar de las artesanas y los artesanos del ikat que crean, en general, sumergidos en el anonimato. Estos son algunos de los nombres más reconocidos de la comunidad de práctica textil de la guarda atada y protagonistas de las historias de aquellas prendas de la cantora: Rosa Purulla de Moreno (Corral Quemado, 1942-Londres, 2019), Ángela Gutiérrez (1947), Selva Díaz (1951) y Celina Díaz (1954), Noemí Castro (Londres, 1958-Londres, 2020), Graciela Salvatierra (1961), Andrea Gutiérrez (1964), Darío Díaz (1986), Diego Gutiérrez (1984) y Mauro Gutiérrez (1993).²⁸

Nombres estos de quienes estuvieron o están altamente especializados en el procedimiento artesanal que incluye las siguientes fases: la selección de la lana o hilo, el tendido de las urdimbres, el diseño del futuro **dibujo** en el campo de la prenda, el amarre de las secciones y grupos de hilos, la alquimia tintórea y el arte del colorismo, el manejo de las especies tintóreas nativas cuando corresponde, el segundo tendido de la urdimbre cuando ya se tiñeron los hilos amarrados, el proceso de tejido en el telar criollo, el igualado de las tramas con aguja o con los dedos, el fleco, las uniones bordadas de las telas y los refuerzos de la boca de la prenda. Un poncho de guarda atada puede llevar entre un mes y dos meses de trabajo por parte de un artesano experto. Los

27. El concepto de comunidad de práctica textil está ampliamente desarrollado en Denise Arnold y Elvira Espejo, *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, ed. ILCA, 2013, pp. 183-189.

28. El presente texto cuenta con datos aportados por vecinas y vecinos de Londres: Mónica Romero, Yacqueline Romero, Ángela Gutiérrez, Selva Díaz, Vilma Pamela Leguizamón, Graciela Salvatierra, Andrea Gutiérrez, Darío Díaz, Mauro Gutiérrez, María Eugenia Montilla y Rosa Núñez.

ponchos de una sola pieza requieren el trabajo de dos experimentadas artesanas que tejen juntas simultáneamente la tela. La comunidad artesanal se organiza con cierto grado de división del trabajo. Una maestra artesana señala el urdido, los aprendices más jóvenes tejen con fuerza en el telar, las artesanas más detallistas se encargan de las terminaciones.

La producción textil de la comunidad produce varias familias de ponchos, desde los más tradicionales en la región hasta aquellos que reproducen las características de otras latitudes. Entre ellos, la familia de los denominados de **guarda incaica**, con diseños de impronta americanista inspirada en diseños de piezas arqueológicas —se realizan recreando libremente dichos patrones—; y, como una deriva de estos, la familia de los ponchos con motivos antropomorfos y zoomorfos, entre los que se encuentran los señalados en el presente texto. En verdad, la técnica de *ikat* favorece este tipo de diseños. Permite que, en el poncho desplegado y como efecto del diseño de amarrados, se vea el mismo **dibujo** en espejo. El resultado son figuras duales —es decir, imágenes realistas en oposición espacial sobre un plano o en distribución simétrica bilateral—, una tradición recurrente en el mundo andino, con reiterados ejemplos en la arqueología.²⁹ Algunas de las figuras aparecen **antropomorfas**, es decir, seres del mundo animal que se plasman en posición erguida y/o bípeda. Antiguamente, en el arte prehispánico, estas imágenes constituían metáforas asociadas al poder sagrado.³⁰ Siglos después son retomadas para recrearse libremente en los amarrados de cada tejedora o tejedor.

Poncho de la inmensidad³¹

¿Cómo aparecen las aves desplegadas en el campo de los ponchos londrinos? El arte-

29. Alberto Rex González, *Arte, estructura y arqueología*, Buenos Aires, La Marca ed, 2007. p. 20.

30. María Alba Bovisio, *Metáforas animales. La iconografía del poder sagrado en la plástica prehispánica del NOA*, Actas II Simposio Internacional/ III Jornadas del GERE sobre Religiosidad, Cultura y Poder, Buenos Aires, GERE, 2008, p.16.

31. Verso de “Allá lejos y hace tiempo”, letra de Armando Tejada Gómez inspirada en la obra del ornitólogo Guillermo Hudson, música de Ariel Ramírez, interpretación de Mercedes Sosa en el disco “Traigo un pueblo en mi voz” de 1973.

sanado local reconoce que la inspiración de estos motivos está en la arqueología. En las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, cuando la utilización de motivos americanos constituía el camino del pensamiento, el arte y la industria de corte nacional, la ola de pensadores y artistas nativistas encontró, en el reservorio arqueológico, un caudal de temas zoomorfos para la decoración ornamental.³² No obstante, hacia 1916, el coleccionista Clemente Onelli no encontró estas referencias en los diseños de la tradición textil artesanal de la zona. Onelli aseguró que se habían “completamente abandonado las figuras humanas y de animales”.³³ La artesana Andrea Gutiérrez recordó que, en los 70, “cuando era niña vivía en los cerros y entonces se tejían los cubrecamas con la guarda atada con motivos de flores y los nombres de las artesanas”.

Según los relatos locales, este tipo de ponchos aparece por primera vez entre los años 66 y 67, en las primeras ediciones de la Feria de Artesanías Augusto Raúl Cortazar en Cosquín, durante el florecimiento del folklore y a poco de la consagración de la Voz de la Tierra. Durante estos años, la londrina Blanca Nuñez participó de dichas ferias con un puesto de ponchos de guarda atada que enamoraron a la ya consagrada intérprete. Varios miembros de la comunidad de artesanos reconocen que las prendas fueron realizadas por algunas vecinas especialistas, citadas anteriormente en este trabajo, como Enriqueta Montilla —la maestra que realizaba los atados de la urdimbre—, Rosa Purulla de Moreno y Ángela Gutiérrez, entre otras. En la memoria de la familia Núñez, todo comenzó cuando la madre Blanca le pidió a su hijo David que le trasladara al papel cuadriculado, un motivo de un libro de arqueología. La imagen, migrando a la técnica del amarrado de urdimbres, integró la familia de guardas incaicas, de diseños arcaicos o de estilo americanista que se llevaban a vender a Cosquín. Por esos años, el comercio de los tejidos con **diseños arcaicos**, como los denominaban, fue importante —incluso María del Valle Núñez, hija de Blanca, viajó

en varias ocasiones a Buenos Aires para llevar ponchos a la popular intérprete—.

La hija de Rosa Purulla de Moreno relata que, en los 80, la artesana hizo ponchos con dos versiones de motivos de águilas, una de alas abiertas donde las águilas se tocaban pico con pico y una segunda con el águila sentada. Dos décadas después, las antropólogas Diana Rolandi y Cecilia Pérez Micou observaron que, en la comunidad de tejedores, se lograban con el amarrado de urdimbres “figuras antropomorfas y zoomorfos además de geométricas”.³⁴ Entre los años 2000, posteriormente a la desaparición física de Mercedes Sosa, hasta el 2020, estas piezas textiles se continuaron produciendo. Noemí Castro tejió un poncho de águilas al principio de esa década. En el 2001, Selva Díaz elaboró, para la cantante Silvia Pacheco, otra de estas prendas con una nueva guarda incorporada en las franjas laterales y flecos rojos. La misma artesana, en el 2005, ganó el premio mayor en la Fiesta del Poncho, con una pieza textil de lana de oveja, decorada con la técnica de guarda atada con tintes naturales y con un motivo al que el jurado denominó **águilas bicéfalas**. En el 2008, presentó otra pieza de características similares, con colores logrados con hojas de duraznero y té negro, pero decorada con motivo de *suris*.³⁵ En esta ocasión, confesó que decidió cambiar las rapaces por otras aves más locales. Ángela Gutiérrez hizo varios ponchos con estos motivos arcaicos, pero solo cuenta con el registro fotográfico de una pieza con diseño antropomorfo que realizó en el 2015. En el 2017, tejió una pieza con las aves más pequeñas y el resto del campo poblado de cruces andinas —el motivo de cruces andinas o *chacanas* es algo que distingue a la artesana en toda su producción—. En el 2020 realizó otro más con un diseño similar, sin guardas en las listas de los bordes —generando la sensación de las águilas flotando en el campo negro del poncho— y con un grueso fleco perimetral rojo brillante. Por su parte, Darío Díaz, en el 2019 elaboró un poncho con un águila con toda la envergadura de las alas desplegadas, erguida y ubicada de frente, ins-

32. Pablo Fasce y Larisa Mantovani, *Arte, industria e identidad. El nativismo y las artes aplicadas en la Argentina en la primera mitad del siglo XX*, Iberoamericana, Vol 22, n° 81, noviembre, 2022, p. 89.

33. Clemente Onelli, *Alfombras, tapices y tejidos criollos*, Buenos Aires, Imprenta de Don Guillermo Kraft, 1916, p. 15.

34. Diana Rolandi, Cecilia Pérez Micou y García, Silvia, *Tramas del monte catamarqueño. Arte textil de Belén y Tinogasta*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2006, p. 20.

35. *Rhea pennata* o ñandú de Darwin.

pirado en la ilustración del paquete de la popular Yerba Mate Águila Saint. El trabajo fue un encargo para reproducir un motivo de algunas décadas atrás, diferente al motivo de las águilas de las prendas de la cantora pero integrando la misma familia de ponchos. Para el procedimiento, llevó el dibujo a la cuadrícula y luego lo trasladó al amarrado. En el campo de color pleno de la pieza, el artesano incluyó nuevas secciones amarradas con las que logró figuras de cruces y flechas —un recurso utilizado en el último poncho de Sosa—. De esta manera, el dibujo viejo dio lugar a uno nuevo.

Si bien las figuras ornitomorfos de la arqueología, en el pasado, aludían a diversos sentidos —como lo sagrado—, en el siglo XX se activaron en un repertorio de imágenes que configuraron un lenguaje textil local.

POÉTICAS DE LA MATERIA

Gracia Cutuli

Continuamos ahora, con otras facetas del campo del textil.

Leo Chiachio (Buenos Aires, 1969) y Daniel Giannone (Córdoba, 1964), también conocidos como C&G, viven y trabajan juntos en Buenos Aires desde el año 2003. Leo realizó sus estudios en las Escuelas Nacionales de Buenos Aires en tanto Daniel es licenciado en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba.

Realizaron exposiciones individuales en Museos y Galerías a lo largo de Argentina, en Estados Unidos y en Francia, y participaron de exposiciones de grupo en Alemania, Argentina, Bélgica, Canadá, China, Colombia, EE.UU., España, Francia, Italia, Inglaterra, México, Perú, y Turquía, además de las Bienales del Mercosul y las de BIENALSUR. C&G presentaron su libro *Monobordado* en Córdoba en 2016. Allí, varios autores hablan sobre la obra desde diferentes puntos de vista, enriqueciendo las referencias de unos y de otros.

C&G reciben en su taller en Buenos Aires con gran simpatía, preparando al visitante para ingresar en unas salas rebosantes de la

Artesanas y artesanos se apropiaron de ellas y las trasladaron al textil. Transmitieron esta experiencia de generación en generación y la transformaron en un rito de pasaje a la maestría artesanal. Como ejemplo de ello, Diego Gutiérrez guiado por Graciela, su madre, realizó en el 2022 un poncho de águilas con dibujos más estilizados que el original que lucía Mercedes Sosa.

Las águilas, suris y chacanas se sumaron a los ponchos dotando a los textiles de aún más **indianidad**. La cantora, cautivada por los tejidos de impronta americanista, fue su embajadora. La comunidad textil de Londres amarrando, tiñendo y tejiendo desarrolló un repertorio singular a la vez que típico, los llamó “guardas incas” y los sumó a la historia de su cultura visual.

carga mágica de los hilos. Bandejas y estantes muestran hilados en innumerables gamas de colores. En ese espacio, desenrollan telas donde han experimentado la preparación de sus propios soportes para seguir trabajando. Han experimentado en shablonos las técnicas de serigrafía y sublimación convertidos en paños rebosantes de imágenes que oficiarán, en segundo plano, de lejanas selvas verdes donde ubicar sus escenas oníricas bordadas.

En esas escenografías los artistas se transforman, se mimetizan, transmutados, con su persistente presencia en imágenes de sí mismos, inmersos en una estética abigarrada.

En ese escenario abrumador, de excesiva riqueza, se percibe que algo acecha, porque esas selvas provocan “encantamiento”. ¿Sobre qué quieren advertir? Se trata de una denuncia: las obras no son sólo el producto de un festival de colores: se relaciona, en cierto punto, con la estética de lo *Siniestro* que, según Líbero Badii connotaba el mundo de lo adverso. Así es como quien suscribe decide llamarlos “guerreros bordadores”.

Hay muchos indicios que muestran a los artistas como cuestionadores de lo adverso. Entre ellos, cuando cuestionan las políticas (o la falta de políticas) que hacen peligrar el equilibrio ecológico, de allí la supremacía de las selvas como temática. También cuestionan el descuido o el olvido de la riqueza de saberes de los pueblos originarios, como cuando deciden bordar sus imágenes en una manta tejida a mano por la artesana colombiana Gladys Bustillo (en *Postal de San Jacinto*, 2011).

También en *Monobordado*, Ana María Battistozzi cita a Rodzika Parker: “Hicieron de la puntada una estrategia subversiva”.³⁶ Battistozzi se declara feliz de haber contribuido ella misma a estimular la obra del dúo de artistas desde el “momento fundacional”, en 2003.

Los omnipresentes artistas son transgresores desde sus comienzos. Con energía desbordante acudieron a la técnica del bordado, que en nuestro país se consideraba en ciertos medios “un terreno femenino”. Sobre esta cuestión C&G le respondieron a Sebastián Hacher,³⁷ excelente periodista que incursiona también en el bordado como liberación después de escribir crónicas de horrores cotidianos, que hace un tiempo fue a estudiar en Paraguay la técnica del Ñanduty. (Admiro profundamente a Hacher, como periodista y como profesor, y por haber sabido hallar con las técnicas textiles la recuperación del equilibrio de su humanidad). Según nos cuenta Hacher en “Hilos, masculinidad y mercado”, le preguntó a Chiachio aquello que suele inquietar a ciertos desprevenidos: “¿Qué pasa cuando un hombre borda?, ¿se masculiniza el bordado o se feminiza el bordador? A quién le importa, respondió. Y nos agarró un ataque de risa”.

Otra de las características del taller de C&G es que se privilegia la alegría. Es la alegría que surge cuando se da cauce a la creatividad desbordante. Son divertidos (pero serios). Se rescata libremente una frase coloquial del artista Edgardo Giménez: “Divertido es el antónimo de aburrido, no es el antónimo de serio”.

“Combatir” desde el bordado los hace par-

36. Ana María Battistozzi, María Gainza, Camila Do Valle, María Moreno, Ariel Schettini, Viviana Usubiaga: “*Chiachio & Giannone – Monobordado*”, Buenos Aires, Editorial PASAJE Arte Contemporáneo, Galería de Arte de Apoc y Osopoce, 2016.

37. Hacher, “Hilos, masculinidad y mercado”, en *ANFIBIA*, Buenos Aires, UNSAM, 2016.

ticipes de la estirpe guerrera (sin discriminación de género) que utiliza el textil como medio. Se han encontrado manifestaciones políticas en los “inocentes” *quilts* de Estados Unidos realizados en el siglo XIX por damas obligadas a quedarse en casa al lado de la chimenea. Hay innumerables muestras de artistas que utilizan el textil como medio, ya sea para las campañas en contra de los crímenes de género, o en el despliegue de mantas para homenajear a los muertos por SIDA, o también en las instalaciones de Mike Kelly calificadas como “post-feministas”, imitación de género mediante el kitsch y la agresión, etc.

No hacemos distinción de género entre los artistas que utilizan el textil. (Ni en ninguna otra contingencia de orden ocupacional.) Hasta bien entrada la década de 1960 en Francia la mayoría de los artistas textiles eran hombres. Era sabido que en el Norte Argentino, como en Méjico, los hombres manejaban el telar “criollo” horizontal y las mujeres el telar de cintura o los verticales. En la Manufactura de Gobelinos en París, las mujeres tejían en los telares de alto lizo, en cambio en la de Savonnerie, los hombres ocupaban los telares de bajo lizo, así como ocurría en Aubusson y Felletin, al considerar que el telar de bajo lizo requería mayor fuerza física. Ya no se hace esa discriminación.

Nadie osaría plantearle la cuestión de género al artista del Perú Máximo Laura, cuyo taller de tapices es reconocido en el mundo, tampoco a los excelentes bordadores de pashminas en la India, y mucho menos a los responsables del bordado de la Kiswa, manto que cubre el techo sagrado de la Ka’bba en la Meca: desde 1962 se reproducen allí Versos Coránicos bordados en la Kiswa con hilos de oro y de plata. Allí no se permite la colaboración de las mujeres.

Los artistas obtuvieron el Segundo Premio de la Cité Internationale de la Tapisserie et de l’Art Tissé, en Aubusson, Francia. Pintura jubilosa, de regocijo, el proyecto de la dupla se inspira en el imaginario latinoamericano de la selva —incluyendo el imaginario guaraní—. Esta selva parece tomar sus raíces en el realismo mágico, tan presente en la literatura latinoamericana con autores tales como el argentino Julio Cortázar o el colombiano Gabriel García Márquez. Reproducimos algunos párrafos del Comunicado de la organización:

La famille dans la joyeuse verdure [La familia en la alegre vegetación] es una perfecta continuación de la tradición de las vegetaciones de Aubusson ya que ahonda en un universo narrativo teñido de elementos fantásticos. La escena central está ubicada en una “selva-joyero” en el cual rebotan detalles a la vez realistas y de ensueño.

En esta pintura ...la fauna y la flora están representadas en una escala que excede a la de las figuras humanas para resaltar la importancia de su conservación. La tapicería de Aubusson tradicionalmente se concibió como una forma de memoria colectiva, relato de grandes epopeyas. En este sentido, la obra de Chiachio&Giannone es un testimonio de la urgencia contemporánea de la protección del medio ambiente.

Consideramos una auspiciosa circunstancia que dos artistas argentinos hayan obtenido este premio, porque tiene una connotación más allá del premio en sí. Aubusson había comenzado a perder desde hace varios años el sitio privilegiado que había sabido ganar en la producción de alta calidad en tejido de tapices. Allí funcionaban parte de los talleres particulares más reconocidos mundialmente, junto a los de Felletin. Fue lúgubre conocer el desmantelamiento paulatino de los talleres desde los años 80, que se desprendían de sus valiosos telares.

La Ciudad Internacional del Tapiz y del Arte tejido de Aubusson se hizo eco de la inscripción del tapiz de esta ciudad como Patrimonio cultural inmanente por la UNESCO en 2009. Luego, en 2016, se logró que la Escuela Nacional de Artes Decorativas finalizara su completa reestructuración, con 1200 m² destinados a exposiciones. Desde entonces se ha convertido en plataforma de creación contemporánea y de innovación del arte tejido, en un primer centro de recursos destinados al tapiz en Europa. Una de las motivaciones es la creación de premios con llamada abierta a los artistas de todo el mundo. Esto ocurre también en una época en que existe una revalorización y un “redescubrimiento” del papel del arte textil como medio independiente Chiachio & Giannone son una pareja de artistas que realiza sus creaciones en conjunto y disuelve la noción de autoría individual para trabajar bajo una única firma. Trabajan en diversidad de técnicas: pintura, bordado, mosaico tex-

til, cerámica y porcelana, las cuales abordan desde una concepción pictórica del color y de la puntada como pincelada. Se puede leer el bordado como siguiendo las líneas de la gubia en grabado. Los dos artistas saben utilizar la capacidad del don textil de transformación y diversidad artística.

C&G también exploran los estilos de artistas y artesanas que admiran y a las estéticas de diversas culturas a modo de homenaje, de referencia a las artistas mujeres de la modernidad y también a lxs artistas *outsiders* o pertenecientes al colectivo LGBTQ+, desde una perspectiva afectiva y de cuidado ambiental. En espacios públicos y salas de exhibición desarrollan obras participativas con la comunidad LGBTQ+, las minorías migrantes y público general, junto a quienes confeccionan banderas que reivindicaban identidades y tradiciones artesanales. C&G se presentan como una identidad mutable y expansiva que comienza en la pareja, se extiende a la familia multiespecie y entabla diálogos con la sociedad en obras que alcanzan las calles. Entre sus más valorados proyectos se encuentran las acciones a realizar, entre otros sitios, en California, Francia y China.

Más que circunscribir a C&G a sus lugares de nacimiento se distinguen con la capacidad de abrirse a una “gran familia de artistas”, como suelen destacar, abierto a nivel internacional.

Ariela Naftal considera lo doméstico como territorio político. Naftal nació en 1966, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde vive y trabaja. Naftal nos confía su punto de partida:

Trabajo a partir del vestigio que pone en evidencia que algo sucedió. Como estrategia, oculto para hacer ver y hago ruido para revelar el silencio. Considero el territorio de lo doméstico como político. Un lugar donde se dan y se replican ciertas batallas. Lo que está oculto y el silencio son lugares inquietantes e incómodos frente a los que necesito tomar posición.

En mi tarea comparto procedimientos provenientes de otras disciplinas, como los de la arqueología que investiga el comportamiento humano a partir de restos encontrados, llenado de huellas con yeso o la reconstrucción de objetos cerámicos a partir de tiestos. También procedimientos textiles que remiten a los utilizados por diferentes culturas, tanto la momificación como la costura.

Utilizo objetos de la vida cotidiana, como man-



Ariela Naftal. Con lo puesto, objeto-mochila que ha participado en ocasiones en performances. Dimensiones variables: 180 cm alto x 120 cm ancho x 60 cm profundidad. Materiales: vajilla, manteles, servilletas y riendas de mochila. Foto: Ariel Feldman.

teles y vajilla. Estos son testigos mudos de nuestra existencia, y con ellos creo un espacio familiar e inquietante. La puesta se convierte en marca de un territorio.³⁸

Las instalaciones de Ariela Naftal crean un espacio de múltiples lecturas. Ella misma ya lo anticipó. Nos sentimos frente a fantasmas de objetos de uso cotidiano porque están momificados por los pliegues de tejidos blancos. Nos interpelan y nos sacuden. Me pregunto: ¿Me están movilizando en mi carácter de mujer, frente aquella disposición cultural aún no desaparecida que destinaba a las mujeres a los mandatos del hogar? ¿Los vemos como momias porque no acepto esos roles aún señalados? ¿Los veo como

fantasmas porque hemos defenestrado esos mandatos? Puede ser a la vez alegato feminista u obra de sitio arqueológica con tazas y platos ocultos por los pliegues. Más inquietante aún la máquina de coser envuelta en pliegues como una escultura de ambivalente belleza.

Es una utilización política del textil. Tal como lo plantea la artista, nos demuestra esta otra capacidad de este material de poder transformar lo cotidiano en “lo otro”, en “lo opuesto”.

Naftal ha desarrollado su obra en diferentes formatos, ya sea como objeto escultórico, en *performance*, en video e instalaciones. Ha recurrido al textil desde 2010 por su ductilidad y su propia carga expresiva para envolver con manteles blancos tanto vajilla como objetos de uso cotidiano. Hasta la actualidad ha resignificado estas instalaciones textiles en cada una de sus presentaciones.

Ariela Naftal es artista y docente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ha recibido las siguientes distinciones: 2018, Invitada a “Restos del silencio”, Fundación OSDE; “Eternity” de Maurizio Cattelan, Art basell Cities - Buenos Aires; 2022, Performance ganadora en “Son tus Museos”, convocatoria de Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, Museo Larreta; 2022, Mención - XLIX Salón Nacional de Artes Visuales, Museo de Bellas Artes de Tandil; 2022, 2° Premio adquisición, en Premio Itaú a las Artes Visuales. Ha realizado exposiciones personales anuales desde 2002 en la ciudad de Buenos Aires y en la ciudad de Junín. Sus numerosas exposiciones de grupo en museos y galerías comenzaron en 2013, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tandil, y en 2021 en San Pablo, Brasil.

Esculturas flexibles

Susana Dragotta crea esculturas flexibles para delirios en indumentaria. Alejandro Puente invitó a Susana Dragotta en 2002 a exponer en el excelente proyecto **Ojo al País**, en el Centro Cultural Borges, según declara en el catálogo:

Sus obras blandas y asombrosas que remitían a grandes ensamblajes despojados de cuerpos y soportes que la imaginación de la artista convoca, asocia y transmuta en objetos dotados de vida propia. Son obras que nos intrigan y nos hacen pensar. Sus formas hablan entre ellas y

38. Entrevista con la autora.



Susana Dragotta. Corazón maldito (Atuendo), 130 x 70 x 55 cm, lienzo, acrílico, pintura asfáltica, 1997. Colección Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

generan una indefinible provocación. Son presencias dotadas de dignidad.³⁹

En ese ámbito, sus esculturas flexibles inquietantes y desbordantes, son presentadas como “prendas íntimas” en dimensiones colosales, en exceso de escala. Propuestas delirantes como el atuendo para siamesas, su nombre *Voluntades no unánimes*, o desgarradoras como el *Corazón Maldito* (1997). Esas obras la señalaron para el Diploma al Mérito del Premio Konex 2002 y 2012. Más adelante decidió construir esculturas en impecable técnica ligada a la industria de la marroquinería, con las cuales obtuvo en el Salón Nacional de Arte

39. Alejandro Puente, Catálogo de la exposición *Ojo al país*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2002.



Susana Dragotta. Voluntades no unánimes, 160 x 180 x 80 cm, lienzo, textiles vinílicos, pintura asfáltica, cierres, 1998. Colección de la artista.

Textil en 2008 el 2° Premio, y en 2009 el Gran Premio de Honor. Entre otras distinciones obtuvo además el Premio Alberto J. Trabucco de Escultura en 2017, de la Academia Nacional de Bellas Artes, con *Pieza de armadura*.

En la muestra *Mujeres Argentinas, En torno al cuerpo, el territorio y la manualidad*, curada por Pilar Altillo en 2003 en el Complejo Cultural de Santa Cruz, la curadora distinguía entre las ocho artistas invitadas a Susana Dragotta:

[...] cierra este circuito porque su obra contiene una proporción equitativa entre territorio, cuerpo y manualidad. Estas obras que exceden el contenido del uso pero que remedan vestuarios teatrales y pomposos, aluden a cuerpos deformes que unen partes imposibles o duplicadas en raras e inquietantes poses. Infladas y abultadas como para demostrar su capacidad, pendiendo del techo o sostenidas por atriles como partituras, denuncian una fascinación por la complejidad de una manualidad bien aprendida en su labor como vestuarista de la vendimia mendocina. Pero también enuncian lo superfluo de lo decorativo para cubrir lo defectuoso o siniestro,

todo ello en una pieza que no puede ser usada, sólo explorada por la mirada.⁴⁰

Susana Dragotta Lépoire nació en Mendoza en 1956. Nos dice ahora sobre su obra:

Mi trabajo artístico abarca varias disciplinas de las Artes visuales. En el caso de las esculturas blandas, las obras recrean aparejos contenedores, estuches, armaduras, vestimentas de gran tamaño, que aluden a los sistemas de camuflaje utilizados por los humanos y los demás animales en su lucha por la supervivencia.

La forma de elaboración y los materiales otorgan a las obras la apariencia de funcionalidad, relacionándola con los objetos cotidianos de consumo, con el diseño y la fabricación seriada. La forma definitiva de volúmenes abiertos, se logra por medio del montaje en el espacio, suspendido y tensado el objeto desde el techo. Así tendidos, todas sus superficies son visibles. El interior resulta tan manifiesto como el exterior: es un espacio habitable, preparado para provocar en el espectador el deseo de ser ocupado. Mi objetivo es provocar al espectador para que fluctúe entre el deseo y, a la vez, la imposibilidad de habitar estos objetos de texturas blandas, brillantes, amables.

¿Son vestuarios, carruajes, juguetes, hamacas, armaduras, disfraces? Esas interpretaciones son parte de la ambigüedad de sensaciones que deseo transmitir.⁴¹

Adriana Antidín se acerca al cosmos microscópico. Antidín (Morón, Buenos Aires, 1976) actualmente vive y trabaja en la ciudad de Buenos Aires. Es egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Participó en varias muestras entre las que se destacan: Bienales de arte textil de la ciudad de Buenos Aires en el Museo Sívori (2018, 2013 y 2011); Salones Nacionales de Artes Visuales, Medios alternativos e instalaciones en el Palais de Glace (2017, 2013 y 2007) y en Textil (2016 y 2008); en 2017 recibió el Primer Premio en el XXI Salón de Minitextiles organizado por el Centro Argentino de Arte Textil, *El Huésped* en la Casa de la Cultura de Vicente López (2017) provincia de Buenos Aires; *Entre la mudanza y la permanencia* en la Quinta Trabucco, Provincia de Buenos

40. Pilar Altillo, Catálogo de la Exposición *Mujeres Argentinas En torno al cuerpo, el territorio y la manualidad*, Santa Cruz, junio de 2023.

41. Entrevista con la autora.

Aires (2015); *Pequeño concierto* en el Centro Cultural Recoleta (2005) CABA, *Currículum 0* en la Galería Ruth Benzacar (2004), CABA.

Antidín se destaca por sus creaciones de neta impronta personal. Nos atrae su singular selección de criaturas del microcosmos para sacudir nuestra conciencia frente a las semejanzas a ciertas actitudes humanas. Ella aclara:

Mi trabajo, en gran parte, se enfoca en el acercamiento al cosmos microscópico de los artrópodos y los parásitos. Considero que sus acciones son acto mimético de las relaciones humanas. Cada pieza que construyo devela en sus procesos: sus modos de vida, sus cambios, las metamorfosis por las que atraviesan, sus relaciones, el uso del poder y la manipulación, para mí son una metáfora de las lógicas que reinan en la especie humana. El análisis microscópico y casi obsesivo de estos microcosmos me permite abordar en una especie de alegoría a la sociedad humana en su complejidad: la vida, la muerte, el orden, el caos, lo repentino e irreversible, la transformación, la destrucción y reconstrucción. Mis obras se proponen ser familiares pero extrañas al mismo tiempo, el uso de los materiales comunes para expresar discursos que intentan hacernos reflexionar, es parte de mi poética que considero revela cuestiones que nos atañen como sociedad y discurren en nuestro tiempo.⁴²

Además de su intenso trabajo personal, Antidín es una generosa y brillante colaboradora del Centro Argentino de Arte Textil, donde ofrece mucho tiempo al rescate de la documentación de largas décadas de la historia de esta disciplina en nuestro país.

Lonomia obliqua (2016) obtuvo el Primer Premio Adquisición en el Salón Nacional de Artes Visuales, en Arte Textil de 2016, exhibido en el Palais de Glace, CABA, obra de 80 x 180 x 100 cm, realizado con tela, alambre, aluminio y cuentas plásticas. Antidín revela cuál fue su punto de partida:

A partir de una noticia publicada en el año 2015 sobre el fallecimiento de un niño mbya en la provincia de Misiones, a causa de la picadura de una oruga venenosa con el nombre de *Lonomia obliqua* comencé a investigar y a leer una serie de informes que ponían el foco en el aumento de accidentes causados por ella, en una

42. Entrevista con la autora.



Adriana Antidín. *El mundo de fuego*, tela industrial, hilo, cuentas, 160 x 100 x 20 cm, 2017. Seleccionada en la 16ª Trienal Internacional de Tapices en Lodz, Polonia, 2019-2020. Foto: Santiago Fernández.

zona en la que no eran tan frecuentes.

La *Lonomia obliqua* es una mariposa nocturna de la familia *Saturniidae*. Su larva contiene enzimas que actúan sobre diferentes componentes del sistema hemostático provocando hemorragias que pueden conducir a la muerte. Representantes de este género están migrando a otras zonas en las que no se hallaba anteriormente, desplazándose desde las áreas rurales a las áreas urbanas debido a la deforestación, la eliminación de predadores naturales como ratas o pájaros y los cambios climáticos globales.

En los últimos años se comunicaron casos de envenenamiento por *Lonomia* en la provincia de Misiones.⁴³

Cordyceps ignota II, de la Serie *El reino de los hongos parásitos* (2017), fue distinguida con una Mención en el 25º Salón de Arte Textil. Bienal

43. Adolfo R. De Roodt, Oscar D. Salomón y Tomás A. Orduna., "Accidentes por lepidópteros con especial referencia a *Lonomia sp*", en *Revista Medicina*, Vol. 60, nº 6.

2016-17. Fue expuesta en el Museo Eduardo Sívori, en 2018, sus medidas son 120 x 150 x 30 cm, y está realizada con piel sintética, botones, hilo de algodón, tela, madera. Sobre esta obra, Antidín nos relata:

Cordyceps ignota es un hongo de tipo parásito que se aloja en insectos y artrópodos.

Este huésped, una vez alojado en el cuerpo del hospedador, en este caso una araña, provoca una transformación en sus tejidos y en sus órganos internos que le sirven al parásito para vivir. El hongo busca tomar el control absoluto del artrópodo y manipularlo hasta que sufra un cambio permanente de forma, asegurándose así, la distribución de las esporas propagadoras de la infección. Es decir, la vida del huésped no implica la muerte *per se* de la araña, sino su transfiguración.

Realizada en piel sintética, esta especie de tarántula ha sido parasitada y de ella han comenzado a emerger estas formas bordadas que la transforman ya en otra cosa. Su huésped la ha utilizado para llevar a cabo sus propios objetivos, propagarse y subsistir.⁴⁴

Seleccionada en la 16ª Trienal Internacional de Tapices en Lodz, Polonia, exhibida durante 2019-2020, Antidín envió *El mundo de fuego* (2017), cuyas medidas son 160 x 100 x 20 cm, y está realizada en tela industrial, hilo, cuentas plásticas y aluminio. Antidín nos habla de su volcán:

El mundo de fuego consta de una tela que recrea la forma de un volcán. En ella se han bordado pequeñas cuentas plásticas que presentan los diferentes continentes. En una visión apocalíptica, el mundo se muestra como la lava que emerge de ese gran volcán. El mundo de fuego fue creado a partir de la idea del Reloj del Apocalipsis, un reloj simbólico mantenido desde 1947 que usa la analogía de la especie humana estando a "minutos de la noche" donde la medianoche representa la amenaza de guerra nuclear, o cualquier desarrollo que pudiera infligir un daño irreparable. La técnica de bordado, el cosido, y su laboriosidad son técnicas antagónicas al proceso destructivo del fuego, este acto alude a la ambivalencia entre la construcción y la destrucción. La obra intenta reflejar las inestabilidades de la época en un contexto urgente de crítica y de conflicto social.⁴⁵

44. Entrevista con la autora.

45. Entrevista con la autora.

Delia Tossoni denuncia a través de sus esculturas traslúcidas. Tossoni (Lincoln, Buenos Aires, 1944), vive y trabaja en Buenos Aires, donde colabora activamente en las ediciones de la revista *Tramemos* del Centro Argentino de Arte Textil. Desde 2005 es la muy eficaz coordinadora del Salón de Arte Textil del Museo de Arte Popular José Hernández, declarado de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Representó al país en la XV Trienal Internacional de Arte Textil en Lódz, Polonia (2015) y ha obtenido entre otras distinciones, el Primer Premio del Salón de Otoño (2014), Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, ciudad de Buenos Aires; el Primer Premio del 25° Salón de Arte Textil, (2018), expuesto en el Museo Sívori; y el Gran Premio Adquisición del Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación en el 104° Salón Nacional de las Artes Visuales, Argentina (2015).

En varias de sus instalaciones es recurrente su denuncia del grave daño que provoca a la salud el tabaco, “droga social” permitida para quien busca un alivio efímero. La artista resignifica elementos industrializados mediante la construcción de estructuras aéreas que le permiten hacer visibles emociones y sentimientos renovados en cada ocasión.

Tossoni crea trajes traslúcidos, esculturas vacías de la presencia que se recuerda, sin golpes bajos. Con economía de medios entreteje delicadamente encajes de finos hilos de monofilamento con colillas de cigarrillos.

Políticas de la memoria en el textil

Gabriela Nirino integra pasado y futuro. Nos habla de los caminos que la acercaron al textil:

Comencé a tejer durante mis años de estudiante. Descubrí una pasión, al principio relacionada con el maravilloso mundo de los textiles precolombinos. Desde 2006 dejé de realizar trabajos industriales para concentrar mis energías en la producción más personal. Me interesan especialmente los materiales naturales, reciclados, encontrados, porque siento una responsabilidad cada vez que decido traer un nuevo objeto al mundo. Construir un nuevo objeto es construir un nuevo significado.

Creo que la artesanía contemporánea es una forma poderosa de crear cultura, integrando pasado y presente, imaginando futuro.



Gabriela Nirino. *La Tizada*, tapiz tejido a mano en telar Jacquard controlado por computadora, lino y algodón, 180 cm por ancho 106 cm, 2013. Foto: Violeta Pels.

Me defino como una **nerd** textil. Encontré felicidad trabajando con mis manos, particularmente tejiendo. Hacer con las manos es una forma de acercarme a la realidad que me permite pensar, detenerme y elegir. Una hebra de hilo hermoso y raro es un tesoro para mí. Lo primero que pienso cuando encuentro algo nuevo es si se puede convertir en hilo o tejer. Tejer abre la posibilidad de construir un pequeño mundo casi de la nada, ordenar el caos. Se trata de interrelacionar y conectar: materiales, personas, ideas, proyectos. De hacer comunidad. Ahora estoy entre dos países y dos idiomas al mismo tiempo. Es difícil a veces pero mi mente se abre todo el tiempo. No estoy muy segura de quién soy, y eso me permite pensarlo todo de nuevo.

Gabriela Nirino (Buenos Aires, 1960) es Licenciada en Letras (UBA) y Diseñadora Textil (UBA). Cursó la Maestría CTS (Ciencia, Tec-

nología y Sociedad) de la Universidad Nacional de Quilmes, Cursa actualmente la Diplomatura en Humanidades Ambientales (Universidad Nacional de Tres de Febrero).

El encarar el textil no solo desde el punto de vista técnico, sino en todo su valor simbólico y conceptual, le despertó una pasión que tanto para la autora como para la mayoría de las/ los artistas a quienes nos referiremos en este apartado del capítulo es parte de nuestra vida. Lo demuestra su entusiasmo por perfeccionarse en tejeduría Jacquard en la Fondazione Lisio, en Florencia, Italia, (sitio reconocido por su excelencia) y en el Centro de Textiles Contemporáneos de Montréal.

Todo su conocimiento lo volcó en los cursos como Profesora Titular de Diseño Textil e investigadora en el Programa de Color, Luz y Semiótica Visual en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA). Además es profesora titular de Diseño Industrial por concurso en la carrera y directora de proyectos de investigación en la Universidad Nacional de Lanús; se agrega Profesora asociada de Diseño por concurso en la carrera de Ingeniería Textil de la Universidad Tecnológica Nacional. En la actualidad es profesora de posgrado en la Especialización en Gestión de la Innovación en empresas textiles de la Facultad Regional Buenos Aires – Universidad Tecnológica Nacional (FRBA-UTN).

Participó como expositora en congresos nacionales e internacionales, así como en publicaciones académicas en Argentina y el exterior. Entre otras distinciones, fue galardonada en 2012 con el Primer Premio adquisición en textil, Salón Nacional de Artes Visuales, por un tapiz realizado en telar Jacquard; en 2020, New Growth Award Contemporary Jewelry, Growth & Evolution, China; en 2021, recibió el Premio Joya Argentina, III Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea; en 2023, Best of The Show y Primer premio tejido, Quilts and Fiber Arts Festival, Pacific Northwest Quilt & Textile Museum, USA.

Cerramos con las motivaciones para una de las investigaciones más complejas de Nirino, de la que proyecta una próxima publicación:

Elijo el Popol Vuh (Libro del Consejo o de la Estera), relato mítico de la creación del pueblo maya-quiché, acerca de los hombres y mujeres de maíz. “De maíz formaron los señores Tepew y K’ucumatz a nuestros primeros padres y ma-

dres”. La versión de Albertina Saravia incluye ilustraciones adaptadas de tres códices mayas.⁴⁶ Trabajo con la chala de maíz como material hace tiempo. Alimento fundante sudamericano y carne humana en el Popol Vuh. Símbolo de resistencia. Me preocupa la invasión transgénica, la pérdida de la soberanía alimentaria. Mi primera pieza de referencia es una semilla, ovalada como el cero de los números mayas. La editora utiliza la numeración maya para las páginas del libro. Sumo en el centro de la semilla un puntito de chala de maíz: el 1 es un punto en nahuatl, significa la semilla de origen.

Pensé: necesito preservarla. ¿Dónde se guardaban las semillas? Encuentro el **petlacalli**, que proviene de **petatl** (en nahuatl) o **pop** (en quiché). Un cofre tejido, una estera tejida a 45° que representa la integración del mundo. Para mí tejer es eso, armar un mundo; también relacionar gente, proyectos, hacer comunidad. Y en este mundo que constituye el pop se dan los nacimientos, se presentan ofrendas, se duerme, se transportan cosas. Construyo mi versión, tejida con fajitas de las páginas del libro, y así envuelvo mi semilla.

En el texto la agricultura es actividad sagrada, de donde surge la vida. Hay personajes que plantan de manera casi mágica. Hay escenas extraordinariamente violentas, miembros cortados, lenguas atravesadas por el cuchillo, sangre, matanzas. Un nacimiento implica violencia, sangre y esto no es el nacimiento de un bebé, sino de un mundo. Las estacas de sembrar se asemejan a los cuchillos de los sacrificios. Mi segunda pieza es una estaca-cuchillo para sembrar.

Finalmente, surge el tema del animismo. Todo tiene vida, habla, actúa. Las piedras de moler se rebelan y vociferan. En ellas se hace la harina que es la carne humana. Mi última pieza es una piedra de moler, con la imagen de una de las parejas originarias.

Y me doy cuenta de que acabo de hacer los objetos para volver a plantar el mundo, uno donde las semillas vuelvan a ser nuestras.

Los hilos de Pilar Vigil evocan la memoria. Pilar Vigil (Lima, Perú, 1961) es residente permanente en la Argentina desde el año 1988.

46. Albertina Saravia, Popol Vuh (Libro del Consejo o de la Estera), *Popol Vuh. Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*, Advertencia, versión y vocabulario de Albertina Saravia, Colección *Sepan cuántos...* n° 36, Editorial Porrúa, México, 1997.

Es licenciada en Filosofía y Letras (Universitat Autònoma de Barcelona, 1979-1984), artista visual, escritora, conservadora-restauradora de bienes culturales, gestora de proyectos culturales. Entre sus múltiples intereses relacionadas con el patrimonio cultural, Vigil se destaca por sus creaciones de una particular originalidad, de la que nos aclara:

Mi entrada al mundo del textil fue a través de los materiales: arpillera, sisal, yute, cañamo, esponja vegetal, paja, etc., característicos de los pueblos de Cataluña. Disparadores de intuiciones, me proporcionaron un sentimiento de calidez, de pertenencia a la tierra, de conexión emocional. Luego en el proceso de trabajo, y de forma más racional, dueña ya de una serie de procedimientos característicos (tejido, bordado, patchwork, etc) y otros inventados, el textil lo puse al servicio de una búsqueda biográfica-personal, la evocación de la memoria familiar.

En el período 2000 a 2020 ha expuesto en muestras individuales, compartidas y colectivas (Fundación Standard Bank, Museo de Arte Español “Enrique Larreta”, Galería Van Riel, Centro Cultural Borges, Centro Cultural Recoleta, Casal de Catalunya, etc). Ha participado en salones: Salón Nacional de Artes Visuales, Bienal Textil de la Ciudad de Buenos Aires, Museo Sívori, Museo José Hernández. El Fondo Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires le ha otorgado un subsidio para el desarrollo de una versión multimedia de su obra *El mundo de Colorada Panocha* (Mitología Familiar).

“Organización Pepe”, la muestra de 2011 expuesta en el Museo Larreta, es la segunda parte de las Mitologías familiares de Vigil. La primera fue la historia de su madre *La Colorada Panocha*, modelada con hilos y alambres, crayones, collage, yute y botones sobre telas y papeles, expuesta en la Galería Van Riel, el Casal de Catalunya, y en el espacio de arte de ESEADE en 2007 y 2008, respectivamente.

Las técnicas de textil de Vigil son absolutamente libres, toma todas las libertades que ofrecen los materiales, que es lo más atractivo que encuentra en ella. En el Larreta se leía bordada la historia de su padre José María, un español errante que dejó su país después de sufrir los avatares de las guerras que asolaron Europa en las primeras décadas del siglo que pasó.

Podría decirse que estaba expuesta a modo de cómic, o el auca de la tradición barcelonesa. Dice Gladys Sayús, en el catálogo:

Vigil, mujer custodia de la memoria, artesana y artista, borda y reborda estas imágenes realizadas sobre lienzos de tela basta dibujados con hilos de algodón en punto hilván o “couchage”, según convenga. Son pequeños tapices o “talmittas”, como las llama la artista, o sea esclavinas, como las que se usaban para ir a la ópera y que su padre se colocaba sobre la piel para un mayor abrigo en la guerra en invierno. Y enriquece el mensaje con algunos objetos, muñecos, escenas, que evocan al padre que ya no está. El conjunto de obras se convierte así en una gran instalación, una puesta en escena, con algo de literatura de cordel y teatro en miniatura.

Con la añoranza de una hija radicada en el extranjero y al dictado de la memoria, las citas repetidas en la familia, las anécdotas anotadas en un diario de vida, son revividas e interpretadas por su ser de mujer mediadora.... Pepe, pepito, el padre, es el otro personaje de esta saga familiar. Y su personalidad, su modo de ser, autoridad del hogar, católico de tradición, con un profundo amor por el orden doméstico y la lectura, sus diferentes trabajos, su andar por tierras americanas, la experiencia de las guerras-, queda “bordado” en la lisitud de la tela o modelado en una marioneta de madera y alambre [...].

Finaliza Sayús:

Se establece entonces una relación entre la artista y su creatura y el espectador, a medida que transcribe ese mundo privado, casi íntimo, otra invisible, como un pasaje de la anonimidad a la escena. Y esta exposición del mensaje pictórico-escultórico-escritural mueve sin dudas a la admiración y a la ternura, e invita a recrear la propia vida que, como todas, se entreteje con la historia universal, más, con no poca poesía.⁴⁷

Este último párrafo es la esencia del trabajo de Vigil. Ella transforma telas recicladas, botones, hilos, alambres, textos, memorias en “pura poesía”.

Liliana Adragna grita contra la esclavitud del siglo XXI. Adragna (Lanús, Buenos Aires,

47. María Silvia V. Sayús, “Historias a puntadas, un cómic de tela”, *Catálogo de la exposición “Organización Pepe”*, Buenos Aires, Museo Enrique Larreta, 2011.

1965), es profesora de matemática egresada del I.N.S.P. J.V González (1991). Estudió técnicas textiles en la Escuela de Arte La Llave (Bariloche, Río Negro). En Buenos Aires, asistió a los talleres de artistas y fundamentalmente es una investigadora autodidacta.

Desde 1995 expone sus obras en Muestras y Salones, en Museos y Centros Culturales del país y el exterior, entre los más importantes: Museo Eduardo Sívori, CABA; Museo Rómulo Raggio, Vicente López, Buenos Aires; Museo de Arte Popular José Hernández, CABA; Museo de Bellas Artes de La Plata, Buenos Aires; Museo de Bellas Artes de La Pampa; Palacio Nacional de las Artes, CABA, Museo Jean Lurçat y del Tapiz Contemporáneo, Angers, Francia; Museo Bernard d'Agesci, Niort, Francia; Museo del Traje y del Textil, Québec, Canadá.

Sus obras se encuentran en las colecciones del Museo Jean Lurçat y del Tapiz Contemporáneo en Angers, Francia, en el Museo Rómulo Raggio de Vicente López, Buenos Aires, y en colecciones privadas.

Ha recibido, entre otras distinciones, el Gran Premio Adquisición Presidencia de la Nación (2017); Primer Premio Salón de Otoño SAAP (2012): Primer Premio Salón Textil de Pequeño y Mediano Formato Museo José Hernández (2012).

Adragna ha volcado con profunda convicción su preocupación por la defensa de la dignidad humana y la defensa del planeta, inquietudes profundamente ligadas entre sí. Apasionada por las posibilidades que permite el tejido su temática nunca es superficial, sino que está ligada a la denuncia social, como lo demostró su serie sobre el agua, que le valió ser reconocida en el Museo Jean Lurçat y del Tapiz Contemporáneo con la adquisición de una de sus etéreas miniaturas.

Cuando le fue otorgado el Gran Premio de Honor, lo que atrajo desde un principio al jurado con respecto a la obra de Adragna, fue el disparador conceptual que motivó su creación, en respuesta ante una desmesurada injusticia social. La autora supo transmitir sin golpes bajos, con una síntesis depurada y lejos de la grandilocuencia de los medios, los aspectos siniestros que la llevaron a concretar su trabajo. Nos dice Adragna que lo realizó motivada por un sentimiento de mucho dolor, cuando fue sorprendida por una noticia que data de 2015: dos niños murieron en el incendio de un taller



Liliana Adragna. Industria textil siglo XXI, tejido tubular con lana acrílica, remeras sublimadas con portadas de periódicos, 190 x 38 x 40 cm, 2017. Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Arte Textil 2017. Foto: Gustavo Lowry.

textil clandestino donde vivían con sus padres, trabajadores del siglo XXI. No solo reaccionó por el dolor, según declara, “Sino a la impotencia de sentirnos simples espectadores de la esclavitud en pleno siglo XXI”.

La obra está compuesta por tres partes. La primera es una cadena suspendida a 190 cm de altura, imagen de la esclavitud. El exterior de cada eslabón está realizado con tejido tubular realizado en un telar de fabricación casera con tejido continuo. La segunda parte está formada por remeras, compradas en el mercado, en la que se estamparon noticias de periódicos nacionales, por medio de sublimación. Todas las noticias se refieren al trabajo clandestino en talleres textiles de la Ciudad de Buenos Ai-

res. Las remeras fueron apoyadas sobre una base de madera de 38 x 40 cm y sobre ellas cuelgan las cadenas. El tercer elemento es un último eslabón que se desteje, tratando de dar un mensaje de esperanza.

Helvecia Kela Cremaschi hace viajar sus nubes ingravidas. Helvecia Kela Cremaschi (Mendoza (1940), artista textil, es de nacionalidad ítalo-argentina y actualmente reside en Como. Hasta hace poco tiempo sus visitas a Mendoza, San Juan y Buenos Aires eran frecuentes, en tanto era y sigue siendo nuestra representante alrededor del mundo.

Fue laureada por la Universidad de Cuyo, Mendoza en 1964, donde ejerció como profesora. Desde 1973 investigó técnicas y materiales textiles que la llevaron a elegirlos como expresión artística exclusiva.

En Lima, Perú, estudió las técnicas textiles precolombinas desde 1976 a 1989, y más adelante creó con el diseñador textil Manuel Soler el primer taller de tapices modernos “Urdimbre y trama” en Lima. Luego fue responsable (1990-1993) de la sección textil del Centro de Diseño “Atelier 5” de Bogotá, Colombia, donde se concentró en la propiedad textil del papel que llega a dominar ampliamente.

En 2000 participó en el proyecto del programa Sócrates de la Comisión Europea.

Nuestra viajera llegó finalmente a Como en 1994, una ciudad renombrada por una gran tradición textil, donde hasta 2004 dirigió los Cursos Bienales de Técnicas de Tapices y de Diseño Textil en la Academia de Bellas Artes “Aldo Galli”. Luego, en 2005, dictó el Curso de tejido de Tapices en Sassari, Cerdeña.

En “Enhebrando historias con Kela” de la revista *Tramemos*, de marzo 2007⁴⁸ la autora señala: En mayo de 2006 en el Centro de Creación de Artes Plásticas del Museo Tornambé, de la provincia de San Juan, se realizó la muestra “Enhebrando con Kela, entre el tapiz y el atuendo”. La relación con San Juan se remonta al año 1974, cuando Cremaschi promovió un desarrollo artístico y académico del textil en la Universidad Nacional de Cuyo, de esa ciudad.

Según Eneida Roso, directora de CCAPyM: “desde entonces Kela hizo lugar a un tejido



Helvecia Kela Cremaschi. Nuvola, escultura suspendida, papel hilado a mano por la artista, tejido en telar vertical, dimensiones variables, aprox. 300 cm, 2019. Foto: Fernanda Gadea.

que generaciones posteriores continúan, formando las tramas que crearon una historia en el mundo de las artes visuales de San Juan”.

Es reconocida sobre todo por su trabajo en obras escultóricas de grandes dimensiones e instalaciones; también por las joyas realizadas en papel en telares verticales. La autora ha visitado varias veces su casa-taller donde se sintió rodeada de nubes (así llama a algunas de sus obras), de etérea presencia, se trata de ingravidas esculturas gigantes que son pura poesía. Trabaja el papel con una técnica de hilado a mano de modo preciso y muy delicado, al que otorga una particular fortaleza que se puede constatar en sus obras de menor tamaño y en su joyería, piezas que son en realidad esculturas para usar, cuya ligereza de peso permite virtuosismos de cierta grandeza. La aplicación posterior de hojas de plata y de oro preserva las obras en el tiempo, subraya la fascinante textura que crea Kela y su subyugante belleza.

Citamos algunas muestras últimas donde nos ha representado alrededor del mundo: 2019/2020, “Fiber Art Asia-Europe IV” itinerante, Musée de la Tapisserie, Tournai, Bélgica; Deutsches Textilmuseum Krefeld, Alemania; Dronninglund Kunstcenter, Dinamarca; Janina Monkute, Marks Museum, Lituania; 2019, “Scythia”, 9th Exposición Internacional Mini Textile Art Exhibition, en Ucrania; en 2017 / 2018, en “World Textile Art”, vimos su escultura en la VII Bienal Internacional de Arte Textil, Montevideo Uruguay. Continuó participando de las muestras organizadas por

48. Gracia Cutuli, “Enhebrando historias con Kela”, revista *Tramemos* n° 55, AÑO XXIX, Buenos Aires, Centro Argentino de Arte Textil (CAAT), marzo de 2007, pp. 34-35.

Fiber Art Asia-Europe en la III y la II en 2018 y 2016, en 2015 y en 2014, que se exhibieron en Krefeld, Alemania, en Lodz, Polonia, en Monkute Lituania, en Sofía, Bulgaria y en Angers, Francia. En 2015 “Nexus – Paper”, en Kuragawa INN Museum, Kyouseinosato, Gallery Mashiba, Hita, Japón. En 2011, XXI en la “Miniartextilecomo” montó una instalación que, además de Como, visita Montrouge, cerca de París. En 2008 participó de la 6ª Triennial International Artes del Tapiz, Tournai, Bélgica.

Entre sus exposiciones personales nombramos *Penélope miraba el mar*, instalaciones de esculturas textiles en Canzo (Como), y en 2008 *La fibra sensible*, también en Como.

Sus obras se encuentran en colecciones de Museos de Bélgica, Italia, Lituania, Polonia y en colecciones privadas de Argentina, Chile, España, Israel, Italia, Perú y Suiza.

Elisabet G. Quallio (San Nicolás de los Arroyos, Buenos Aires, 1961) vive y trabaja en Ushuaia, Tierra del Fuego.

Quallio valora haber complementado sus trayectos recorridos en las artes visuales, con la técnica textil industrial, el arte textil y el valiosísimo aporte de la transmisión generosa de técnicas y saberes de las paisanas del noroeste argentino y de las sierras del Perú, Bolivia, Chile y Colombia.

Entre las distinciones recibidas citamos: 1998, Primer premio Adquisición, XII Salón Nacional de Arte Textil; 1994, Premio GRAFA, X Salón Nacional de Arte Textil.

Participó de exposiciones en La Plata, Buenos Aires, en el Salón de Arte Textil de la Ciudad de Buenos Aires del Museo Eduardo Sívori, en Salones Nacionales de Arte Textil en la Ciudad de Buenos Aires y en Barcelona, España. Entre las numerosas muestras realizadas en su nueva provincia de adopción se cuenta la Itinerante de Tapices Río Grande —Ushuaia— Tolhuin, provincia de Tierra del Fuego.

Su actividad docente se desarrolló en la Universidad de Rosario, en la Nacional de Buenos Aires, en la Nacional de Los Andes de Bogotá, en la Universidad Nacional de Tucumán y en la Cooperativa “Amaycha y Tafí del valle”, de la misma provincia. Se agrega el Museo Fueguino de Arte de Río Grande. Ha sido coordinadora de varios proyectos, entre ellos de un “Tejido comunitario” en el Museo Gusinde de Puerto Williams, Chile. Culmina en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego.

Quallio se vuelca a expresiones líricas en técnica tradicional y al mismo tiempo explora tejer en telar de dos perchadas, para extender los límites en su cohesión interna, flexibilidad, textura y diseño, tras la yuxtaposición de dos recursos técnicos: peinado o barracán de la Puna y tejido de gasa simple y doble. Alterna dos grupos de materiales diferentes con características opuestas con dos grupos de colores contrastados combinados en forma lúdica. El resultado muestra nuevos motivos pero también nuevas cualidades, ya que el comportamiento de la fibra adquiere un carácter propio debido a las diferencias materiales y las fuerzas a la que fueron sometidas. Trata de encontrar nuevos horizontes técnicos desde el textil originario americano.

Nos dice Elisabeth Quallio:

Descubrir los lenguajes textiles fue reconocer que mi pensar-sentir funciona y se estructura como un textil. Es una identificación con el comportamiento de la fibra, las relaciones de fuerza y cohesión que se generan en el interior de la pieza, haciendo foco en los pares de opuestos. El cruce vertical/horizontal de los hilos se proyecta también en la utilización de colores cálidos y fríos, oscuros y claros; fibras naturales y artificiales, hilados hipertorsionados con otros balanceados, monocabos y poliacabos, técnicas precolombinas y criollas. Estas polaridades guían las exploraciones en telar de pedales. El tapiz tradicional y la representación de escenas asociadas al paisaje y a una convivencia armónica con la tierra continúan siendo aún una motivación profunda para mi trabajo.

Tana Sachs se mantiene ligada permanente al textil. Sachs (Chemnitz, Alemania, 1938) llegó a Argentina en 1939. Sachs ha tenido siempre una activa participación en todos los Salones Nacionales y Municipales de arte textil desde que fueron creados en 1972. Entre otras distinciones en 1998 recibió el Gran Premio de Honor en el XII Salón Nacional de Arte Textil. Y en 2001, el Primer Premio en el XVII Salón Bienal de Tapiz, de la Ciudad de Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori.

En las últimas dos décadas realizó muestras personales: 2010, Galería De Castelli; 2006, Galería de la Alianza Francesa; y 2005, Centro de Arte Textil. Además participó en numerosas muestras de grupo en Buenos Aires, Mendoza, Río Gallegos, Rosario. Representó

al país en la Trienal Internacional del Tapiz en Łódź en Polonia y en la Internacional de Minitextiles de Como, Italia.

Sachs nos acerca cuál es la motivación central que la une al textil, su pasión desde muy joven, cuando le preguntamos sobre sus trabajos en las últimas dos décadas, el plazo del cual se ocupa este Tomo XIII.

Estoy inmersa en el arte textil, cuya obra está fuertemente ligada a la construcción a partir de un hilo. Me gusta aprender nuevas técnicas y mi trabajo es un diálogo entre la imagen y su resolución formal. Desde los noventa, incursionó en las técnicas del teñido, el papel hecho a mano, la cestería botánica y la cerámica que enriquecieron algunos proyectos realizados. Mi marcado interés por el devenir ecológico, el tejido social, la convulsión política, y el dañado sistema económico que me rodeaba configuró una imagen plástica diferente. La posibilidad de expresar mi preocupación con diferentes técnicas y lenguajes a través del *collage* y de materiales gráficos reciclados crearon obras con técnicas textiles mixtas.

Realicé *Paisajes efímeros* donde desarrollé el tema del medio ambiente amenazado con inclusión de papeles artesanales, fibras cerámicas y acuarelas. En *Acontecer diario* mi preocupación fue la penetración y el manejo de los medios en la opinión pública. Realizado con material gráfico reciclado en 14 esferas con temas como pan, fútbol, violencia, manifestaciones urbanas y carencia habitacional. Fueron fotografiados, digitalizados e impresos en gran tamaño sobre canevás blanco. Finalmente la construcción de una obra es la simbiosis entre una idea y la tecnología apropiada para hacer esta visible. Si además emociona, mi obra me conecta con el otro.

Entre sus numerosas exposiciones, Tana Sachs participó con su muestra *Testimonio* en el Centro Cultural Recoleta, del 14 de noviembre al 8 de diciembre de 2002, y a ella se refiere como “Percepción de Fragilidad”:

Fragmentación, recuerdos: son como retazos vivenciales que a veces se desvanecen en la memoria. Caligrafía en cartas que intentan retener el instante; pensamientos, ideas, emociones que quedan adheridas al papel. Papel portador de palabras; también, de signos. Amigos que ya no están, o muy lejos, envueltos en la distancia. Epopeya de vivir, trasladarse, convertirse, amol-

darse; piruetas que hace el cuerpo para no sufrir. La figura que danza, camina o reposa; la forma circular, mundo que rueda y no consigue apaciguarse. El papel hecho con fibra, fibra de planta, planta que nace y crece vulnerable y resistente a la vez. Te corto, te muelo, nadas en agua que fluye y te recojo, renovado en una hoja que vive y lucha por sobrevivir. Tejido, hilos que traman urdimbres traslúcidas, aprisionan papeles, sellos postales que indican lugares donde quedaron recuerdos; puntadas, agujas que lleva el hilo bordado como los días que pasan. Nada parece saberse con seguridad. Sólo, tal vez, los precarios conocimientos personales, experiencias tal sedimentos apilándose suavemente, formando un colchón desde donde, con paciencia, se desgajan las formas que dan comienzo a la obra que, lentamente, ve emergiendo como síntesis de todo lo vivido, todo lo aprendido, todo lo experimentado. Color, el pincel acaricia la fibra, se funde sin mayores complicaciones. El color nos envuelve como el sol que le da vida; todo es color, hasta la tristeza tiene su matiz. La pátina, como la piel que nos recubre, a veces metálica, esconde el interior para no ser herido.

Silvio Fischbein mantiene abiertos sus interrogantes. Fischbein es artista visual, director cinematográfico, y Profesor Consulto de la UBA. Como Subsecretario de Cultura de la FADU/UBA, invitó a varias y varios artistas textiles a exponer sus obras en las amplias salas de la FADU. Además organizó importantes salones con muestras grupales como la serie *Septiembre textil* en la Sala Baliero. Entre sus diversos cargos, señalamos el de Director de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Realizó numerosas muestras personales en Argentina y en el exterior, y asimismo participó de muestras colectivas. Entre sus más importantes distinciones, obtuvo el Premio George Meliès en 1984 por su carrera cinematográfica, y la Beca de 2015 de Pollock – Krasner Foundation. En 2015 se editó el libro *Silvio Fischbein – Artista visual*. Entre las recibidas por sus profusa obra textil, obtuvo el tercer premio en en 2017 en el Salón Nacional de Artes Visuales y el Primer Premio en el Salón Bienal de la Ciudad de Buenos Aires, en 2018-2019.

Sus obras se distinguen por un persistente abigarramiento, ya sea por acumulación de determinados objetos o de construcciones geométricas empaquetadas en folios temáticos

según el discurso que él persiga, en estructuras que producen una unidad distintiva. En lo aparentemente caótico se percibe un designio, un juego permanente de contradicciones. La disposición delata su formación en arquitectura. En la obra premiada en 2017 dispuso una urdimbre, vector del orden, donde entretejió figuritas de cotillón sacadas del contexto del uso en fiesta infantiles. En este caso, como en todo tejido, la urdimbre es el “sostén” de juegos inesperados. Fichsbein eligió unas palabras de Malena Babino que lo definen:

Un perturbador juego de opuestos atraviesa todas las obras de esta serie. [...] Los muñequitos están en infinidad de posiciones —arbitrarias, aleatorias y caprichosas—, racionalmente incomprendibles, pero el color aparece, oportuno, para tranquilizar la mirada en equilibradas armonías cromáticas. [...] Hay un juego de ambigüedad en esta estrategia visual que obliga al espectador a abrir interrogantes que se despliegan a interpretaciones múltiples (ésta es una de las señas más evidentes del arte contemporáneo).⁴⁹

Delia Tossoni (2023) quien fue Jurado del Salón que otorgó el Premio de 2018-2019, comenta sobre el trabajo:

Pandemia, de la serie *Multitudes*, es una estructura con fragmentos de papeles de todas partes del mundo, insertos en la urdimbre, suspendidos en el espacio, una yuxtaposición de inquietante volumetría...⁵⁰

En referencia a su obra Fichsbein destaca: “Todos mis trabajos son autobiográficos. Expresan mis dudas”.

Berta Teglio organiza danzas de urdimbres. Berta Jakubowicz Teglio (Buenos Aires, 1950) vibra en sintonía con los hilos tensados de sus obras, trama sus ideas como si las estuviera tejiendo al mismo tiempo. Es una verdadera amante del textil y nos sigue legando obras sin tregua desde sus comienzos. Además colabora de forma activa y silenciosa en la difusión del arte textil en general y argentino en particular, desde 2000. Teglio (entre otras de sus funciones), comparte con la autora y un reducido grupo de generosas colegas el Comité de pu-

blicaciones de la revista *Tramemos*, la única especializada de arte textil en idioma castellano.

Teglio participó de numerosas exposiciones en Argentina, Colombia, España, Francia, México, Suiza, Uruguay, y representó a la Argentina en la XII Trienal de Lodz. Asimismo recibió las más altas distinciones de nuestro país: Gran Premio de Honor Adquisición Salón Nacional; 2º y 1º del Premio Salón Municipal Bienal del Tapiz Ciudad de Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori, 2º Premio Salón Ciudad de Buenos Aires Benito Quinquela Martín, 1º Premio Salón de Minitextiles Centro Argentino de Arte Textil, 1º Premio Salón Museo J. Hernández, entre otros. Fue distinguida como Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. En el exterior recibió el Premio a la Excelencia en la Bienal de WTA en México, y el 2º Premio Bienal WTA en Miami (EE. UU.).

Poseen sus obras: Salas Nacionales de Exposición, Museo Municipal E. Sívori, Museo B. Quinquela Martín, Fundación Favalaro, Fundación Julio Bocca, Honorable Senado de la Nación y coleccionistas de Argentina y del exterior.

Teglio recuerda cómo nació su pasión por el textil:

Mi visita casual a un Salón de Arte Textil en el Museo Eduardo Sívori me inició en este viaje de ida sin regreso. Allí encontré las respuestas a esa búsqueda incesante de materializar lo textil sin que se convirtiera en algo utilitario o en un tapiz tradicional. Mi interés no pasaba por lo convencional.

A partir de ese momento, con un objetivo claro, mis trabajos empezaron a cobrar un fuerte compromiso con lo social y especialmente con la justicia.

Estos temas se reflejan en las series que aluden a la violencia del 2001 al 2003, en las obras con equilibristas de los años 2003 al 2005 y posteriormente en aquellas relacionadas con la música, la serie en blanco y negro en donde abordo parte de mi historia familiar, del 2006 al 2008. Trabajando en esas piezas descubrí las transparencias que me brindaron los tules, los cuales aplicados en diversas capas generaban un gran impacto escenográfico, también la superposición de hilos tensados, a los que posteriormente les incorporé pequeños elementos, ofrecía sorprendentes efectos cinéticos.

Mis obras tienden a una búsqueda de la participación por parte del espectador, intentando a su vez sorprenderlo.

49. Entrevista con la autora.

50. Delia Tossoni, “26º Salón Municipal de Arte Textil. Museo Sívori, 2018-2019”, en *Tramemos*, n° 68, Año 44, Buenos Aires, CAAT, 2023.

Berta juega con los hilos que de potenciales urdimbres devienen portentosas presencias convertidas en urdimbre y trama a la vez; es lo que el espectador quiera ver, quiera descubrir. Es un tejido en potencia que se sabe que permanece estático, pero danza con el color asignado. Son trabajos llenos de carga vital, llenos de positivo enlace de luces. Aun los trabajos que aluden a temas sociales dolorosos tienen una carga positiva en su realización que empuja a la esperanza. Hay algo en esos hilos de urdimbre recargada que refleja música, y es esa sinfonía de colores la que transmite alegría. O que abre las puertas a un posible mundo mejor.

Citamos a Adriana Laurenzi en el catálogo de la muestra de Teglio en 2014, en el Banco Ciudad de Buenos Aires, sucursal Esmeralda:

Con...secuencias lúdicas

[...] Las obras de Teglio tienen su génesis en una estructura de trama de hilos que demarcan un espacio.

La flexibilidad y la regularidad de los hilos tensados remiten a las cuerdas de un instrumento musical y por lo tanto al desarrollo del sonido en el tiempo. La trama es a la vez dibujo y espacio.

Pero si las tramas son la estructura, no menos importantes son el uso del color, la luz y el movimiento, cada uno de ellos lleva a su vez la voz cantante. El orden compositivo no es estático, un desplazamiento del eje central o un objeto suspendido en la estructura de hilos hace vibrar al conjunto. En su última serie *Con...secuencias lúdicas*, el color juega un rol fundamental. Saturado y terso puede ocupar el canto del marco y sin embargo dialogar con el plano cualitativamente más amplio de un fondo.

Las tensiones y los pesos compositivos pueden multiplicarse en algunas series o llegar a un despojamiento casi minimalista.

En la serie *Equilibristas* (2003) el espacio es monumental a pesar de tratarse de medianos formatos. En esta serie hay figuras humanas que parecen colgadas de la urdimbre. El hombre es "impotente" ante el destino y la historia, sus anhelos y esfuerzos son nulos bajo los designios del poder.

En relación con la crisis del 2001 desatada a partir de la caída de la economía en Argentina, los personajes de esta serie penden y luchan infructuosamente dentro de una trama que los atrapa como a los peces en la red.

En su último trabajo, la serie *Con...secuencias lúdicas*, del 2013 y 2014, la reducción de elementos potencia la composición.

Campos de rojos vibrantes, verdes en los cantos del marco, azules en las tramas textiles, cada elemento compositivo entabla un diálogo lúdico cuyas reglas se ponen en juego en cada una de las variaciones de la serie.

Cajas

Teglio comenzó a desarrollar dentro de cajas de acrílico el espacio tridimensional de las tramas que hasta entonces estaban acotadas al plano.

Dentro de las paredes transparentes se despliegan estructuras de etéreos entramados, creando un microcosmos en los que la luz y las vibraciones de los tensos hilos dibujan geometrías.

También ellas requieren adentrarse en esos espacios que, a la manera de una puesta en escena despliegan, una geometría plástica y móvil. Es que el aparente orden rítmico de los tensores en los que generalmente predominan las direcciones verticales, son interceptadas por oblicuas o por objetos que penden de ellas.

Algunas de estas cajas son homenajes a artistas que influenciaron a Teglio como Kandinsky, Víctor Magariños o Xul Solar.

En sus pequeñas acuarelas, que nunca pasaron los cincuenta centímetros, Xul cifraba el universo con números cabalísticos, signos y símbolos de diferentes culturas. Teglio rinde homenaje al maestro a partir de estructuras espaciales de luz y color que forman estrellas, círculos y escaleras.

Marina de Caro (Mar del Plata, 1961) vive y trabaja en Buenos Aires. Es artista visual multifacética y Licenciada en Historia del Arte por la UBA. En las dos últimas décadas forma parte de los colectivos *Cromoactivismo*, *Desesperadas por el ritmo* y *Nosotras proponemos*.

Interesada en los procesos educativos, coordinó en Buenos Aires el *Proyecto Trama*, entre 2001-2005, los encuentros de *Video Bastardo* y el *Club de Herramientas Disponibles para artistas* y, desde el año 2000, dirige un taller para artistas, la Escuela para la investigación de incertidumbres y materialización de ideas.

Desarrolló los Proyectos Pedagógicos: *Artistas en Disponibilidad*, *La educación como un espacio para el desarrollo de Micropolis experimentales*, 7^a Bienal do Mercosul, y *El laberinto de los sentidos* para el MAMBA. Durante los años 2020 y 2021 trabajó en la creación y desarrollo de dos proyectos de economía solidaria para y desde el sistema de arte.

Realizó numerosas exposiciones individuales en Galerías y Museos de Buenos Aires, Córdoba y París. Presentó performances en Buenos Aires y en La Plata. Desde 2006 a 2012, participó de las bienales internacionales de Lyon, Francia, Montevideo, Uruguay y Pontevedra.

Desde 1997 a 2020 ha recibido Becas y participado de residencias en Argentina, Francia, Japón, México y Países Bajos.

Citamos parte de un texto entre los múltiples campos creativos de De Caro:

Los artistas contemporáneos asumimos riesgos y hacemos muchos intentos por afectar la realidad, por abrir el mundo materializando otro o realizando acciones que cuestionen los códigos sociales y culturales con apariencia de permanentes. El arte no sólo es visibilidad, también es una experiencia manifiesta con un grito, un sonido, un movimiento, el arte es un artista convencido. La certeza es esa experiencia de un instante en el que, como artista, nos convencemos de la potencia de una idea, de un impulso, de un deseo y lo seguimos hasta el final, arriesgándolo todo. La certeza puede durar sólo unos segundos pero se hace realidad en espacios con potencia de futuro. Un artista transforma y materializa esa certeza en una obra. El resto del tiempo convivimos con la incertidumbre....

Concibo cada obra desde la investigación de una gramática que se plasma en dibujos, textiles, instalaciones, esculturas, cerámicas, videos o performances, entre otras técnicas y soportes que trabajo sin ningún tipo de ortodoxia, sólo dependo de lo que el proyecto pida.

Cuerpo y espacio son ejes fundamentales del trabajo. El estudio del cuerpo, su sensibilidad y su saber se basa en la observación de los pequeños gestos, la espacialidad, la dimensión social y micro-política de los mismos, es así que encuentro en la experiencia, un concepto que resulta el horizonte de mi investigación. Los conceptos se esconden en los detalles, en las acciones, en los pequeños gestos.

Desde estos principios ubico a lxs espectadorxs en el centro de los trabajos y busco, a través del color, las texturas y las formas, invitarlxs a *hackear* las maneras de habitar el mundo. A menudo, mis obras e instalaciones incluyen esculturas blandas, objetos intervenidos o elementos que propician el descanso y el ocio como acciones políticas que irrumpen con las ideas de tiempo y productividad.

Los trabajos sobre papel implican movimientos

de mi propio cuerpo, como coreografías que se construyen desde la desarticulación de los bordes. Participo en agrupaciones de activismo artístico, poético y feminista, entre ellas Cromoactivismo, donde elaboro dispositivos textuales y visuales de memoria y poesía en torno a los colores, las maneras de nombrarlos y sus implicancias sociales.

Como un verdadero tejido, materia y metáfora, mis obras se entrelazan entre sí a lo largo de mi carrera. La relación del cuerpo con su entorno más inmediato, la vestimenta, aparece en piezas textiles para performers que plantean una exploración vincular entre cuerpo, en un vínculo con la arquitectura, y un exploración del entre, como un espacio de gran potencia creativa.

Describimos algunas de las obras textiles de De Caro: *El mito de lo posible* (2011) presentada en la Biennale de Lyon, Francia. Se trata de una instalación de seis piezas escultóricas en yeso e hilados acrílicos y de algodón, transformados en correas de tejidos de punto a máquina. Forman la serie *Semilla o el mito de lo posible*

Nos dice De Caro:

Serie de esculturas en yeso e hilado acrílico. Un instante de tensión entre lo monumental y lo frágil. Entre la resistencia y lo vulnerable, entre el equilibrio y la caída, entre el negro y el color; un “entre” que da lugar a lo posible. Estas piezas se crean alrededor de un mito apócrifo sobre el nacimiento de seres vivos, entre lo humano y lo vegetal. Grandes semillas engendran vidas que nos podrían acercar a las ancestrales formas de hacer mundo, tanto en las arenas política, económica y social como en la emocional. Se trata de un mito que busca lo posible, que persigue utopías inéditas a partir de estas cualidades tan frágiles como resistentes que dan los materiales como el yeso y el textil. Realizadas para la Bienal de Lyon del 2011, acompañaron su presentación en la Bienal una serie de dibujos también monumentales en lápiz color y carbonilla.

Seleccionamos además la obra *Hormiga Argentina*, que se ha manifestado en varias versiones en los años 2004, 2005, 2006, 2007, 2016.

Hormiga argentina es una obra escultórica formada por 16 tubos tejidos en hilado acrílico de diversos metros de extensión cada uno. Cada tubo se rellena de guata para construir módulos con la finalidad de esculturas para sitios específicos. La intención fue la de pen-

sar una obra escultórica, con la posibilidad de trasladarla en valijas haciendo una alusión al artista francés Marcel Duchamp, quien ideó entre 1936 y 1941 un prototipo de museo viajero y portátil llamado *boîte en valise*. El nombre de *hormiga argentina* se eligió por ser esta hormiga la más invasiva de todas. Una obra, entonces, que podría colonizar otros territorios partiendo del sur.

Por su versatilidad en los montajes, tiene la posibilidad de reformularse cada vez que se instala en un espacio expositivo; de esta manera cada nueva configuración establecería un diálogo particular con cada espacio y cada curaduría propuesta.

Hormiga argentina, una obra tejida que con su calidad textil y maleable, se planta frente a la rigidez y el autoritarismo de la arquitectura.

En el año 2016, para la última versión hasta la actualidad de *Hormiga argentina*, su 6ª presentación, se propuso una nueva disposición. Fue emplazada en el Museo de Bellas Artes de Salta, Argentina, en la muestra curada por su directora Andrea Elías, “El ardid del tiempo, sobre el paradigma textil contemporáneo”.

Alrededor del país

Entre numerosas manifestaciones alrededor del país, recordaremos algunos hitos, con la imposibilidad de nombrar a todos.

En Buenos Aires continúan anualmente los prestigiosos Salones Nacionales de Artes Visuales, con el cual en la actualidad el Arte Textil está relacionado al mismo nivel que las otras disciplinas. Desde 2018, se han introducido cambios de orden organizativo.

Continúan, además, los Salones Bienales de Tapices de la Ciudad de Buenos Aires que se exhiben en el Museo Sívori. En 2019 el Museo publicó el libro *Colección de Arte Textil del Museo de Artes plásticas Eduardo Sívori*,⁵¹ que registra el importante acervo textil de la institución.

Asimismo, el Salón de Arte Textil MAP, Museo de Arte Popular José Hernández dirigido por Felicitas Luna, cumple casi 20 años de vigencia. Se trata de un Salón de Arte Textil en Pequeño y Mediano Formato que constituye,

entrado el siglo XXI, un hito en la historia del museo de la ciudad de Buenos Aires, dedicado a las expresiones tradicionales y contemporáneas. Nació en 2005 por iniciativa de la Asociación de Amigos, bajo la curaduría de Etty Juliá, Patricia Saporiti y Delia Tossoni, miembros de la Asociación Amigos y del MAP. Fue declarado de Interés Cultural por la Legislatura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y cuenta con el apoyo institucional del Centro de Arte Textil (CAAT).

Otras dos instituciones organizan Salones Bienales de Arte Textil en la ciudad. Uno es el Salón Nacional Textil BCBA, (Bolsa de Comercio de Buenos Aires) bajo la gestión de Héctor Alarcón y Hugo de Felice. El otro es el Salón Nacional de Arte Textil Fundación Rómulo Raggio, situado en Vicente López, Buenos Aires, cuya curadora es Mónica Levi. Ambos salones también cuentan con la colaboración del CAAT.

En Río Gallegos, Santa Cruz, se levanta Fundacruz, un espacio fundado en el año 1986 como Casa de la Cultura en lo que fuera la Aduana, que tiene como principal objetivo ofrecer gratuitamente su ámbito para ser utilizado por expresiones del arte y la cultura. En el año 2004 fue declarado Patrimonio Histórico de la ciudad y también de la provincia de Santa Cruz. En 2018 fue declarado Monumento Histórico Nacional. Desde entonces durante todo el año se organizan muestras, salones, exposiciones, conciertos, charlas, talleres, etc. y diferentes salones donde participan artistas textiles de todo el país. En los salones a los que el CAAT fue convocado, los artistas que recibieron el 1^{er} Premio fueron beneficiados con el viaje y estadía a Río Gallegos. Además siempre las exhibiciones contaron con el traslado de obra, montaje, etc. Desde 1997 se distinguen exposiciones de arte textil personales y de grupo, y se convocó a salones de Arte Textil en los años 1997, 2002, 2004, 2009, 2015 y 2019.

En Córdoba se mantiene un amplio interés en el arte textil a través de los años, y desde la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad de esta provincia se organizan muestras y seminarios, promovidos por la directora de la Escuela Spilimbergo Mariana Accornero, quien invitó a la autora a dictar la conferencia de apertura en 2018 del Seminario “Hebras, Tramas y Entramados” (Jornadas de prácticas y saberes textiles). Citaremos algunas artistas cordobesas unas líneas más adelante.

51. Teresa Riccardi, Silvia Marrube, Sandra Piccione, Gracia Cutuli, *Colección de Arte Textil del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2019.

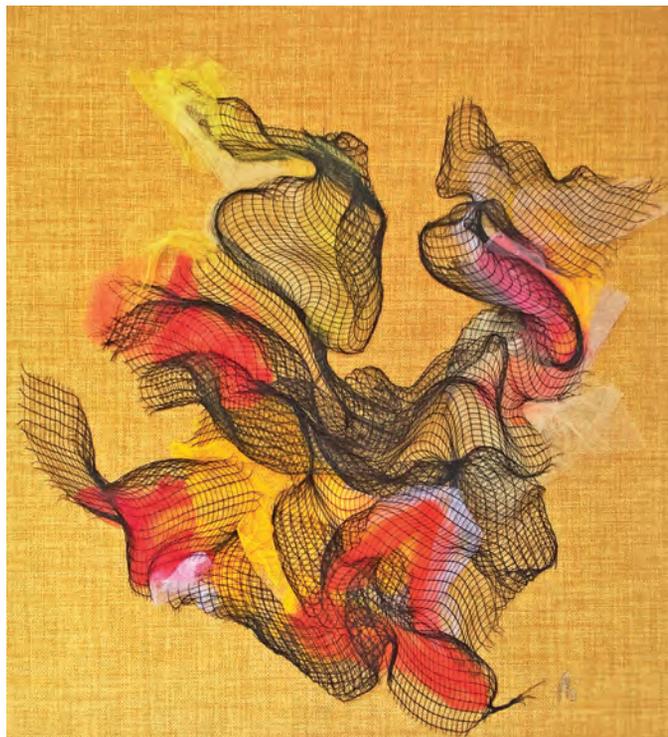
En abril de 2009 tuvo lugar en Buenos Aires la 5ª Bienal de Arte Textil del World Textile Art (WTA), que es una institución con sede en Miami fundada en 1997 por Pilar Tobón. Llevaba realizadas cuatro ediciones de arte textil contemporáneo en Estados Unidos y Latinoamérica, y continúa en sus propuestas.

La Lic. en Artes Florencia Batitti fue curadora de la muestra de artistas invitados realizada en el Palais de Glace de Buenos Aires. El jurado internacional, integrado por Lilian Llanes (fundadora del Centro Wilfredo Lam y directora a cargo de la Bienal de la Habana durante 1999), Beatrijs Sterk, quien fuera directora y editora desde 1982 de la revista *Textilforum* hasta su cierre, en 2014, y además fue fundadora en 1990 de la Red Europea Textil, ETN (European Textile Network) y quien suscribe, seleccionó 102 obras de 31 países.

Entre otras múltiples actividades se le entregó el premio Olga de Amaral a la destacada investigadora sobre arte textil, Ruth Corcuera.

Paralelamente a la exposición de premiación se presentaron exposiciones de arte textil contemporáneo y del patrimonio municipal y nacional de arte textil en los principales museos y centros culturales de la Ciudad de Buenos Aires, entre ellas: *Precursores*, en las Salas Federales del Consejo Federal de Inversión; *Silke* en el Museo Nacional de Arte Decorativo; *Grandes Premios de Honor*, (una mirada histórica) en el Palais de Glace; *Tramando redes*; en la sede de la AMIA con la colaboración del CAAT, una convocatoria que llamó a artistas, grupos o entidades a tejer o intervenir una gran red colectiva; y en los jardines del Museo Eduardo Sívori se desplegó una brillante instalación de esculturas de formas geométricas cuyas de tramas transparentes y de notable ligereza se integraron con la vegetación: se trataba de las obras del grupo que conforma La Rueda, dirigido por Graciela Szamrey, quien declara que el disparador creativo de su propia obra es la identidad. Además, una de sus creaciones más valiosas es haber llevado adelante el taller La Rueda, abierto en 1974, de fecunda proyección social, motivo por el cual ha recibido en 2010 el Premio Internacional a la Trayectoria, otorgado por la Red Textil Iberoamericana, La Red Textilía.

De Ana Giuffrida (Mendoza, 1954) se podría decir que es cordobesa por adopción, ya que desde 1976 está radicada en Córdoba. En



Ana Giuffrida. Obra de la serie Sinfonía cromática, mallas protectoras de cultivos, redes y tules, medidas variables, 2017. Instalación en La Balconada, en el frente de la Galería La Pasionaria en Montevideo, Uruguay, una de las muestras del Internacional WTA de 2017. Foto: Aleja Beltrán.

1977 comenzó su Licenciatura de Pintura en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de esa ciudad. Actualmente es investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en el Centro de Producción e Investigación en Arte (CePIA). Destacada artista multifacética, ya sea en grabado, joyería y arte textil, en estas dos últimas décadas participó de numerosas exposiciones en Museos y Galerías de Albania, Alemania, España, Francia, Macedonia, Polonia, Rumania, Turquía, Uruguay. En este último país, en ocasión de la realización de la VII Bienal de Arte Textil de la WTA 2017, en Montevideo, admiramos sus obras en las *Balconadas* en la Galería La Pasionaria. A la manera de los tapices que se mostraban desde los balcones de las ciudades medievales europeas en los festejos, en esa fiesta textil jugaban al viento tapices de variadas técnicas. Giuffrida nos adelanta qué significan para ella:

Mi interés por el arte se despertó en la infancia jugando con las telas, cosiendo, bordando, dibujando y pintando al mismo tiempo

Después de graduarme como Licenciada en Pintura en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, seguí especializán-

dome en distintas ramas artísticas. Y recurrí al textil para expresarme con mayor libertad. La serie *Sinfonía cromática* fue construida con una materialidad artificial, las mallas protectoras de los cultivos de mi provincia natal, Mendoza (vitivinicultura y fruticultura). Es [el material] elegido por su excelencia, para detener la fuerza agresiva de la naturaleza cuando las tormentas destrozan ferozmente los cultivos. En este caso, yo lo elegí para transmitir **alegría** superponiendo mallas y tules de amplia gama cromática que crean una danza en homenaje a la cosecha. Esta serie me lleva a continuar construyendo nuevos universos poéticos para enfrentar la realidad climática.

Lucía Marchi (Buenos Aires, 1984) es una joven con una formación muy sólida, desde frecuentar la carrera de Artes Visuales de la Universidad de las Artes interesada en dibujo, escultura, grabado, pintura, hasta incorporar numerosos saberes artesanales y de oficios, como la orfebrería. Además ejerce la docencia. Actualmente continúa cursos a distancia y seguimiento de obra, y explora técnicas y materiales en su taller en el barrio de La Boca. Por el año 2007 inicia su experimentación con las técnicas textiles prehispánicas. En un principio las incorporó al diseño de joyas, para luego incursionar en el del arte textil. Se especializa en anillado Paracas, una técnica poco conocida de bordado en volumen la cual trabaja desde entonces, tanto dictando talleres y capacitaciones como en el arte textil, disciplina en la que enfoca gran parte de su trabajo y con la que obtiene importantes reconocimientos. Su dominio de las técnicas precolombinas y la aplicación en trabajos de vuelo contemporáneo de gran refinamiento la hacen acreedora de importantes distinciones. Entre ellas citamos: 2019, Mención, Dibujo, Salón Manuel Belgrano, Museo Eduardo Sívori; 2018, Mención especial del jurado, Textil, Salón Nacional de Artes Visuales; 2018, Premio Homenaje Joan Wall, 25° Salón de Arte Textil, Museo Eduardo Sívori; 2016, Primer Premio, Bienal de Arte Joven, Textil; Fundación Williams; 2015, Segundo Premio, Textil, Salón Nacional de Artes Visuales; 2013, Segundo Premio Adquisición, XXIII Bienal de Tapiz, Museo Eduardo Sívori.

En 2016, en el Museo de Bellas Artes de Salta, en la muestra curada por su entonces di-

rectora Andrea Elías, *El ardid del tiempo, sobre el paradigma textil contemporáneo*,⁵² se encontraba la mayoría de los artistas textiles de nuestro país. Una curaduría excelente y exhaustiva nos llevaba a encontrar obras de una gran calidad y representativa de cada artista, ya sea de los reconocidos históricos María Martorell y Pajita García Bes, hasta los más jóvenes. La instalación lumínica de cuentas encastrables de Román Vitale, un video de Tadeo Mulei, en el muro, Claudia Mazzola, en el piso, Guido Yannitto, la soberbia columna *Cromofagia* de Marina de Caro, un tapiz de Manuela Rasjido, la audaz *Randa* de Marcos Figueroa, la fuerte *Kembo* de Jesús Casimiro. La autora también fue invitada con una obra tejida (1990), y además a escribir unas líneas sobre los años 60. El catálogo complementó lo que fue una verdadera fiesta.

El textil. Lenguaje informático

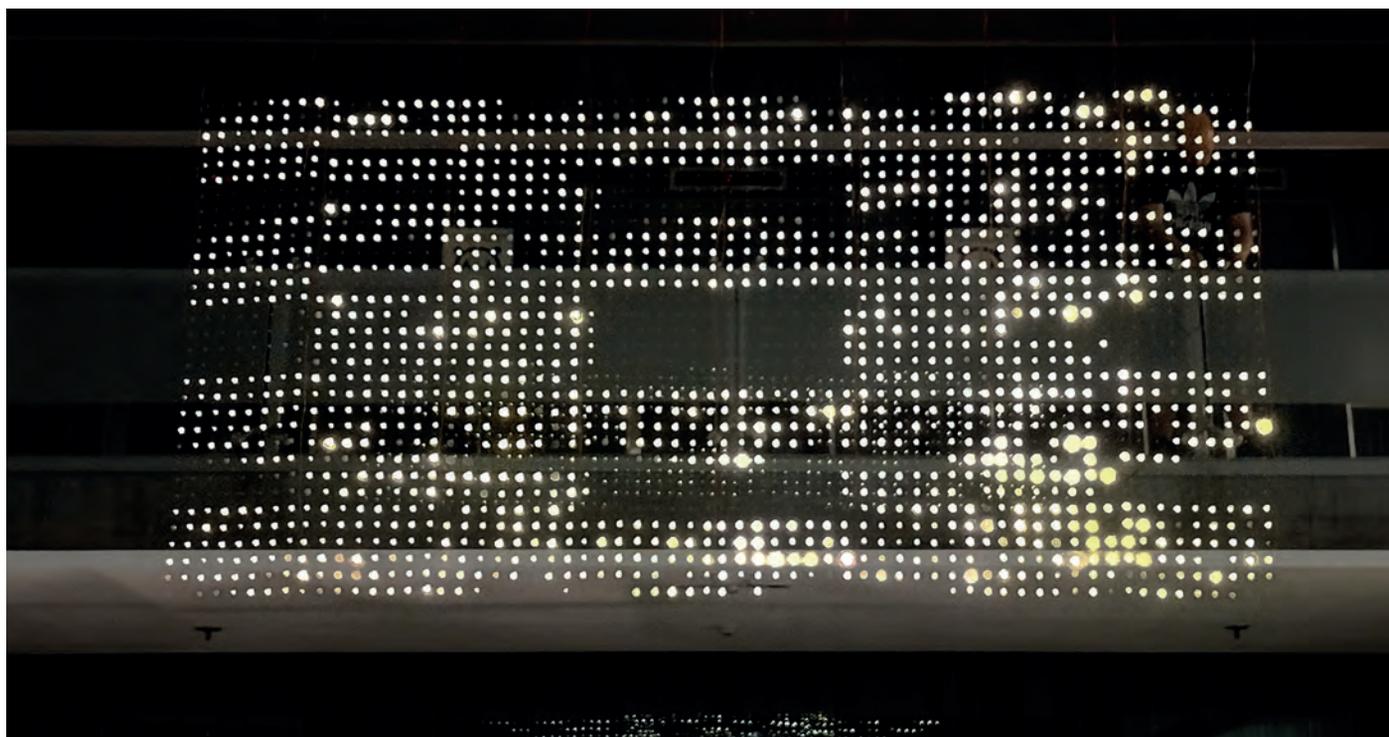
Diego Alberti recurre a la estructura textil, la primera estructura digital inventada por el ser humano. Desde sus orígenes en el neolítico, sin gran cambio hasta hoy, la conformación del tejido plano tiene correspondencia evidente con la de la informática.

Patrice Hughes en su libro *Le Langage du Tissu* lo llama un lenguaje pre-informático. La construcción del tejido simple se basa en un código binario: un tomado, un dejado; un código binario también es el del sistema de dos dígitos, 0 y 1, utilizado en el lenguaje informático.

Diego Alberti (Lanús, Buenos Aires, 1978), artista de amplia formación y profesor universitario, considera que su trabajo está siempre ligado a la computadora y a todo lo que atraviesa la cultura informática. Sostiene que las computadoras son las herramientas contemporáneas de producción simbólica. Ellas le permiten generar nuevas representaciones en la búsqueda de lo que existe más allá de lo observable.

Durante los últimos años desarrolló una técnica artesanal para fabricar sus propios dispositivos lumínicos y cinéticos. Construye matrices a modo de pantalla, a partir de com-

52. Andrea Elías, Gracia Cutuli, *El ardid del tiempo, sobre el paradigma textil contemporáneo*, Salta, Museo de Bellas Artes de Salta, Ministerio de Cultura y Turismo, 2016.



Diego Alberti. *La Respuesta de los Dioses*, pieza única, fue realizada con alambre de cobre y leds de 5mm blanco cálido soldados a mano. Son en total 2048 leds distribuidos en 64 columnas (urdimbre) y 32 hileras (la trama). Los patrones son generados a partir de un algoritmo ejecutado por un microcontrolador (Arduino), la electrónica de control fue diseñada y fabricada por el artista, 400 x 200 x 10 cm, 2016. Propiedad del artista.

binar la tarea intelectual de la programación con el tejido de alambre de cobre y leds soldados a mano uno por uno.

Esta técnica le permite acceder a una dimensión artístico-tecnológica singular y así acercar dos fenómenos culturales sólo en apariencia distantes: el tejido y la informática.

Percibe la correspondencia entre la tecnología del tejido y la electrónica digital, entiende que ambas tienen un mismo principio de almacenamiento de la información donde los datos se ordenan conformando un sistema o narrativa común. Le resultó fascinante descubrir esta analogía al conocer de primera mano las producciones textiles en el Norte Argentino.

A partir de su obra *Miles de millones*, donde en un sistema generó intentos criptográficos de infinidad absurda de posibilidades, comenzó a trabajar con los leds soldados directamente sobre una estructura de alambre de cobre. Luego replicó esa técnica en *La respuesta de los Dioses*, un tapiz digital electrónico que formó parte del 108° Salón Nacional de Artes Visuales (2019).

Más adelante en otro proyecto buscó profundizar los aspectos textiles. *Tejedor* es una simulación de telar digital que “teje” con lámparas leds sobre las tramas de alambres de cobre. Alberti considera a los leds un material

muy contemporáneo, accesible para trabajar. Le permiten poner en juego sus ideas informáticas, construir matrices y a partir de esas matrices, utilizar algoritmos para generar diferentes situaciones.

Esta obra se expuso en el Premio Alberto J. Trabucco 2019, Otros Soportes, salón convocado por la Fundación Alberto J. Trabucco desde la Academia Nacional de Bellas Artes. La exposición sólo estuvo abierta al público el día de la inauguración debido al cierre por la pandemia. Por ello la ANBA convocó a producir videos para difundir las obras y de esta manera se dio a conocer *La informática y el textil*, un diálogo entre Diego Alberti y Gracia Cutuli.

Es de observar que el telar Jacquard es un antecedente muy valioso. Fue patentado por Joseph Marie Jacquard en 1804. Se basó y mejoró inventos anteriores de los franceses Basile Bouchon (1725), Jean Baptiste Falcon (1728) y Jacques Vaucanson (1740). El mecanismo simplifica la tejeduría de dibujos complejos por medio de un sistema de tarjetas perforadas. Tarjetas similares luego fueron utilizadas como dispositivo de almacenamiento de información en las primeras computadoras.

A partir de estas experiencias Alberti comenzó a trabajar con sus colaboradores Ga-

briel Valansi y Martín Castellano para darle forma a la obra. Lo textil está relacionado con lo informático en infinidad de ejemplos. Alberti cita las memorias que se fabricaban en los años 70, llamadas “memorias de núcleo de ferrite”, que son literalmente grandes entramados de alambre que se tejían a mano, o sea, pequeños núcleos magnéticos que iban siendo enhebrados con alambre de cobre. Este tipo de memorias se utilizaron, por ejemplo, para las Apollo Guidance Computers instaladas en los módulos del programa Apollo.

En 1835 Ada Lovelace, hija de Lord Byron casada con el conde de Lovelace, hizo lo que puede considerarse el primer software, un algoritmo para que el motor analítico ideado por el matemático Charles Babbage calculara los números de Bernoulli. Escribió una frase muy bella sobre el tema: sostenía que era como en la poesía, que a ella le parecía que estaba tejiendo palabras, tejiendo conceptos. Sostenemos que el textil teje conceptos. En sus palabras: “La Máquina Analítica teje patrones

algebraicos, tal como el telar Jacquard teje flores y hojas”.

Alberti puntualiza que los sistemas complejos, lo emergente, la belleza que surge del procesamiento de datos, la hibridación humano-máquina y el infinito, son algunos de los temas que atraviesan su trabajo y lo definen como un artista informático.

Le interesa crear a partir de reglas prefijadas. Lo cautiva explorar la exponencialidad binaria como forma de acceso a dimensiones numéricas supra-astronómicas. Cree en una poética posible a través de esta experiencia que acerca a hombres y máquinas.

Mediante un juego de simetrías Alberti construye para este tapiz patrones geométricos que se desarrollan, se repliegan y mutan constantemente, en un entramado de diseños textiles que remiten a culturas originarias.

Entre sus próximos proyectos trabaja en varios de sus “tejidos” en colores vibrantes, con una aproximación a sus admirados aguayos del Norte de Argentina y de Bolivia.

POESÍA, SÍMBOLO Y SIGNO EN TEXTILES CONTEMPORÁNEOS

Julio Sánchez Baroni

Presentación

Como sucede en casi todas las disciplinas del arte contemporáneo, el textil ha sido objeto de hibridaciones, contaminaciones, desplazamientos y cruces con las más variadas técnicas y materiales. Los formatos son infinitos, desde el tapiz más tradicional a las más osadas reinterpretaciones, sean alfombras, joyas, u objetos escultóricos; las acciones son múltiples: bordar, tejer, coser, trenzar, reutilizar, zurcir, reparar, o intervenir objetos como indumentaria, acolchados, repasadores, o artesanías tradicionales (randas, baetón, ñandutí). Puede ser parte fundamental de una acción performática, y hasta intervenir el paisaje natural o urbano. En los últimos años el arte textil ha sido vehículo de denuncias, o cuestionamientos políticos y sociales, sin dejar de

lado la metáfora o el símbolo; han accedido a él artistas de distintas procedencias (escultura, orfebrería, fotografía, etcétera), las creaciones pueden ser individuales, en equipo y hasta en comunidad, y la escala puede llegar a ser minúscula o monumental. La sola elección del material está cargada de sentido político, social y simbólico, y muchas veces de la memoria familiar o colectiva. Es frecuente el testimonio de artistas de ambos sexos que aprendieron a tejer, bordar o coser de la mano de su madre, abuela o alguien cercano. El textil exige cierto grado de destreza manual, conocimiento de técnicas y muchas veces infinita paciencia y prolijidad, quizá por eso haya menos exponentes de esta disciplina, y la producción sea menor a la de otros campos donde se valora más el gesto y la improvisación. El concepto de *objet trouvé* (objeto encontrado o

también *ready made*) se aplica cuando se recurren a textiles cargados de historia personal o social, valga como ejemplo *Frazadas*, la acción urbana de Myriam Jawerbaum (Buenos Aires, 1959) junto a Valeria Budasoff (Buenos Aires, 1992), ganadoras de la Beca para Proyectos Grupales del Fondo Nacional de las Artes 2011. Consistía en exponer una situación social devastadora, como la cantidad de personas que viven y duermen en la calle diariamente, las artistas le ofrecían frazadas nuevas a cambio de las que estaban usando, hicieron 33 intercambios durante los inviernos de 2011, 2012 y 2013, y posteriormente cosieron “frazadas incansablemente, dando lugar a una anatomía inventada, paisaje blando formado por incontables objetos relacionados entre sí como si fueran miembros de una familia que tiene tamaños distintos pero comparten el mismo no-lugar”, apuntan las artistas en el catálogo de la muestra en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2018. Algunas frazadas fueron expuestas tendidas sobre el piso, como una cita al minimalismo de los 70, y otras se cosieron formando bultos gigantes que se acumulaban en las amplias salas. Por otro lado, el arte textil no está exento de ironía y buen humor; Esteban Álvarez (Buenos Aires, 1966) obtuvo reconocimientos importantes como la beca Pollock Krasner Foundation (2004), expuso en varios museos (Malba, MacRo Castagnino, Proa), trabaja en diversidad de medios e incursionó en el arte textil desde la cita; *Ceci n'est pas une Christo*, 1998, (2,90 cm x 1,80 cm) es un Cristo de santería envuelto en una tela anaranjada, juega con el nombre del artista de origen búlgaro, conocido por los embalajes de objetos, puentes, paisajes, o edificios, es decir que Álvarez parte de un juego lingüístico para crear un Cristo envuelto por Christo Vladimirov Javacheff (1935- 2020). En 2000 mandó a tejer un poncho rojo con flecos negros y de tres bocas, como un homenaje a los característicos tajos de Lucio Fontana (1899- 1968); en 2003 le encomendó a la sastrería Bergaglio de Avellaneda una réplica del traje del artista alemán Joseph Beuys (originalmente de fieltro, uno de ellos se conserva en la colección de la Fundación Klemm) hecho con frazadas de la aerolínea alemana Lufthansa; y sigue un proyecto (*Flotando en la oscuridad*, 2006) todavía inconcluso, que consta de una serie de veintinueve tapices en técnica mapuche repre-

sentando las islas o países, que tienen menor superficie que las Islas Malvinas, hasta el momento pudo realizar Chipre y Singapur.

En este apartado intentaremos dar un panorama ajustado, no exhaustivo, de la producción de los últimos veinte años, sobre todo con el enfoque federal y multidisciplinar que guía este Tomo XIII. Algunos artistas formados en pintura, escultura o fotografía han explorado el textil y a la vez, otros formados en textil han incorporado elementos o técnicas de otras disciplinas. Por citar unos pocos ejemplos, Nicola Costantino (Rosario, Santa Fe, 1964) se formó como escultora y traspone sus fotografías al gobelino; Marcelo Toledo (Belén de Escobar, Buenos Aires, 1975), experimentado orfebre, hizo tejidos monumentales; y la escultora realista Betina Sor (Buenos Aires, 1963) realizó ovillos gigantes como bochas de grilletes (*Pasaje*, lana, vellón, mesa de madera, cadena de hierro y lana, 170 x 180 x 100 cm, 2013). Invirtiendo los roles, Carolina Antoniadis (Rosario, Santa Fe, 1961) y Febe de Felipe (Buenos Aires, 1958) hacen pintura inspirada en estampados textiles, la primera, y en guardas tradicionales de ponchos, la segunda. Varios museos nacionales y provinciales van acrecentando su acervo con textiles, como también lo han hecho coleccionistas privados; y desde el punto de vista educativo, en la Universidad Nacional de las Artes hay una Especialización en Prácticas Artísticas Textiles Contemporáneas desde el año 2021, a cargo de Karina Maddoni (Buenos Aires, 1969) y desde 2010 Andrea Cavagnaro (Buenos Aires, 1966) crea y dirige el primer Taller de Experimental Textil. Los últimos años de la década de 1990 fueron teñidos por la propagación del HIV, y en 2020 y 2021 por la pandemia de COVID-19, es decir que iniciamos y terminamos nuestro período estudiado entre dos grandes situaciones sanitarias que, de una u otra forma, afectaron a la población y a la producción artística. Basta recordar el almohadón blanco y con encajes (1995), bordado por Silvia Gai (Buenos Aires, 1959) con las iniciales H.I.V o las obras de Feliciano Centurión (San Ignacio, Paraguay, 1962 - Buenos Aires, 1996) que falleció a causa de esta enfermedad, y elaboró una serie de telas con ribetes de frazada (c.1996), en una se podía leer este texto bordado: “mis glóbulos rojos aumentan, glóbulos blancos me protegen mientras mi sangre fluye, dejo que el amor me guíe”; también la remera de Fabulous

Nobodies (Roberto Jacoby —Buenos Aires, 1944—, y Mariana Sainz (s/d) con el impreso *Yo tengo Sida* (1994) que era parte de una campaña de concientización sobre la enfermedad. Los artistas que han explorado el textil en estos veinte años y en todo el territorio nacional son innumerables y es imposible catalogar a cada uno. Hemos tratado de detectar tendencias o corrientes de pensamiento y a la vez tomar algunos ejemplos sobresalientes de artistas para dar un panorama de la producción de los últimos años.

Bordado por hombres

Los cuestionamientos de género han atravesado a la sociedad y al arte en las últimas décadas. Un hecho para remarcar es que en 2010 se aprobó el matrimonio entre personas del mismo sexo, siendo la Argentina el primer país de Latinoamérica en reconocer este derecho. Hubo artistas que reaccionaron contra el imperativo social de recluir actividades de bordado, tejido y costura al ámbito femenino y tomaron estas actividades como una bandera de militancia, tal es el caso del binomio Chiachio & Giannone (Chiachio, Buenos Aires, 1969; Daniel Giannone, Córdoba, 1964),⁵³ Marino Balbuena (Buenos Aires, 1965), Maximiliano Venturini Stechina (Rosario, 1982), entre otros.

Marino Balbuena trabajó profesionalmente como fotógrafo en diferentes medios y también se dedicó a la fotografía creativa, se formó en la Escuela Argentina de Fotografía, y en talleres con Alberto Goldenstein, Fabiana Barreda, Eduardo Gil y Juan Travnik. Su vocación dio un giro cuando alrededor de 2015 se dedica exclusivamente al arte textil:

mientras estaba cuidando a mi padre enfermo comencé a bordar una foto por diversión, para pasar las horas; era la foto del frente de una casa, me entusiasmé y luego directamente bordé una casa, sin la foto como soporte, esas casas bordadas quedaron seleccionadas en el XXI Premio a las Artes Visuales de 2017.⁵⁴

53. El trabajo de Chiachio/Giannone es analizado por Gracia Cutuli en su escrito “La presencia del textil”, en este mismo tomo de *Historia General del Arte en la Argentina*.

54. Entrevista con el autor. Todas las entrevistas con los artistas fueron realizadas para la elaboración de este artículo, durante el año 2023.

Cuando su padre —fotógrafo y de gran porte físico— fallece, Balbuena deja las casas y sólo borda figuras masculinas, especialmente inspiradas en fotos de desnudos obtenidas con la cámara del teléfono celular. La perfección de los cuerpos (al menos desde el concepto de belleza hegemónica) contrasta con la terminación incompleta del bordado. De esta manera, pone en tensión aquello que se muestra públicamente y la realidad de cada uno. También puede abreviar en las fotos que aparecen en *Grindr*, una aplicación de citas para varones, como en la obra *Salvame la noche*, 2019, que recibió el Segundo Premio del 108° Salón Nacional. Balbuena cuestiona el rol de las redes sociales en la serie *Mirror Men* (2017), inspirada en autorretratos fotográficos o *selfies* para postear en *Instagram*, *Facebook* u otras redes sociales; esa obsesión desmedida por tomarse fotos en cualquier ocasión es transformada por Balbuena en “una serie de bordados que, a partir de fotos capturadas de la web, pone de manifiesto el contraste entre la inmediatez del autorretrato digital con el tiempo y dedicación del bordado”.

En 2017, durante una residencia de artistas en la localidad de Loma Bola (Córdoba), realizó *Performina*, una acción donde él mismo se acuesta sobre una mesa vestido con pantalón bermuda y remera, dejando que varias mujeres tomen las agujas e hilo —previamente clavadas en una madera— para bordar y coser sus ropas, como un rito maternal de sanación del hijo.

Maximiliano Venturini Stechina (Avellaneda, Santa Fe, 1982) diseña indumentaria y, por otro lado, tiene un trabajo más experimental y comprometido pues su obra cuestiona la forma en que la comunidad gay tuvo que vivir ocultando su condición ante la censura de la sociedad. Sobre ropa interior femenina y masculina, pañuelos, o sábanas, el artista borda diferentes situaciones de parejas *gays*. “En la serie *Íntimos* (2019) pinto o dibujo cuerpos con hilos, los presento, cuento una historia, pero al mismo tiempo los presento en prendas íntimas, en sábanas, en manteles, en restos de ropas usadas, en telas que fueran (y aún son) cuerpos presentes que viven y sienten sus historias íntimas. Con el tríptico *Al sol* ventilo y saco orgulloso a la luz, la belleza de las pequeñas historias de amor de quienes durante demasiado tiempo nos vimos obligados a vivirlas en las sombras”, afirma el artista en su página web.⁵⁵ *Al sol* consiste en

55. <https://www.instagram.com/maximiliano.venturini/?hl=es>



Marino Balbuena. *Performina*, performance realizada en la residencia Loma Bola (Córdoba, Argentina), de Diana Aisenberg, dimensiones variables, 2017. Balbuena describe: "La mesa donde almorzamos y cenamos 7 días la serví con aguja e hilos. Me acosté encima durante 7 minutos, el banquete fui yo. Me cosieron, me bordaron me remendaron". Foto: José Villalonga.

tres prendas íntimas (calzoncillo, bombacha y corpiño) bordadas con escenas de parejas desnudas, y colgadas de una soga con broches de madera. "Realizo la serie *Antes o después* (2019) desde bocetos instantáneos de momentos de mi vida cotidiana, en los cuales retrato sutiles escenas (anteriores o posteriores) de lo que fuera un encuentro sexual en interiores de mi propio hábitat (mi casa, hoteles, etc.) intentando retratar mi propia mirada del momento",⁵⁶ una de estas obras (hecha mediante la mezcla de pintura al óleo, apliques de tela, composición tipo almazuela (*collage* textil), con apliques de mostacillas y canutillos) muestra un desnudo masculino visto de espaldas tomando una ducha. Venturini logra transformar lo que en otro momento fue vergüenza o secreto, en un estandarte de visibilidad y orgullo.

Religiosidad

En la provincia de Corrientes conviven diversas creencias religiosas, el culto a la Virgen de Itatí y su imponente santuario, el Gauchito Gil, San La Muerte y otras tantas devociones

populares. María Itatí (Maty) Obregón (Saucedo, Corrientes, 1969 – Corrientes, 2023) fue una apasionada de la iconografía de la Virgen de Itatí, una virgen "triangular" que borda sobre pantalones de jean, y otros soportes. En el Museo Dr. Juan Ramón Vidal de Corrientes se conserva una tela bordada con dicho motivo, *La Itatí y la ruda*, 2016; como es sabido, es una costumbre muy arraigada en nuestro país beber caña con ruda el 1 de agosto para ahuyentar males y enfermedades, de esta forma Obregón sincretiza una creencia ortodoxa cristiana y otra popular. También realizó "pantalones para rezar" con la imagen sagrada de la Virgen de Itatí como rodilleras que amortizan la genuflexión, un vestido de pana roja con la misma virgen acompañada de aves de la región, como un jabirú (una especie de cigüeña de los humedales) y flora típica; y una serie de pequeños monederos que denominó "bol-sita correntina de pronto auxilio ante cualquier tribulación personal y o de terceros", que contienen diferentes objetos —hojas de ruda, estampitas del Gauchito Gil— a modo de amuletos. Hada Irastorza (Curuzú Cuatiá, Corrientes, 1973) también borda sobre diferentes soportes, algo más inclinada hacia la no figuración como se ve en *Balada al diablo*

56. Entrevista con el autor.

(2006, colección del Museo Vidal). En 2011 presentó *Abrigo*, una instalación con una cama junto a varias madejas de lana, y un video con entrevistas a tejedoras de los departamentos de Mburucuyá, San Miguel y Concepción, en el que demuestra su vocación por la investigación de los saberes ancestrales del tejido de mantas, jergas para monturas y otros. Blas Aparecido (Sauce, 1976) elimina su nombre de pila y construye su identidad a partir de San Blas, patrono de los enfermos de la garganta, y Nuestra Señora de la Concepción Aparecida, popular devoción brasileña. De niño se fascinaba viendo cómo las mujeres de su familia se reunían a bordar y por el “frenesí devocional” de los pueblos de su provincia, el resultado es una serie de “altares portátiles”, elaborados a partir de camperas, gorras y otros vestibles, donde aparecen San Baltasar, el Gaucho Gil, la Virgen de Itatí, la Difunta Correa, Ceferino Namuncurá, la cantante popular Gilda, la deidad hindú Ganesha, y otros tantos seres salvíficos. Blas rescata y exalta el aspecto *kitsch* de las imágenes populares, y utiliza canutillos, plumas y otros elementos típicos de los trajes de carnaval de su provincia natal.

Monumentalidad

Fabiana Larrea (Puerto Tirol, Chaco, 1972) abandonó el grabado y se dedicó exclusivamente al textil a partir de 2009. En el Centro Cultural Nordeste de Resistencia, Chaco, mostró *Construcciones afectivas* (2010), la instalación de una gran cinta de Moebius tejida con monofilamentos de nylon, y suspendida del techo, acompañada de otras esculturas blandas también tejidas. En 2011 se propuso intervenir la fachada del edificio de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC, Universidad del Nordeste), de Resistencia, con *Conexiones*, un tejido de filamentos de nylon blanco que nacía en el descanso de la escalera del segundo piso, se asomaba a la fachada y cubría los tres pisos vidriados con formas circulares irregulares. En 2012 Larrea intervino la fachada de ladrillo de la Casa de las Culturas, también en Resistencia; esta vez el tejido no sólo se expandía en 26 metros de altura, sino que encapsulaba sillas de diferentes generaciones de su familia, del abuelo, el padre y sus hijos, como si fueran una crisálida. Su

proyecto más ambicioso tuvo lugar en Puerto Tirol, una localidad de casi 20.000 habitantes, cercana a Resistencia, que se denominó *Mensaje en la botella* (2016-2018); la artista recorrió escuelas y visitó vecinos pidiendo que recojan y le donen botellas plásticas descartadas, una vez limpias, Larrea comenzó a enhebrar cada una (“como si fueran mostacillas”) para obtener largos hilos de botellas, luego le pidió a la gente que escribiera un deseo en un papel y los colocara en cada uno de los envases. En un terreno de casi una hectárea, ubicado a la entrada del pueblo, tejió los hilos de botella siguiendo el patrón de la denominada “flor de la vida”, una forma de geometría sagrada que se inicia con una flor de seis pétalos, el proceso duró un año entero y comprometió a gran parte de la comunidad. Autogestionado y sin financiamiento alguno, tuvo el objetivo de fomentar conciencia sobre residuos contaminantes y alentar el trabajo comunitario para mejorar las condiciones de vida. Dadas las dimensiones, la obra se podía ver en su totalidad sólo desde un punto aéreo o muy alto, tal como sucede con las líneas de Nazca u otros geoglifos. Para la Bienal Internacional de Escultura de Resistencia de 2020, ideó *El ciclo de las cosas*, unas gigantescas flores estrelladas de cinco puntas de 30 metros de diámetro, que logró tejiendo unos rollos de bolsas plásticas obtenidas en una planta de reciclaje, en vez de usar dos agujas, utilizó sus propios brazos. Cada pétalo tenía 15 metros de largo, una vez unidos todos, se confeccionaron dos estrellas que se trasladaron a las aguas del río Negro, donde permanecieron flotando algunos días. A causa de la pandemia de COVID-19 recién en 2022 se pudo concretar el proyecto, la idea germinal fue “hacer florecer el plástico”, transformando la basura. La sutileza de sus obras se ve en la serie *Intentos (para decidir qué debe estar en la mente)*, 2015, tejidos aéreos parientes de la telaraña, aunque infinitamente más complejos, con hilos blancos de coser y con una técnica personal emparentada con el ñandutí o el crochet, se abren en el espacio con tramas complejas e irregulares, dejando expuestas las formas del vacío y proyectando sombras de figuras rescatadas de fotografías de infancia. A partir de 2018 comenzó una serie que continúa hasta el presente, *La última palabra de amor*. En diferentes plataformas de redes sociales Larrea pregunta ¿cuáles fueron

tus últimas palabras de amor, las que dijiste o las que te dijeron? Luego, en redes que ella misma teje con hilos de coser, replica las respuestas recibidas. Se inspira en las últimas palabras que le dijo su madre a su padre antes de morir: Chau mi cielito, chau.

Randas y otros textiles

Si bien Carlota Beltrame (Tucumán, 1960) ha recurrido a múltiples materiales y soportes, vamos a rescatar especialmente sus trabajos con randas, un tipo de encaje o malla bordada. La técnica data del período colonial, probablemente proceda de los Países Bajos, y la mayor parte de las “randeras” se concentran en El Cercado, departamento de Monteros, Tucumán. Beltrame trabaja con estas artesanas desde el año 2000, les encarga diseños con alusiones utópicas y políticas, “traduciendo” —según palabras de la propia artista— imágenes u objetos al soporte de la randa, así creó 200 escarapelas, mapas de su provincia natal, una chaqueta perteneciente a un prisionero de un campo de concentración. Otras randas tienen consignas escritas, como “Lo personal es político”, o “Lo imposible sólo tarda un poco más (HIJOS)”, un repertorio de imágenes, frases y símbolos que aluden a una sociedad en transformación y a temas sensibles como la legalización del aborto, los desaparecidos de la dictadura militar y otros. Sus randas son de dimensiones y formas variadas y pueden presentarse enmarcadas con vidrio. Otra de las técnicas textiles tradicionales rescatadas por Beltrame es el baetón, de la provincia de Santiago del Estero; se confecciona con lana de oveja en un telar doméstico y se utiliza en los hogares como cobertor de cama. En 2017 les encomendó a varias teleras de dicha provincia la creación de un gran baetón de 36 m² que se expuso suspendido del techo, lo tituló *El calor de la barbarie*, y hace alusión al desprecio de ciertos estratos sociales por el trabajo artesanal local, la artista eleva la manta bien arriba y ahí se luce un estallido de color (y calor). *Cuatro bocetos para el orden del mundo* (2017) es un políptico con trapo de piso, trapo rejilla, pañuelo masculino y repasador de cocina, elementos ligados a la limpieza del hogar, e intervenidos con cuadrados de oro, plata, estaño y cobre, citando el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915), la



Carlota Beltrame. *El calor de la barbarie*, instalación, baetón santiagueño, lana de oveja hilada a mano, teñida con mezcla de tintes naturales y artificiales, tejida en telar horizontal, 30 m², 2017. Realizado en la provincia de Santiago del Estero por las teleras Concepción Mansilla (Bandera Bajada), Clara Vázquez (Soconcho), Irma Rodríguez y Victoria Juárez (Atamisqui). Foto: Carolina Grillo.

obra mejor conocida del pintor ruso Kazimir Malevich, gran protagonista de las vanguardias utópicas de su país. La cita no es casual, ya que la tucumana señala el compromiso político del arte con su tiempo. *Los años de plomo* (2017) es una serie de diez pañuelitos de randa tratados con baño de plomo (realizados por la randerera Claudia Aybar, de El Cercado); el título alude a los años de dictadura militar y también a la manera en que estas expresiones artesanales fueron desvalorizadas.

Beltrame rescata expresiones populares de la artesanía y las reinscribe en el arte contemporáneo con un sentido claro y directo, no solamente de puesta en valor, sino también como vehículo de viejas propuestas utópicas. Puede decirse que toda reivindicación, ya sea de artesanías ancestrales o de pueblos menospreciados, en su esencia es un acto político. Lo más sobrecogedor de estos señalamientos contra las injusticias y los abusos de poder son el contraste tan marcado entre las artesanías de factura muy refinada y la elección de enmarcarlas en marcos con vidrios sin ninguna ostentación, de gran simpleza. El contraste más brutal es el ya señalado baño de plomo de las delicadas randas.

Mónica Millán (San Ignacio, Misiones, 1960) se formó en la ciudad de Posadas, reci-

bió becas de instituciones prestigiosas (Fundación Antorchas, Fundación Rockefeller, Fundación Telefónica, y otras) y a partir de 2002 trabaja en Yataity del Guairá, Paraguay, un pueblo donde se elabora un tejido tradicional llamado *ao po'i*, de origen guaraní. Millán es una eximia dibujante que en 2011 se hizo acreedora del Primer Premio Trabucco de esta disciplina, de la Academia Nacional de Bellas Artes con la obra *El río bord (e) ado; Lluve. Es de siesta* (tinta sobre papel (2010), *El río bord(e) ado*, lápiz sobre papel y *Paisaje* (2011) tinta sobre papel revelan el minucioso trabajo de esta observadora de la naturaleza fantástica de su tierra natal. El ecosistema, las aves, los árboles y multitudes de plantas que habitan Misiones son los temas fundantes de la producción de Millán que puede deambular de la pintura al dibujo y del dibujo al bordado en múltiples idas y venidas, pues para ella la esencia de las tres disciplinas es la misma. Quizá el desafío más comprometido sea el diálogo intenso entre arte y artesanía, mediante una experimentación de corte social y hasta antropológico con tejedoras y tejedores de *ao po'i*, sin dejar de lado la comunicación afectiva y personal que logra con las mujeres que se juntan a bordar por las tardes, dueñas de una sabiduría ancestral, no por nada la palabra guaraní para referirse a los artesanos es “*arandú po*”, que literalmente significa mano sabia. Más allá de su formación académica, las horas que pasó bordando y tejiendo con las mujeres de su familia en su infancia, hay que rescatar las prácticas de meditación zen que fueron determinantes en la disciplina que exige el bordado, la concentración en la respiración, la filosofía del aquí y ahora que enseñaba Buda y hasta la confección de la túnica ritual o *kesa*. “En 1992 empecé a sentarme, a practicar meditación zen. Luego en Francia me ordené como monja y comencé a bordar mi manto, o *kesa*, son fragmentos de tela que refieren a campos de arroz, pueden ser de 5 bandas, y hasta de 35 las de un maestro, se borda con una respiración especial, meditando. Todo mi hacer está ligado a ese estado”, declara la artista al autor. En aquellas telas bordadas de paisajes naturales la artista logra recrear no solo el monte, enredaderas, flores y pájaros, sino también el clima húmedo y tropical de su tierra, medianas puntadas intermitentes el espectador puede imaginar los chaparrones de verano reno-

vando y limpiando el verdor de las hojas. El paisaje humano también es central. A partir de fotos que ella misma toma de las tejedoras y su familia, su entorno, sus casas, Millán suele recrear esas imágenes tanto en dibujo como en bordado y a veces hasta combinando ambas técnicas. Después de los años 90 comienza a crear pequeños jardines tridimensionales que llama como “jardín de la novia”, de la tierra o del agua, que incluyen bordado. Cuando comienza a viajar al Paraguay, incluye bordados en sus dibujos y poco después el dibujo queda debajo del bordado, como el fondo de un bordado. Más allá de los paisajes naturales, Millán tiene un importante corpus de obras sin referencias figurativas, centradas en la geometría, en el color y la forma, según ella misma “lo primero que hice cuando estudiaba fue geometría, pues en aquel entonces estaban de moda los artistas geométricos, yo seguía esa tendencia pintando témperas”.⁵⁷

Escultura blanda

Tadeo Muleiro (Buenos Aires, 1983) se interesa por el arte y las mitologías precolombinas, y a partir de 2006 comienza a crear esculturas blandas con diversos materiales textiles y pintura. Aprendió a coser a máquina de mano de su madre y él mismo elabora integralmente cada obra. De ese año data *Papá y Mamá I*, un personaje antropomorfo dotado de brazos como serpientes y cangrejos de 360 cm de altura, con importante órgano masculino. *Papá y Mamá II* tiene características similares, pero con una gran vagina que expulsa varios muñecos (*Calaveras*) femeninos y masculinos, unidos todavía a su madre con un cordón umbilical. En este díptico ya queda claro su interés por los opuestos complementarios, masculino/femenino, solar/lunar como una forma de integración para poder generar la vida, como así también por el concepto de madre y padre, no tanto en sentido biográfico, sino arquetípico. Al año siguiente crea *Axis Mundi*, término latino que se aplica al árbol como el eje que une el cielo y la tierra, en parte inspirado en el *Árbol de la Vida*, textil de la cultura Chancay, en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. La versión de

57. Entrevista con el autor.

Muleiro se instala dentro de una bañera y tiene grandes dimensiones (160 cm de alto, por 300 cm de diámetro), colores netos y estridentes. En las tradiciones simbólicas el hombre es como un árbol que hunde sus raíces en la tierra y trata de elevarse a lo alto, igual que la copa. *El Brujo* (2008) es una especie de hábito realizado en tela pintada que acusa influencia japonesa tanto por la forma de kimono como por la katana que sostiene en su mano, mientras que la máscara con diez ojos y cabellos de serpiente le da un aspecto aterrador, como los *Dharmapalas* o demonios defensores del Dharma (enseñanza de Buda). Si bien es fiel al repertorio iconográfico precolombino, Muleiro pone en claro su gusto por el sincretismo de tradiciones culturales.

En 2019 hace otro traje, *El chamán*, que remite a una figura que trasciende épocas y geografías de todo el orbe, y que se define como alguien que puede viajar y volver por el mundo inferior, medio y superior para sanar a un individuo o a toda la comunidad, y aún operar sobre fuerzas naturales como la lluvia o la sequía. Muleiro también plantea el gran interrogante sobre la vida después de la muerte y encuentra la respuesta en la cosmología andina que distingue el *Hakay Pacha* (o Mundo de Afuera), no visible y sin tiempo ni espacio; de la misma manera se denominaba la instalación que presentó en la vidriera de la Fundación OSDE (2017), una especie de recinto/urna donde yace una figura semejante a las momias que se encontraron en la zona andina. Sus trajes han sido usados para performances, o video performance, tal es el caso de *El abuelo* (2012), un atuendo que consta de varias capas superpuestas, en colores cálidos, del amarillo al rojo, y con una capucha/máscara con una veintena de colmillos, el personaje transita por el centro porteño y se enfrenta al monumento ecuestre de Julio Argentino Roca, artífice de la Conquista del Desierto, y realiza una ofrenda en memoria de los pueblos diezmados por el dos veces presidente de la nación argentina. De esta manera el artista encarna el espíritu sufriente de un antepasado que se enfrenta al enemigo invasor, para redimir las atrocidades de la conquista. La obra de Muleiro actualiza la persistencia del rito y del mito en temas medulares como el misterio de la vida y la muerte, con un lenguaje contemporáneo que abreva tanto en culturas antiguas como del cómic.



Tadeo Muleiro. Asterión, pintura sobre escultura realizada en tela, cortada y cosida a máquina por el artista, 580 x 280 x 80 cm; diámetro 300 cm, 2016. Foto: Martina Matusevich.

Gustavo Mendoza (Corrientes, 1979, vive en Resistencia, Chaco) tiene una sólida formación académica (es licenciado en Artes Visuales y en Museología) y afirma que “el textil fue una continuación de la búsqueda del volumen, cuando estaba buscando un nuevo material”. En 2007 en la ciudad de Corrientes se realizaba la Semana del Diseño coordinada por una artista textil, Hada Irastorza, y continúa diciendo:

Me invitaron a participar como artista, fue una buena oportunidad ya que siempre me gusto intervenir indumentaria y convertirla en soporte. Comencé modificando prendas que compraba en casas de ropa usada y luego trabajé con modistas que interpretaban mis ideas desde cero. El objetivo era explorar un soporte portante, la ropa, construía personajes en esos conjuntos de pantalón, pollera, casaca y capuchas o máscaras, que tal vez no eran muy usables, pero tampoco me preocupaba, de ahí derivé a realizar vestuario teatral.

Los trajes a los que se refiere Mendoza estaban vinculados con la idea arquetípica del

guardián, del protector de la fauna y flora. Más tarde sus esculturas blandas tomaron forma de palo borracho, carpincho, árboles diversos y figuras triangulares de vírgenes (como la de Itatí, importante devoción en la provincia), que el artista denomina “beatas”. Algunos objetos se presentan resguardados en cajas de madera, con tablas laterales, a manera de un retablo medieval, con iconografía religiosa reinterpretada, como un Sagrado Corazón como una papaya roja abierta con semillas en su interior. Las figuras de carpinchos (o capibara) están profusamente bordadas con motivos varios, con una escala cromática dominante de colores terrosos, verdosos y ocre. Este roedor de gran tamaño es muy frecuente en los humedales de la región y además muy apreciado por toda la comunidad. Mendoza hizo varias versiones del animal, en una lo corona con nimbo de santo y lo ubica sobre un anda procesional con motivos de pastizales, como si fuera un objeto de veneración. El carpincho es una excusa para mostrar su interés por el entorno natu-



Blanca Machuca. El abrazo, textil cosido y bordado a mano con inclusión de espejos y ojales acrílicos, 250 x 200 cm, 2020. Foto: Sergio Machuca.

ral y la necesidad del hombre de integrarse de una manera menos invasiva, “ser uno con su entorno, nutrirse de él, buscarse así mismo en una esencia más primitiva”, según afirma.

Ariadna Pastorini (Montevideo, 1965), radicada en Buenos Aires desde temprana edad, se formó e hizo su carrera en nuestro país. Trabaja con materiales textiles, construye objetos e instalaciones desde 1985. Prefiere telas plásticas, industriales, transparencias, aunque también de diferentes espesores, desde el matelaseado hasta la gasa, todo con una gama de colores estridentes y metalizados para crear objetos mórbidos, sin referencias figurativas, acusando interés por la tridimensionalidad y sobre todo la intervención del espacio con el color y la forma para que el espectador ingrese experimentando múltiples sensaciones, visuales y cinestésicas.

Blanca Machuca (Tucumán, 1959) tiene una larga trayectoria tanto en la praxis artística como en la docencia, esta última en su espacio-cultural “Casalma” ubicado en Yerba Buena, Tucumán. En cada obra parece reconstruir un mundo perdido, ya que rescata camisas, blusas, corbatas, retazos de tela y elementos que cargan con la historia de quienes los han usado. Es también un intento de establecer conexiones con otras personas, o al menos a través de sus ausencias. Algunos trabajos pueden tener más de dos metros de altura, no suele bocetar previamente y como trabaja en una mesa chica (de 80 cm) va armando y enrollando, y puede ver el resultado final recién cuando lo cuelga.

Entre sus intereses están presentes las creencias populares, los amuletos, y ritos de sanación, algunos aprendidos de su madre catamarqueña, su padre salteño, y de su abuela, también salteña, quien aportó su mirada en relación con la magia y la mirada hacia los ancestros. En mayo del 2012 instaló en el hotel El Cortijo de Cachi, Salta, una imagen de vestir cuzqueña, del siglo XVII intervenida suntuosamente por ella misma, se ubica en el rellano de una escalera, se denomina *Virgen del Descanso*, y está rodeada de una compleja estructura textil que incluye varias mariposas y flores. Un cartel indica que es “obra de arte. NO objeto de culto”, como si los platillos de una balanza pudieran oscilar entre dos territorios que no necesariamente se contraponen: el arte y la devoción. La advertencia del cartel hace supo-

ner que algunos huéspedes o visitantes se pueden persignar o rezar ante ella. En sus obras de gran formato hay variedad de materiales, técnicas y motivos, como sucede en *Mi jardín* (2016, acervo Museo Timoteo Navarro, Tucumán) que incluye carpetas al crochet, estampados de flores, un picaflor bordado en canutillo y una virgen triangular bordada. En *Conjuro para encontrarnos* (2009), hay camisas que fueron usadas y cedidas a la artista y corbatas que bailotean entre siluetas humanas blancas y rojas, otorgándole un dinamismo inusitado a la obra. En la misma dirección se ubica *El abrazo* (2019, colección MNBA), una camisa blanca abraza con sus mangas a una blusa más pequeña y azul, en medio de un campo bordado con infinitos motivos, florales, circulares, y unas líneas dentadas sinuosas y ascendentes, creando un clima festivo de amor y encuentro. Obtuvo el Premio Nacional a la trayectoria artística 2021/2022.

La narrativa

María Noël Loeschbor (Córdoba, 1977) egresó como licenciada en Grabado por la Universidad de Córdoba. Al incorporar telas, puntillas, hilos o ropas en sus matrices para grabados descubre la poesía del textil y se dedica exclusivamente a él, y logra así una Mención en el Salón Nacional de Arte Textil (2008). Realiza una muestra individual en el marco de la Bienal Internacional de Arte Textil de Buenos Aires (2009) y en el mismo año es seleccionada para participar en el Salón Bienal del Museo Sívori. Utiliza diferentes soportes, como organza, camión o vestido de novia, y crea situaciones que parecen integrar su mundo cotidiano con un universo mágico donde no hay parámetros espaciales. En *Cocó me ama* (2014) parece abreviar en el futurismo italiano en la figura de una niña que juega con su gato siamés, las piernas se repiten varias veces, igual que el gato que se esconde entre ellas, esa multiplicación imprime dinamismo a un momento de diversión hogareña. Más explícita es la cita al pintor franco ruso Marc Chagall en *La novia voladora de Chagall presta su vestido a todo el pueblo* (linóleo sobre organza intervenida con bordados, 2016), una mujer suspendida en el espacio despliega su vestido blanco y sobre él aparecen otras mujeres, una de ellas tira de las cintas de



Nöel Loeschbor. Jardín Amarillo, organza grabada con linóleo y monocopia, hilvanados. 200 x 100 cm, 2019. Foto: Jorge Ramacciotti.

una torta de boda con diferentes dijes reales en sus extremos. El tema de la boda aparece nuevamente en *Casa-miento* y en *la Kama Dis-sutra* (2015), un vestido de novia intervenido con grabados en linóleo sobre organzas superpuestas. Por si hiciera falta aclarar, la artista juega con la palabra “casamiento” y con la frase “en la cama disfruta”, aludiendo al *Kamasutra*, antiguo texto hinduista del período Gupta que versa sobre posturas sexuales. La ambigüedad de las palabras se repite en *Lévitando*, una obra con otra novia, esta vez con cuatro brazos y sus manos haciendo un mudra (gesto sagrado del hinduismo y el budismo) y sus piernas en postura de loto; para la artista la alusión a prácticas espirituales no implica eludir el humor. *Evolución* (2016, linóleo sobre organza intervenida con bordados) gira en torno a la interior-

ridad espiritual y evolución emocional que la artista creó durante —en sus palabras—:

Un proceso de cambio interno de profunda tristeza, de a poco y saliendo de la oscuridad comencé a sentirme mejor, el resultado es la luz, por eso la mujer está tan cerca del sol y del calor. Desde la profundidad del agua y pasando algunas metamorfosis varios seres me animan a subir y un ángel fuerte me lleva a lo alto.⁵⁸

Una de sus obras de mayor aliento también cita la historia del arte, esta vez a *El jardín de las delicias* de El Bosco. *El Jardín* (2019) es un políptico de siete paneles verticales, cada uno con dominantes de color rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, violeta y blanco (inspirado en los siete chakras o vórtices energéticos), cada uno refiere a alguna escena de la obra conservada en el Museo del Prado y la figura de una acróbata en su trapezio aparece en cada uno atravesándolos (2019, linóleo sobre organza intervenida con bordado y múltiples elementos). Así como en el maravilloso Tapiz de la reina Matilde conservado en Bayeux, Francia, se cuenta la épica conquista de Inglaterra por los normandos, Loeschbor recupera las herramientas de la narración en clave doméstica y espiritual.

Tecnología digital

Jimena Travaglio (Viedma, Río Negro, 1986) crea tapices con cuentas facetadas tejidas, minúsculas piezas que pueden constituirse en un pesado objeto. Comenzó con esta técnica en 2008 mientras todavía era estudiante en la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca, con el acompañamiento de la artista Elsa Manuel, su profesora de Arte Textil. Ya en su escuela primaria Travaglio aprendió a bordar y tejer, prácticas que continuó en su adolescencia y juventud. “También conocí el arte desarrollado por el pueblo Huichol, originario de México, que trabaja con el tejido de cuentas en sus artesanías y también emplean las mostacillas para revestir objetos tridimensionales”, apunta la artista en una entrevista con el autor.

Después de investigar en profundidad las posibilidades de esta técnica, en 2013 en la galería Cecilia Caballero de Buenos Aires, reunió

trabajos con cuentas tejidas en una muestra que denominó *Defectos de fábrica*; el título estaba relacionado con la dificultad y el proceso de años que había implicado la realización de esas obras. “Desde ese momento, hasta la actualidad, el tejido de cuentas ha sido el centro de mi producción artística”.⁵⁹ Gran parte de su obra recuerda las perturbaciones de la imagen digital, en monitores de computadora, cuando aparece un error en formatos varios de imágenes, una estética que se conoce como *glitch* (que también atraviesa a la música). Aprovechar el error tiene un antecedente ilustre, el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp (*Le Grand Verre o La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1926, Museo de Arte de Filadelfia, EEUU), un vidrio de gran tamaño intervenido con pintura se astilló durante un traslado y el autor, lejos de disgustarse, dijo que la obra estaba finalmente concluida, de esta forma incluía el azar y el accidente como parte creadora. Travaglio aprovecha el error electrónico como base para un trabajo diametralmente opuesto, es decir manual, preciso y sin imperfecciones, el resultado es una imagen hipnótica y seductora, por momentos desconcertante, ya que se insinúan sospechas del origen iconográfico. Por último, la serie *Tecnotopía* (2022), exhibida en la galería El mirador de Buenos Aires, está realizada en cuentas facetadas de cristal checo tomando como referencia fotos de instituciones punitivas; declara Travaglio:

Estos tapices fueron montados simulando pantallas de centros de monitoreo y control, son una metáfora del cuerpo como módulo que pierde autonomía y se transforma en un engranaje de algo “maquínico”, reflexionado sobre el consumo de redes y como a través de ellas se van moldeando los comportamientos sociales.⁶⁰

Entre la memoria y el *kitsch*

Si hay un artista que ha logrado un lenguaje y una materialidad absolutamente inconfundible, ese es Román Vitali (Rosario, Santa Fe, 1969). Licenciado en Bellas Artes en la Universidad Nacional de Rosario, realizó innumerables muestras individuales y colectivas en los centros más

58. Mail de María Noël Loeschbor a su coleccionista, Alfredo Muñoz. Referido en entrevista con el autor.

59. Entrevista con el autor.

60. Entrevista con el autor.

importantes del país, y obtuvo becas, premios y reconocimientos de las más prestigiosas instituciones. Gran parte de su obra, por no decir toda, se basa en el tejido de cuentas facetadas, desde pequeños objetos hasta instalaciones de gran formato. En la década de 1960 era frecuente encontrar en hogares de clase media argentina pequeños animalitos hechos con perlas facetadas que adornaban muebles modulares o los televisores con gabinete de madera, generalmente acompañados de carpetas al crochet, una escena *kitsch* que bien podría haber narrado Manuel Puig en su libro *Boquitas Pintadas*. En las paredes de la casa de una de las abuelas de Vitali colgaba un rosario de este material; por alguna insondable razón, el objeto se fijó en la memoria afectiva del niño Vitali. Narra el artista:

Siendo yo muy chico tenía presente este objeto, tiempo después me reencontré con el material y empecé a investigar cómo era el sistema tejido, que es muy particular, con tensión y con geometría. En función de un libro llamado *Hágalo usted mismo*, comencé a experimentar. Por otro lado, mis juegos preferidos de niño eran el Rasti, Mis ladrillos, Lego, todos sistemas modulares para crear objetos, de manera natural pasé de esos juegos para armar por estructura y sistema, al sistema tejido. El entorno familiar fue determinante, mi otra abuela tejía flores con hilos plásticos, básicamente claveles que guardaba, no les daba uso, era algo íntimo; y el tercer vértice de este triángulo fue una tía que aprendía a pintar por correspondencia en la Academia Femenina, que enviaba fascículos que estaban a mi alcance.⁶¹

Figuras, vegetaciones, geometrías, cuadros y marcos, y obras lumínicas son algunas de las vastas familias de objetos creados por Vitali a lo largo de más de 25 años. Apunta el artista:

Investigo el material y encuentro sus potencialidades, empiezo a cruzarlo con proyectos, ideas, propuestas de *site specific*, y también obras más autónomas, más escultóricas. El material (la cuenta facetada) entra en juego con otros como la luz, el espacio, la arquitectura, la historia del arte.⁶²

Para comprobar la complejidad de su obra nos detendremos en *Los cuadros robados*, proyecto *Estévez* (2019-2020) presentado en el Museo



Román Vitali. *Florero*, reproducción en tejido con cuentas acrílicas, basada en la obra de Jan Brueghel, el viejo, siglo XVII, que se encuentra en la Colección Museo del Prado, 53 x 39,5 cm, 2019. Foto: Román Vitali.

Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilio Estévez, de Rosario, Santa Fe. El disparador fue el robo de una obra del mismo Vitali minutos antes de inaugurar una muestra en el Museo Castagnino de Rosario, de ahí en más comenzó a investigar robos de pinturas, especialmente las cinco obras robadas al citado Museo Estévez: un Greco, un Goya, un Ribera, un Sánchez Cohelo, y un Murillo. En un acto de restitución simbólica Vitali reconstruyó las imágenes de cada uno con sus tejidos de perlas facetadas. El cuadro ausente, sustraído o recuperado es un tema que recuerda el resonante robo de la *Gioconda*, de Leonardo da Vinci en el Louvre en 1911, hecho que catapultó a la fama dicha pintura, o incluso la operación que hizo la fotógrafa francesa Sophie Calle (1953) en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston, Estados Unidos, que todavía mantiene los marcos vacíos de las obras de Rembrandt, Vermeer, Manet, Degas y otros, robados en 1990. En ese proyecto (*¿Qué veis?*, 2013), Calle pidió a los conservadores, vigilantes y otros empleados del museo que posaran ante los marcos vacíos y describieran los objetos desaparecidos. En 2017 intervino dos nichos del Centro Cul-

61. Entrevista con el autor.

62. Entrevista con el autor.

tural Kirchner con jarrones de flores inspirados en las obras de los Brueghel (Pieter, Jan el Viejo, Jan el Joven), es decir que versiona en objeto tridimensional de gran formato, la pintura barroca de flores. Dice Vitali:

Hago dos naturalezas muertas de Brueghel, que son muy similares, una de ellas corresponde a la colección del Museo del Prado de Madrid y otra a la de Amalia Fortabat de Buenos Aires. Lo que más me interesa es la relación en esta cadena de artistas, casi como metáfora de la relación entre padres e hijos, maestros y alumnos, transmisión y comunicación, me interesaron esos nexos, la cadena de los Brueghel que se iban articulando generacionalmente. Con el material de perlas facetadas aparecen otros códigos, la obra termina pixelándose, un código de orden virtual o digital que también tiene cierto diálogo con el postimpresionismo o el puntillismo. Cada perla facetada tiene seis milímetros, ese módulo genera un super módulo que necesariamente geometriza la imagen, de cerca no se ve y de lejos, por mezcla retiniana el ojo arma una nueva imagen. Me comporto como un alumno que intenta copiar al maestro con un resultado siempre fallido, en ese pasaje de una técnica a otra hay una pérdida.⁶³

Vitali también es licenciado en psicología, ejerció la profesión de forma privada y en la salud pública durante siete años. De esta disciplina ha tomado herramientas que le sirven para sus “recorridos teóricos o conceptuales en torno a la figuración y los vínculos, relaciones interpersonales, el concepto de lo siniestro, lo familiar como extraño y toda una domesticidad familiar”, precisa Vitali.⁶⁴ La operación de “traducción” que hace al lenguaje del tejido de cuentas facetadas es central, como en el proyecto *Fantasma. Once fotos y un óleo* (2022) que consiste en recuperar diapositivas familiares que:

tenían errores y deterioros por el paso del tiempo, manchas, humedad, o virajes cromáticos, las pasé a perlas facetadas, me gusta pensar el tejido como si fuera casi una impresora, como si estuviera revelando estas diapositivas, llevándolas a la estructura del tejido; hay una traducción con todo lo que significa, implica pérdida, interpretación, duplicar algo que en algún punto se pierde y a la vez puede abrir vías de significación.⁶⁵

Vitali acude a una iconografía familiar íntima y a la vez universal, pues son fotos de niños, reuniones familiares o viajes que podrían estar en cualquier hogar argentino.

Conclusiones

Hemos hecho un recorrido específico por la producción de los últimos años desde una perspectiva de “textil expandido”, es decir considerando las variaciones o hibridaciones que puede tener esta antigua disciplina, más allá de los conceptos tradicionales de trama y urdimbre, aunque ya de por sí el origen del arte textil implica una variedad infinita de materiales, superficies y diseños. Por cuestiones imperativas de espacio quedan por estudiar una multitud de artistas, pero la concepción de estos tomos no es la de un catálogo estadístico, sino la de un punteo casuístico, es decir, tomar casos testigos de la vivacidad, variedad y vigor que tiene una disciplina siempre atenta a una sociedad en permanente cambio, sin perder el sentido de la poesía, el símbolo y el signo.

Bibliografía

LA PRESENCIA DEL TEXTIL

Y POLÍTICAS DE LA MEMORIA EN EL TEXTIL

ALTILLO, Pilar, *Catálogo de la Exposición Mujeres Argentinas En torno al cuerpo, el territorio y la manualidad*, Santa Cruz, junio de 2023.

BATTISTOZZI, Ana María, María GAINZA, Camila DO VALLE, María Moreno, Ariel SCHETTINI, Viviana USUBIAGA, *Chiachio & Giannone – Monobordado*, Buenos Aires, Editorial PASAJE Arte Contemporáneo, Galería de Arte de Apoc y Osposce, 2016.

BAUDRILLARD, Jean, *Crítica a la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1989.

CROCI, Paula y Alejandra VITALE (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado de la moda*, Buenos Aires, La Marca.

CUTULI, Gracia, “El textil como transmisor de cultura” en *Desarrollos sintéticos de los proyectos de investigación de la FADU*, XIV Jornadas de Investigación de la SICyT Buenos Aires, SICyT, 1999.

—, “La indumentaria como código cultural”, en *AREA N°9* (agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo), Buenos Aires, SICyT-FADU-Universidad de Buenos Aires, 2001, pp.55-68.

—, “Mitos cosmogónicos textiles”, en *Tramemos* n° 51, CAAT, Buenos Aires, 2002, pp. 10-16.

63. Entrevista con el autor.

64. Entrevista con el autor.

65. Entrevista con el autor.

- , “El textil: lectura de la civilización” en *AREA n° 13* (agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo), Buenos Aires, SICyT-FADU- Universidad de Buenos Aires, 2007, 85-91.
- , “Enhebrando historias con Kela”, revista *Tramemos* n° 55, año XXIX, Buenos Aires, Centro Argentino de Arte Textil (CAAT), marzo de 2007, pp. 34-35.
- DE ROODT, Adolfo R., Oscar D. Salomon y Tomás A. Orduña., “Accidentes por lepidópteros con especial referencia a *Lononia sp*”, en *Revista Medicina*, Vol. 60, n° 6.
- ELÍAS, Andrea, Gracia Cutuli, El ardid del tiempo, sobre el paradigma textil contemporáneo, Salta, Museo de Bellas Artes de Salta, Ministerio de Cultura y Turismo, 2016.
- HACHER, “Hilos, masculinidad y mercado”, en *ANFIBIA*, Buenos Aires, UNSAM, 2016.
- HUGHES, Patrice, *Le Langage du Tissu*, Francia, Ministerio de Cultura: Ciudad de Le Havre, 1982.
- IRIARTE, Isabel, *Catálogo de la exposición de Manuela Rasjido*, Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori, 2010.
- MANSILLA, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 414 - 415.
- MEGE, Pedro, “La Manta del Libertador: Legado de la expresión textil mapuche”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Textil Precolombino* 7, Santiago de Chile, 1998, pp. 53-65.
- PUENTE, Alejandro, *Catálogo de la exposición Ojo al país*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2002.
- THOMAS PENETTE, Michel, *Textile Art*, París, Textile/ Art/ Langage- Colombes, Francia, 1983.
- RAFFELLINI, Patricia N., *Arquetipos femeninos porteños en 1900*, Universidad del Museo Social Argentino, Buenos Aires, Tesis inédita, Reg. Prop. Intelectual 905941, 1998.
- RICCARDI, Teresa, Silvia Marrube, Sandra Piccione, Gracia Cutuli, *Colección de Arte Textil del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2019.
- SARAVIA, Albertina, *Popol Vuj (Libro del Consejo o de la Estera), Popol Vuj. Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*, Adver-
tencia, versión y vocabulario de Albertina Saravia, Colección *Sean cuántos...* n° 36, Editorial Porrúa, México, 1997.
- SAYÚS, María Silvia V., “Historias a puntadas, un cómic de tela”. *Catálogo de la exposición “ORGANIZACIÓN Pepe”*, Buenos Aires, Museo Enrique Larreta.), 2011.
- TOSSONI, Delia, “26° Salón Municipal de Arte Textil. Museo Sívori, 2018-2019”, en *Tramemos*, n° 68, Año 44, Buenos Aires, CAAT, 2023.

JOYERÍA CONTEMPORÁNEA Y EL DESAFÍO DE USAR ARTE

- AGAMBEN, Giorgio., “Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, pp. 17-29.
- CABRAL ALMEIDA CAMPOS, Ana M., *La joyería contemporánea como arte. Un estudio filosófico*, Tesis de Doctorado, UAB Universidad Autónoma de Barcelona, 2014, pp. 9-12.
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285125/amcaclde1.pdf> acceso 23 de abril de 2023.

TRAIGO UN PUEBLO EN MI PONCHO. ARTE DE LA COMUNIDAD TEXTIL DE LONDRES, CATAMARCA

- CORCUERA, Ruth, “Arte textil del ‘60 al 2000”, *Historia General del Arte en Argentina*, Tomo XII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2015, p. 353
- , *Ponchos de América. De los Andes a las pampas*, Buenos Aires, Fundación CEPPA ediciones, 2017.
- GONZÁLEZ, Alberto Rex, *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires, La Marca ed, 2007.
- ROLANDI, Diana, C. PÉREZ MICOU, y S. GARCÍA, *Tramas del monte catamarqueño. Arte textil de Belén y Tinogasta*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2006.
- STRAMIGIOLI, Celestina y Mirtha PRESAS, “El textil criollo”, *La Argentina Textil*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2018.

ARQUITECTURA

Agradecimientos

Marcelo Corti agradece a Fernando Diez, por haberlo propuesto para la tarea asignada, y por sus muy útiles recomendaciones sobre el texto. A Delfina Borioli, Tamara Curutchet, Claudio Ferrari, Carlos Fulco, Oscar Inostrosa, Daniel Kozak, Mirta Levin, Thiago Nardoto, Jorge Prieto y Adrián Sebastián, quienes gestionaron las fotografías que aparecen en el artículo.

Patricia Méndez agradece a Julio Arroyo, Flavio Carsalade, CEDODAL, Adriana Collado, José De Nordenflycht y a Fernando Martínez Nespral.

OBRAS DE ARQUITECTURA: TENSIONES EN LA ERA DE LA IMAGEN

Fernando Diez

Las periodizaciones son siempre tentativas. Al igual que las correlaciones entre los acontecimientos políticos y sociales y la historia de la arquitectura o el urbanismo, que son tantas veces voluntariosas. En parte, debido a la lentitud de la construcción y los cambios urbanos, pero también a su inercia. Así lo ve Diego Armus respecto de la relación entre salud, enfermedad e historia urbana.¹ Lo que es seguro es que la emergencia o la extinción de tendencias, modos y prácticas no coinciden necesariamente con el número redondo de los años que contabilizamos en décadas. Los cambios culturales son graduales y la historia es más fluida que ninguna cronología cifrada, y sin embargo nos encontramos aquí con la circunstancia necesaria de ensayar una historia de lo acontecido entre los años 2000 y 2020. Su inmediatez sugiere más una crónica que una interpretación histórica, pero se suman además otros dos condicionamientos: el espacio limitado que ofrece una publicación de índole general, y el poco tiempo para un trabajo para el que se dispusieron de meses en lugar de años.

Si el cambio de siglo había estado signado por una aceleración de la globalización cultural, impulsada por los nuevos medios de comunicación —*internet, world wide web*— el siglo XXI afianzó ese predominio de la información, y con ella, de la imagen, que para la arquitectura tuvo consecuencias de peso. Porque las obras de arquitectura se vieron cada vez más expuestas a un sistema de promoción y validación mediatizado por imágenes y signado por la velocidad y profusión con que circulan. Esto dio lugar a una presencia globalizada de lo que ha sido llamado una *arquitectura del espectáculo*.² La emergencia de una arquitectura que se sabe

será juzgada por las imágenes que será capaz de producir, más que por las condiciones de servicio, economía, racionalidad y cobijo que ofrezca a quienes debe servir.

Las arquitecturas locales se vieron arrojadas a ese escenario global e inevitablemente terminaron influenciadas por esas nuevas condiciones de producción y, muchas veces, se encontraron en franca situación de competencia con nuevos actores extranjeros. En contrapartida, se fortalecieron vínculos regionales que permitieron un mayor intercambio de experiencias entre los profesionales de Latinoamérica. Por estas razones no es fácil trazar un corte entre movimientos o tendencias globales, regionales y los estrictamente argentinos.

Los cambios radicales que terminaron de consolidarse en el comienzo del siglo estuvieron caracterizados por ese predominio de la imagen, el debilitamiento de la autoridad del arquitecto en los procesos de proyecto (surgieron nuevas figuras profesionales como el *project manager* y los asesores de comunicación, quienes mediaron crecientemente entre el comitente y el arquitecto), el llamado *branding*, la tematización³ y la franquicia, nuevos programas y la extinción de otros, y la extensión de las ciudades en suburbios dispersos dependientes del automóvil, inspirados en el *american way of life*.

Por un lado, se multiplicaron los actores, producto de la llegada de nuevas generaciones más numerosas de arquitectos que se abocaron a pequeñas obras. Por el otro, se concentraron las encomiendas en un número menor de autores influyentes y programas de mayores dimensiones, a la par que se consolidaron programas como el *shopping center*, los multicines,

1. Diego Armus, "Sobre Panópticos, Medicalización y los Modos de Escribir la Historia Urbana", *Summa+157*, Buenos Aires, Donn, 2017, pp. 104-108.

2. Algo que había sido anticipado desde una visión filosófica por Guy Debord en *La Sociedad del Espectáculo*, Buenos Aires, La marca, 1995 (París, 1967).

3. Caracterización mediante la imitación de rasgos de otra época o lugar, puede verse: Fernando Diez, "La invención del lugar. Tematización en los nuevos suburbios de Buenos Aires", *Anales 44*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzi, UBA, 2015, ISSN 0328-9796.



Clorindo Testa, Eduardo Bompadre y Juan Fontana, Auditorio para la Universidad del Salvador, Pilar, Buenos Aires, 2002. Foto: Daniela Mac Adden.

y una nueva generación de viviendas, oficinas por horas y programas mixtos en los suburbios, cuya expansión acompañó una creciente decadencia de los viejos centros urbanos. En muchos casos, esos programas también se desplegaron en antiguas estructuras industriales que, recicladas, conservaron aspectos de su valor patrimonial.

La internacionalización de los servicios profesionales se manifestó de diversas maneras, no solo por la mayor presencia de oficinas extranjeras, sino también por la actuación de oficinas locales en el extranjero⁴ o la radicación de arquitectos argentinos en el exterior, situación facilitada por una mayor cantidad de egresados que realizaban posgrados en EE.UU. y Europa. La mayor disponibilidad de materiales de avanzada y el predominio de sistemas constructivos prediseñados fueron cada vez más gravitantes en la forma y expresión de los edificios, lo que por un lado amplió la variedad de alternativas, pero por otro, limitó el espacio de libertad proyectual que los arquitectos habían tenido en décadas anteriores, condicionados por la integralidad de los sistemas constructivos y la manera en que determinaron la expresión de la arquitectura.

Las muertes de Mario Roberto Álvarez (1913-2011) y de Clorindo Testa (1923-2013)⁵ cerraron una segunda mitad del siglo XX que había

4. En el año 2000, el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo promovía explícitamente la internacionalización de los servicios profesionales con la activa participación de Federico Aja Espil, entonces Consejero.

5. Ambos eran académicos de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Álvarez desde 1983, Testa desde 1976.

estado signada por sus dominantes figuras. Con inclinaciones estéticas opuestas, Álvarez centrado en la técnica, Testa en el arte, se habían afirmado como incuestionables referentes abarcando, del racionalismo al brutalismo, todo el espectro de la sensibilidad moderna.⁶ Las obras tardías de Álvarez apenas alcanzaron la firme elegancia de anteriores realizaciones, las de Testa, se desprendieron de su anterior impronta corbusierana para entregarse a un expresionismo autobiográfico, visible en obras como el Auditorio para la Universidad del Salvador en Pilar (con Eduardo Bompadre y Juan Fontana, 2002) y especialmente en la Biblioteca de la Cámara de Diputados de La Pampa (Santa Rosa, 2005)⁷ que contrastó con su anterior obra para la Casa de Gobierno. Miguel Ángel Roca realizó un último ensayo sobre la variación en una serie de tres edificios educativos para la Universidad de Córdoba (2002).⁸ José Ignacio Togo Díaz (1927), que había adornado la ciudad de Córdoba con la calidad plástica de su arquitectura ladrillera, nos dejó en 2009.⁹ Los fallecimientos de Horacio Baliero (1927) en 2004, Claudio Caveri (1928) en 2011 y de Juan Manuel Borthagaray (1928) en 2016 subrayaron que el ciclo de aquellos que podían considerarse los maestros modernos había concluido.

Los grandes estudios, que habían constituido una barrera poco menos que infranqueable a las generaciones más nuevas, fueron cediendo terreno ante los cambios de un escenario que desafiaba su anterior estilo de trabajo y, al cambiar el siglo, se abría un campo más prometedor para los arquitectos de las nuevas generaciones. Aunque hubo también continuidades, como la ocurrida en el estudio Urgell Penedo Urgell con la incorporación de Juan Martín Urgell al estudio fundado por José Antonio Urgell, y otros ensambles generacionales, como el de Irene Joselevich y

6. Puede verse: Fernando Diez, "Construcciones autobiográficas: Clorindo Testa y Mario Roberto Álvarez", *Sobre la biografía y el gran arquitecto* (Rigotti, Ana María; Liedenberger, Georg, editores), Buenos Aires, Diseño, 2019, pp.28-55.

7. *Summa+83*, Buenos Aires, Donn, 2006, pp.83-89.

8. Facultad de Ciencias, Facultad de Odontología, Escuela de Artes, Univ. Nac. de Córdoba, Miguel Ángel Roca, Córdoba 2002, en *Summa+59*, Buenos Aires, Donn, 2003, pp.46-55.

9. Omar París (2006), "Entrevista a Togo Díaz", *Casas. 30-60 cuaderno latinoamericano de arquitectura*. i+p. pp.78-83.



Atelma Fourcade Tapia, Museo Malba, CABA, 2002.
Foto: Gonzalo Viramonte.

Ana Rascovsky, madre e hija que se integraron en el activo estudio PLANTA; el de Lucio Morini que, después de trabajar en Herzog y de Meuron en Suiza, se integró a Morini Arquitectos junto a sus padres Sara Gramática y Jorge Morini. Camila Schön, Sergio, Nicolás y Ludovica Antonini se incorporaban al estudio Antonini-Antonini-Fervenza-Hall-Schön. Hubo colaboraciones más ocasionales como la de Ana Sol Smud, quien participó en el sugestivo *Hotel Plaza Dorrego* (2012) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) junto a Alberto Smud, Liliana Shraier, Leonardo Rietti y Daniel Zelcer.¹⁰ Agustín y Joaquín Moscato y Ramiro Schere trabajaron inicialmente con sus padres Jorge Moscato y Rolando Schere, aunque obviamente la lista es más larga.

Nuevas generaciones y especialización

El cambio de siglo reveló la emergencia de una nueva generación de jóvenes que consiguen encargos de alta visibilidad. Punto destacado de ese cambio fue la adjudicación del *Museo Malba* (CABA, 2002)¹¹ a Atelma-Fourcade-Tapia, jóvenes cordobeses que ganaron un concurso jurado por figuras de talla internacional. La relación que establecieron con el desarrollador Eduardo Costantini los llevó a realizar obras de gran visibilidad, como el discutido *Edificio Grand Bourg* (CABA, 2006), una torre moderna con revestimientos neoclás-

10. *Summa+136*, Buenos Aires, Donn, 2014, pp.102-109.

11. *Summa+52*, Buenos Aires, Donn, 2002.



Atelma Fourcade Tapia, Tarjeta Naranja, Ciudad de Córdoba, 2015. Foto: Claudio Manzoni.



Bodas Miani Anger, Aeroparque Jorge Newbery, CABA, 2011. Foto: Alejandro Wirth.

sicos,¹² el *Golf de Nordelta* y, a la postre, afirmarse por su solvencia profesional en obras de envergadura como la *Bodega Navarro Correas* en Mendoza (2010),¹³ las *Oficinas de Roggio* (2009) y la torre *Tarjeta Naranja* (2015)¹⁴ en Córdoba, o el nuevo edificio bancario *Plaza Galicia* en Buenos Aires (2017).¹⁵ De esta manera, afianzaron una práctica de alcance nacional, envergadura y continuidad como hasta entonces solo había estado reservada para los grandes

12. La confundida indignación que desató la obra fue reveladora del cambio de época, puede verse: Fernando Diez, "Sobre la apariencia y las apariencias", *SCALAE*, Buenos Aires, marzo de 2007.

13. *Summa+108*, Buenos Aires, Donn, 2010, pp. 6-12.

14. *Summa+150*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp.44-57.

15. *Summa+158*, Buenos Aires, Donn, 2017, pp.24-37.



Bórmida - Yanzón, Bodega Atamisque, Mendoza, 2008.
Foto: Cayetano Arcidiácono.

estudios consolidados durante la segunda mitad del siglo XX.

Bodas-Miani-Anger, bajo la firma BMA, encarnaron también este cambio generacional, en cuanto se instalaron como actores de peso en el rubro del entretenimiento (para la cadena *Village Cinemas*, con obras en Buenos Aires, Avellaneda, Pilar, Rosario entre 1999 y 2006), el transporte (*Aeroparque de Buenos Aires*, *Aeropuerto de San Luis*), centros comerciales (*Shopping de Bahía Blanca*, el *Mendoza Plaza Shopping*, *Falabella* y *Tortugas Open Mall*, en Buenos Aires), además de innumerables obras corporativas.

Al mismo tiempo, se consolidó una especialización más acentuada de las oficinas de arquitectura. Aslan y Ezcurra, que había tenido una diversificada tradición, se concentró en sedes corporativas suburbanas que abandonaban la zona central por localizaciones cercanas a los parques industriales de la periferia de Buenos Aires, con obras como *Volkswagen* en Pacheco (1996). Antonini Schon Zemborain, en tono similar, construyeron los *Laboratorios Roche*, también en Pacheco (2001) y los *Laboratorios de YPF* (La Plata, 2016).¹⁶ Son obras de una materialidad precisa, que Roberto Fernández ve apartadas ya de la discusión semántica posmoderna para concentrarse en una “literalidad constructiva”,¹⁷ entre las cuales la sede *Capsa Capex*, de Benadon Berdi-

chevsky Cherny, Robinsohn asociado (Vicente López, 1997), había marcado una referencia. La especialización de Pfeifer y Zurdo estuvo orientada a programas comerciales y shopping center, y ABBS Point Design, liderada por Luis Bruno, se especializó en programas comerciales y de entretenimiento, como el desarrollo de la comunicación de marca y las series de locales para *Havanna* y *Freddo* (2000).¹⁸ Bórmida y Yanzón se especializaban en una nueva generación de bodegas que combinaban producción y turismo en Mendoza, como *Salentein* (1999), *Séptima* (2001),¹⁹ *Navarro Correas* (2004) y *Atamisque* (2008).²⁰ Egozcue Vidal + Pastorino Pozzolo se especializaban en arquitectura para la salud (*Clínica AMEBPBA*, CABA, 1999; *Hospital de Niños*, CABA, 2006)²¹ al igual que Alvarado Font Sartorio (*Sanatorio Anchorena San Martín*, 2019).²² Oscar Fuentes, se especializó en edificios de departamentos pequeños, desarrollando una afinada resolución en el uso de mínimos espacios. AFRA (Armendares, Ferreiro, Rey, luego Lecouna) en departamentos suburbanos y casas en suburbios acomodados de Buenos Aires. Otros se especializaron en locales comerciales y de entretenimiento, como Rosenbaum Pizarro (*Deep Blue*, CABA, 1999) y Hitzieg y Militello con proyectos como la heladería *Goodsten* (Vicente López, 2017)²³ *Nim Bar* y el restaurante *Fresco* (CABA, 2018).²⁴ Son apenas unos ejemplos, es imposible reflejar en este espacio la amplitud del panorama del interiorismo comercial.

Corporaciones

La arquitectura corporativa dio continuidad al optimismo productivista del siglo XX celebrado en materiales cuya homogeneidad reflejaba el poder de la industria y el control del hombre sobre la materia, una estética que se negaba a reconocer las amenazas emergentes de ese mismo industrialismo, visibles en la crisis ambiental. En los programas institucionales y corpora-

16. ASZ Arquitectos, Antonini-Antonini-Fervenza-Hall-Schön, *Summa+165*, pp.8-17.

17. Roberto Fernández, *Summa+ 60*, julio de 2003, p.118.

18. *Summa+62*, Buenos Aires, Donn, 2003, pp.42-49.

19. *Summa+56*, Buenos Aires, Donn, 2003.

20. *Summa+132*, Buenos Aires, Donn, 2013.

21. *Summa+82*, Buenos Aires, Donn, 2006, pp.66-91.

22. *Summa+174*, Buenos Aires, Donn, 2019.

23. *Summa+165*, Buenos Aires, Donn, 2018.

24. *Summa+186*, Buenos Aires, Donn, 2021.



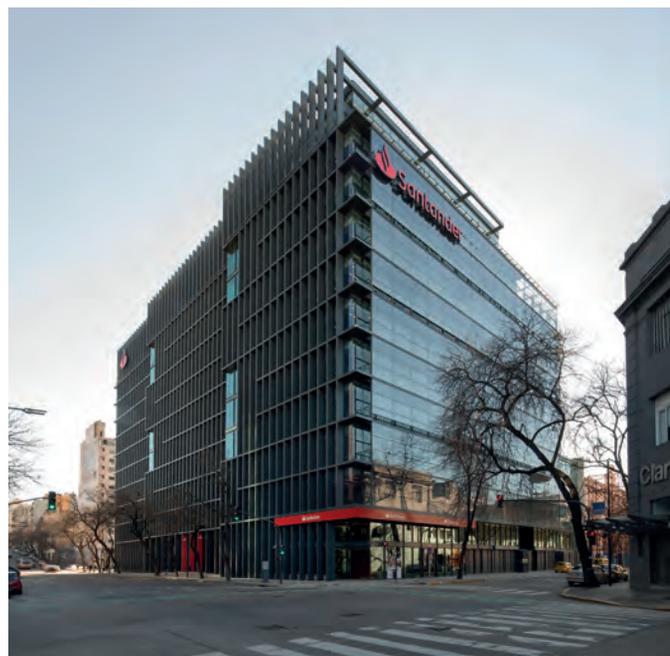
Machado y Silvetti Arquitectos, Edificio Zetta, CABA, 2019. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

tivos predominó una expresión arquitectónica que buscaba así asimilarse a los estándares internacionales, expresivamente signada por materiales denotativos de un avance tecnológico. Para los clientes corporativos e institucionales, la categoría de un edificio estuvo crecientemente asociada a esa asimilación, lo que exigió también un nuevo nivel de presupuestos, acordes a resoluciones constructivas más complejas. Uno de los caminos transitados consistió en la contratación de oficinas de arquitectura de categoría internacional, lo que impulsó la actuación de estudios extranjeros en el país aunque, al final del ciclo, obras como el *Edificio Corporativo Santander*, de Urgell Penedo Urgell, Lynch, Pierantoni, López, Vago, Rodríguez (CABA, 2019)²⁵ demostraban la alta competencia alcanzada por las firmas locales en ese terreno.

Entre las firmas internacionales cabe mencionar que HOK Internacional construyó en 1999, asociado a Estudio Aisenon, la torre *Malecón* en Puerto Madero. También en Puerto Madero, Kohn Pederson Fox, construyó la sede *Telecom* con Hampton Rivoira como asociados locales. César Pelli, afincado en los EEUU, culminó la *Torre Bank Boston* en Buenos Aires en el año 2001, aunque su obra más significativa, por su valor simbólico, fue la torre *Repsol-YPF* en Puerto Madero (2009).²⁶ Un hito

25. *Summa+179*, Buenos Aires, Donn, 2020, pp. 18-31.

26. *Summa+102*, Buenos Aires: Donn, 2009, pp. 78-91.



Urgell Penedo Urgell, Lynch, Pierantoni, López, Vago, Rodríguez, Edificio Corporativo Santander, CABA, 2019. Foto: Daniela Mac Adden.

significativo fue el concurso organizado por el Banco Ciudad para una sede corporativa de gran escala (que luego sería cedida al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en un acto que pareció premeditado). El concurso por invitación contó con la participación de unas pocas e importantes oficinas locales, pero también de Richter Dahl Rocha (Lausanne, Suiza) y de Machado Silvetti (Boston, EE.UU.), oficinas integradas por argentinos expatriados que



Richter Dahl Rocha, Plaza Bernardo A. Houssay, CABA, 2017. Foto: Javier Agustín Rojas.

marcaban así su interés en volver a trabajar en el país. Resultó a la postre ganador Norman Foster (con Berdichevsky Arquitectos como socio local) con un proyecto que recuerda la arquitectura de aeropuertos, antecedente que abriría luego su participación en otros proyectos locales, contando con Juan Frigerio como integrante de la firma en el país.

Rodolfo Machado y Jorge Silvetti construyeron finalmente en el *Polo DOT* el edificio de oficinas *Zetta* (CABA, 2019), una inteligente reutilización de una estructura fabril preexistente que mostraba que el reciclado no era incompatible con una arquitectura de alto estándar y la mística corporativa. En el mismo edificio, De Elía-Irastorza con Bodas-Miani-Anger y Methanoia desarrollaron innovadores interiores de espacios de trabajo signados por la informalidad para *Mercado Libre*, empresa emergente de la nueva economía digital.²⁷

Richter Dahl Rocha (RDR) abrió una oficina en Buenos Aires, liderada por Ignacio Dahl Rocha y Bruno Emmer, que se afianzó en distintos proyectos, entre ellos, la transformación de la *Universidad Di Tella* (CABA, 2013), la exitosa remodelación de la *Plaza Bernardo A. Houssay* (CABA, 2017) y de los departamentos de alto estándar *Palacio Paz* en terrenos del

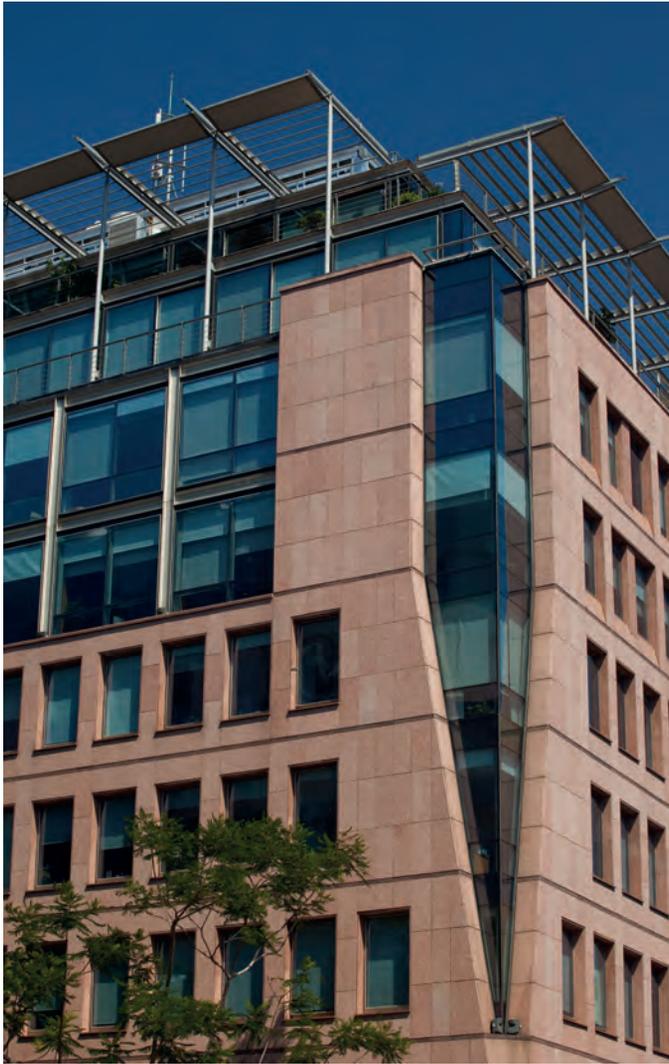


Rafael Viñoly, Cero + Infinito, CABA, 2019. Foto: Daniela Mac Adden.

Circulo Militar (CABA, 2019), cerrando un lado del patio del antiguo palacio en elegante ejercicio de completamiento urbano.²⁸ Rafael Viñoly, radicado en EE.UU., había construido el *Museo Fortabat* en Puerto Madero (CABA, 2008), con un exuberante techo vidriado de parasoles móviles, pero cuya sala más importante resultó completamente subterránea. Como contribución filantrópica proyectó el edificio *Cero + Infinito* para la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires (CABA, 2019). Mario Corea, radicado en

27. *Summa+174*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp. 8-41.

28. *Summa+186*, Buenos Aires, Donn, 2021, pp.10-24.



MSGSSS (Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Sallaberry), Sede de ING en Puerto Madero, CABA 2003. Foto: Juan Hitters.

España, contribuyó en numerosos proyectos de educación y salud para el Gobierno de Santa Fe que se comentan por separado. Caruso y Torricella (Italia), asociados con Czalpa y Clusellas - O'Connor realizaron la nueva *Sede de PROA* en La Boca (CABA, 2008).²⁹

La *Torre La Nación*, construida por HOK International y Aisenson Arquitectos (CABA, 2000), literalmente deglutiendo el noble edificio de SEPRA (1955) que había alojado las oficinas y talleres del diario, constituyó un caso más de arquitectura insensible a las preexistencias locales, pero celebratoria de una monumentalidad globalizada. En una escala acotada a lo residencial, Mathias Klotz (Chile) trabajó asociado a Edgardo Minond en proyectos como *SodaHaus*, (CABA, 2013).³⁰

29. *Summa+100*, Buenos Aires, Donn, 2009, pp.56-61.

30. *Summa+134*, Buenos Aires, Donn, 2014, pp.16-19.

En simétrica acción, algunos arquitectos locales extendieron su trabajo al exterior, como la oficina Pfeifer y Zurdo, que desde su especialidad comercial construyó en Viña del Mar, Chile, el *Marina Arauco Mall* (2000). Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Sallaberry (MSGSSS) realizaban, en sociedad con Gubbins Arquitectos, la nueva sede de la *Televisión Nacional de Chile* (2002),³¹ aeropuertos en México y, en Paraguay, la *Sede Oficinas de Gobierno* (2019). Vila Sebastián Vila, asociados con Boza-Macchi, proyectaron el *Centro de Justicia de Santiago en Chile*, organizado alrededor de un magnífico patio-plaza (2005).³² Egozcue Vidal + Pastorino Pozzolo proyectaban hospitales de alta complejidad en Chile. Lacroze Miguens Prati construía en la Zona América del Uruguay el *Edificio Corporativo Tribute* (2016),³³ cuya exacta resolución constructiva es representativa de una globalización de los servicios administrativos y financieros.

Otros encargos corporativos representativos de la nueva generosidad de los presupuestos y ambición material pueden verse en edificios bancarios como la *Sede de ING* en Puerto Madero (CABA, 2003)³⁴ de MSGSSS, que con su fachada de granito, vidrio y aluminio se pone a tono con los estándares expresivos y constructivos internacionales. La misma oficina construye el último edificio de la urbanización de Catalinas Norte, *200 della Paolera*, una torre de vidrio y acero corten perforado de 126 metros de altura (Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Vinsón, 2020).³⁵ Este monumentalismo profano, por así decirlo, entró en franca competencia con el monumentalismo al que habían aspirado las instituciones cívicas durante buena parte del siglo XX. El *Centro de Justicia II* de Córdoba, realizado por Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Urtubey (GGMPU) en 1999 apelaba a similares recursos materiales para subrayar la dignidad de los poderes del Estado. En Rosario, Faure, Malamud, Rivero levantaban en 2010 el *Edificio Grupo Asegurador La Segunda*.³⁶

31. *Summa+62*, Buenos Aires, Donn, enero de 2004.

32. Javier Fernández Castro, "Conceptos y Calificaciones", *Summa+89*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.4-19.

33. *Summa+172*, Buenos Aires, Donn, 2019.

34. *Summa+60*, Buenos Aires, Donn, 2003, pp.106-109.

35. Heriberto Allende, "Catalinas Norte: sesenta años", *Summa+186*, Buenos Aires, Donn, 2021, pp.40-45.

36. *Summa+123*, Buenos Aires, Donn, 2012, pp.82-89.



Morini Arquitectos, Edificio de la Legislatura Provincial, Ciudad de Córdoba, 2020. Foto: Gonzalo Viramonte.



Estudio Cella, Capilla Santa Ana, Pcia. de Misiones, 2014. Foto: Ramiro Sosa.

Instituciones

Esa nueva monumentalidad homogeneizó la percepción de lo corporativo y lo institucional bajo la creciente presión por producir formas distintivas e imágenes icónicas capaces de competir en el escenario global. La representación del poder político y su pretendida modernización culminaba así en Córdoba con la construcción de un complejo cívico integrado por la residencia del gobernador y la administración del gobierno provincial (Gramática, Morini, Pisani, Urtubey + Morini, 2012)³⁷, completado luego con el *Edificio de la Legislatura Provincial* (Morini Arquitectos, Córdoba, 2020),³⁸ obras que evidenciaban una ambición formal en evidente conexión con las arquitecturas globalizadas y cancelaban definitivamente el concurso nacional que se había realizado en 2001 para la Sede del Gobierno Provincial en el Parque Chateau Carreras (75.000 m², ganador Luis Bruno Arquitectos Asociados).³⁹ No menos ambicioso había sido el desafío planteado por los nuevos *Edificios de Descentralización Administrativa del Gobierno de San Luis*, “cuya sede principal, el asiento del gobernador, se inauguró en 2011, que fuera desarrollado por Esteban Bondone y BBG000 arquitectos y cuya monumentalidad deviene de la conjunción de tres piezas triangulares de hormigón y vidrio”,⁴⁰ en evidente re-

ferencia a la pirámide, forma literalmente asociada al poder. Con efecto político igualmente calculado, la Gobernación de Misiones levantó sobre el Cerro Santa Ana una cruz de 83 metros de altura que inaugura el *Parque Temático de la Cruz* (2011). El Estudio Cella & Asociados la materializó en una estructura metálica, a la que asoció un auditorio y una serie de pabellones destinados a la recepción del turismo, que incluyen un mariposario y orquideario que, integrados por el paisajismo, contribuyeron inteligentemente a domesticar la severidad y el tamaño del monumento.⁴¹ Como parte del mismo complejo, el Estudio Cella levantó la *Capilla Santa Ana* en 2014,⁴² que gracias a su cuidadoso engarce en el paisaje recibió el Premio Bienal de Arquitectura Obra Construida SCA-CPAU⁴³ ese mismo año. El *Parque de homenaje Mausoleo de Juan y Eva Perón*, dentro del Museo Quinta 17 de Octubre (Pcia. de Buenos Aires) tenía como propósito recibir los restos de ambas figuras. El proyecto de LGR, Javier Fernández Castro, AFRA y FP (2006)⁴⁴ se enmarcaba, según Roberto Fernández, “dentro de la tradición de un racionalismo monumental... ahora estilizado en el marco de lenguajes minimalistas”.⁴⁵

37. *Summa+122*, Buenos Aires, Donn, 2012, pp.12-21.

38. *Summa+180*, Buenos Aires, Donn, 2020, pp.46-65.

39. *Summa+130*, Buenos Aires, Donn, Abril 2013, p.70.

40. Roberto Fernández, *Summa+130*, Buenos Aires, Donn, 2013, p. 57.

41. Martín di Peco, *Summa+122*, Buenos Aires, Donn, 2012, pp. 40-47.

42. *Summa+149*, Buenos Aires, Donn, abril de 2016.

43. Sociedad Central de Arquitectos - Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo.

44. *Summa+81*, Buenos Aires, Donn, 2006.

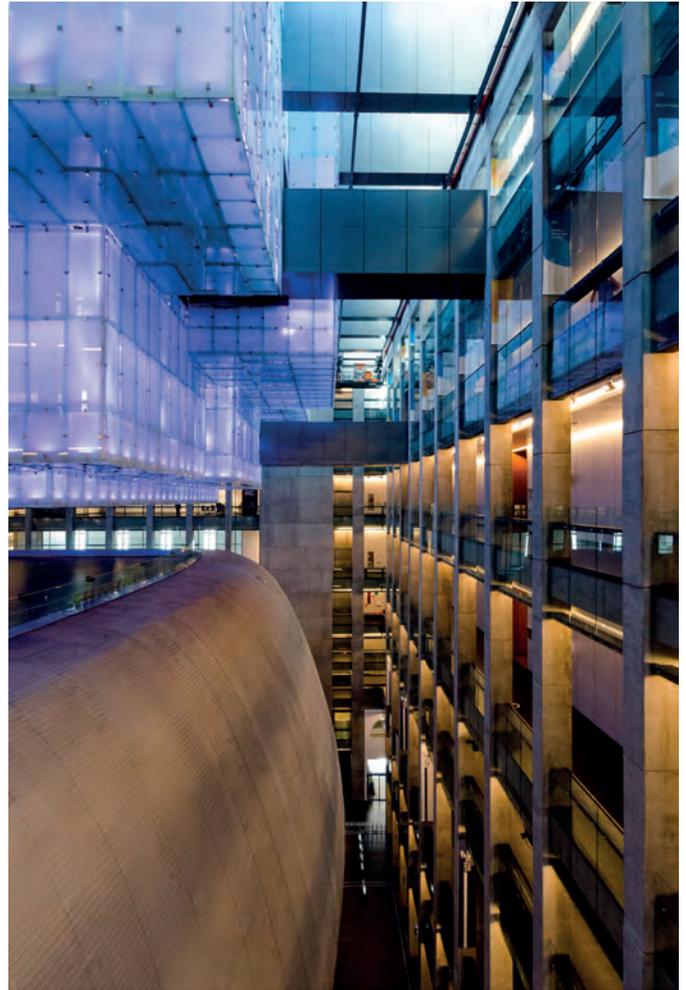
45. Roberto Fernández, “Monumentos necesarios”, *Summa+130*, Buenos Aires: Donn, 2013, p.52; ver también “Parque y Monumento”, *Summa+ 117*, Buenos Aires, Donn, 2011, pp.84-95.



LGR, Javier Fernández Castro, AFRA y FP, Parque de homenaje Mausoleo de Juan y Eva Perón, Buenos Aires, 2006. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

Daniel Becker, Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, Claudio Ferrari, Florencia Schnack realizaron la transformación del antiguo Palacio de Correos en *Centro Cultural del Bicentenario* (CABA, 2006-2011) ganado en concurso nacional en el que una seductora presentación animada mostraba el vaciado del centro del edificio para, figuradamente, hacer “descender” en su interior la nueva sala de conciertos, sobre la que se “suspendía” una sala de exposiciones vidriada bautizada “el candelabro”, sostenida a su vez por una “jaula” perimetral de acero. La estimulante presencia objetual de la sala de conciertos, bautizada por su forma “la ballena”, apoyada sobre dos columnas cónicas, evocaba el partido del Teatro San Martín de Álvarez y Ruiz, pero carecía de foyer o espacio preparatorio, ya que el espacio inferior no tiene relación con la secuencia de ingreso a la sala, que se reduce al ascenso por sucesivas escaleras mecánicas.⁴⁶ Los mismos autores realizaron la construcción del *Museo del Bicentenario* sobre los restos de la antigua Aduana de Taylor (CABA, 2009) consiguiendo dotar de sentido y utilidad a ruinas que habían quedado como un pasivo paisajístico

46. Graciela Silvestri, *Palacio de Correos. Proyecto Centro Cultural del Bicentenario: memoria, ideas, futuro*. Buenos Aires, Proyecto CCB, 2007, 1ª ed.



Daniel Becker, Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, Claudio Ferrari, Florencia Schnack, Centro Cultural del Bicentenario, CABA, 2011. Foto: Gentileza Daniel Becker.

para la antigua Plaza Colón, y generaron un magnífico espacio interior de gran escala. En contrapartida, la resolución exterior no consiguió relacionar razonablemente la Casa Rosada y la Plaza Colón y bloqueó fatalmente la desembocadura de la calle Hipólito Yrigoyen contribuyendo a la serie de desafortunados acontecimientos que terminaron de borrar el diseño urbano y vial original de la Plaza Colón. El proyecto para *Parque Lineal del Bajo y Paseo del Bajo* (Daniel Becker, Sergio Cavalli, Joan Marantz, Agustín Olivieri, CABA, 2017) hubiera ofrecido la posibilidad de compensar estas situaciones, pero la propuesta fue subsidiaria de la nueva vialidad, y produjo una solución paisajística centrada en las relaciones visuales entre los grandes edificios mediante grandes superficies secas. El *Teatro del Bicentenario* en San Juan, acompañó más tardíamente la celebración, con una obra de grandes dimensiones que reorganiza el espacio público a su alrededor integrando los jardines y el



Iván Castañeda, Alejandro Cohen, Cristián Nanzer, Inés Saal, Juan Salassa, Santiago Tissot, Centro Cultural, Archivo Histórico Provincial, Ciudad de Córdoba, 2014. Foto: Gonzalo Viramonte.

teatro de ópera mediante un espejo de agua. Marco Pasinato y Sergio Bianchi Bolzán firmaban el proyecto que, con 18.200 m², retomaba la tradición de grandes edificios públicos de carácter monumental (San Juan, 2016).⁴⁷

En Córdoba, la combinación de *Centro Cultural, Archivo Histórico Provincial* y plaza pública produjo un edificio de características topográficas, y consiguió que los techos funcionen como espacio público recreativo. Ocupando una parte del Parque Sarmiento, la obra de Castañeda, Cohen, Nanzer, Saal, Salassa y Tissot se completaba con una torre alabeada, el *Faro del Bicentenario*, nombre que subrayaba el tono celebratorio del conjunto (2014).⁴⁸ El *Memorial de la Bandera de Los Andes* (Mendoza, 2012), realizado por Emanuel Fernández, Mercedes Castro y Silvia Salustro desde la Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno de Mendoza, es una plaza seca dentro el parque bajo la cual se desarrolla una sugestiva sala para custodiar y exhibir la bandera histórica, que antes se conservaba en la casa de gobierno provincial.⁴⁹ Se trata de obras construidas sobre espacios

públicos pero que se esfuerzan por compensar la pérdida de esas superficies por medio de la generación de otras nuevas o por la fuerte vinculación entre edificación y paisaje.

El ciclo de las administraciones socialistas y radicales en Rosario y en Santa Fe tuvo en cambio un tono vinculado a los servicios, la educación y la salud antes que a la representación del poder.⁵⁰ Las sedes del plan de descentralización de la administración de Rosario ocuparon el territorio proveyendo de servicios municipales, entre ellos el *Centro Municipal Distrito Sur*, por Álvaro Siza (2003),⁵¹ y el *Centro Municipal Distrito Sudoeste* diseño de César Pelli, Rafael Pelli y Susana La Porta Drago (2009).⁵² A través de la Unidad de Proyectos Especiales (UPE) liderada por Mario Corea Aiello y Silvana Codina, se realizaron numerosos proyectos de educación y salud. Entre los más destacados, con 23.500 m², están el *Hospital de Emergencia Clemente Álvarez*, (Rosario, 2007)⁵³ y el *Centro de Especialidades*

47. *Summa+156*, Buenos Aires, Donn, 2017, pp. 8-21.

48. *Summa+141*, Buenos Aires, Donn, 2015.

49. *Summa+153*, Buenos Aires, Donn, 2016.

50. Mirta Levin, "Hermes Binner y el desarrollo urbanístico de Rosario", *Summa+181*, pp.127-8.

51. Mariel Suárez, "Anotaciones Impresizas", *Summa+64*, Buenos Aires, Donn, 2004, pp. 42-63.

52. *Summa+111*, Buenos Aires, Donn, 2010, pp. 24-31.

53. *Summa+97*, Buenos Aires: Donn, 2008, pp. 11-17,



Mario Corea, Silvana Codina, Francisco Quijano, Bruno Reinheimer, Hospital de Emergencia Clemente Álvarez, Rosario, 2017. Foto: Gustavo Frittegott.

Médicas Ambulatorias de Santa Fe (Mario Corea, Silvana Codina, Francisco Quijano, Bruno Reinheimer, 2017).⁵⁴ El vasto plan de escuelas se organizó sobre una tipología previamente sistematizada que incluía los diferentes niveles de enseñanza, volviendo a proponer una expresión unificada a la presencia del estado mediante el discreto pero riguroso lenguaje racionalista, como en la *Escuela de Enseñanza Media 582* (Reconquista, 2013), la *Escuela Técnica 508* (Santa Fe, 2011) o el *Jardín de Infantes 121* (Whellwright, 2012).⁵⁵ Como otro signo de ese nuevo interés en lo común se observó el regreso de los baños públicos en la ciudad de Rosario (Diego Jobell diseña los *Baños del Parque Urquiza*, 2009).⁵⁶ El *Jardín de los Niños* en Rosario (2001) es una obra de Marcelo Perazzo que creaba un sugestivo espacio público al interior del Parque de la Independencia sumergiendo el atrio del nuevo espacio educativo.⁵⁷

Educación y salud

Entre los edificios de educación superior se destacaron la *Ampliación de la Universidad Católica de Santa Fe*, por Javier Mendiondo, Lucila

54. *Summa+174*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.70-75.

55. Lucía Espinoza, *Arquitectura Educativa y políticas públicas en Santa Fe (2007-2011)*, Tesis de Doctorado, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, 2015. También: *Summa+121*, Buenos Aires, Donn, 2012, pp.36-43.

56. *Summa+103*, Buenos Aires, Donn, 2009, pp. 96-99.

57. *Summa+59*, Buenos Aires, Donn, 2003.



Marcelo Perazzo, Jardín de los Niños en Rosario, 2001. Foto: Gentileza Liliana Agnellini.

Gómez y Alejandro Moreira (Santa Fe, 2008) y la *Escuela de Posgrado de la Universidad Católica Argentina*, realizada por Urgell Penedo Urgell, para la que se recicló unos de los viejos depósitos de Puerto Madero (CABA, 2008).⁵⁸ También en el ámbito privado, la *Ampliación de la Universidad de Morón* (Oscar y Alejandro Boracchia y Carlos Coire, 2004) y el *Edificio para*

58. *Summa+99*, Buenos Aires, Donn, 2009, pp. 56-77.



Javier Mendiondo, Lucila Gómez y Alejandro Moreira, Ampliación de la Universidad Católica de Santa Fe, Ciudad de Santa Fe, 2008. Foto: Federico Cairolí.



Mario Corea, Silvana Codina, Escuela de Enseñanza Media 582, Reconquista, 2013. Foto: Giselle Marino.



Jorge Moscato, Rolando Schere, Joaquín Moscato, Ramiro Schere y Agustín Moscato, Universidad Nacional de Lanús, Pcia. de Buenos Aires, 2013. Foto: Manuel Ciarlotti Bidinost.

la Facultad de Medicina (Oscar y Alejandro Boracchia 2001).⁵⁹ Y en San Isidro, siguiendo una migración de escuelas a los suburbios adonde se desplazaba la clase acomodada, el Jardín de Infantes y EGB1 del Colegio Goethe (MSGSSS + Vinsón, 2006).⁶⁰ En Córdoba, puede mencionarse la *Ampliación de la FAUD UNC*, de Baulina, Cohen, Jarrys, Nanzer, Saal (Córdoba, 2013-2017), proyecto obtenido por concurso⁶¹ y, en el Gran Buenos Aires, el *Campus Universitario Miguelete* de la Universidad Nacional de San Martín, proceso comandado por Fabián de la Fuente y Raúl Eugenio Pieroni quienes, con Guillermo Raddaverio, realizaron el *Edificio Corona del Tornavías* (2006) reciclando el

viejo edificio industrial,⁶² al que le seguirían numerosos edificios de afinada resolución. Reflejo también del crecimiento de las universidades del conurbano de Buenos Aires, fue la ampliación *Scalabrini Ortiz* para la Universidad Nacional de Lanús, que materializaron con un edificio metálico Jorge Moscato, Rolando Schere, Joaquín Moscato, Ramiro Schere y Agustín Moscato (2013).⁶³

El *Plan Nacional 700 Escuelas*⁶⁴ estaba orientado por una serie de lineamientos tipológicos, pero los resultados fueron expresivamente divergentes como natural consecuencia de los di-

59. *Summa+72*, Buenos Aires, Donn, 2005, pp.82-89.

60. *Summa+83*, Buenos Aires, Donn, 2006, pp. 124-129.

61. *Summa+173*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.32-37.

62. *Summa+85*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.4-11.

63. *Summa+135*, Buenos Aires, Donn, 2014, pp.118-125.

64. Margarita Trlin, "Programa Nacional 700 Escuelas", *Summa+90*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.46-47.



Ian Dutari y Santiago Viale, Hospital Municipal en Villa El Libertador, Córdoba, 2011. Foto: Gonzalo Viramonte.

versos emplazamientos y profesionales intervinientes. Entre estos últimos puede subrayarse la participación de Luis Rey, Agustín Garona y de Chiurazzi-Díaz en la Ciudad de Buenos Aires,⁶⁵ aunque el celo de los funcionarios hizo tantas veces imposible identificar a los verdaderos autores intelectuales de las obras, sepultados bajo el listado de funcionarios políticos, en lo que se ha constituido en una vergonzosa costumbre argentina. Dentro del *Plan 54 Nuevas Escuelas* de la Ciudad de Buenos Aires, cabe destacar el *Polo Educativo Mugica* (2019) con proyecto original de *Estudio Unoencinco* y *Estudio Circular* y la *Escuela Papa Francisco* (2019), proyectada por el equipo liderado por Álvaro García Resta y Martín Torrado.⁶⁶

En Puerto Iguazú, Misiones, Enrique Marinetti y Rosana Hortela construyeron el Parque Educativo 1° de Mayo (2010-2014), conjunto de escuela, jardín de infantes y bachillerato, que constituyó una suerte de fortaleza educativa que sostuvo el desbocado crecimiento de barrios marginales, obra que resultó merecedora del Premio Gualter Colombo que otorgó la Academia de Arquitectura y Urbanismo.⁶⁷

En la Ciudad de Córdoba, el *Hospital Municipal en Villa El Libertador*, de Ian Dutari y

Santiago Viale con Alejandro Paz (2011) desplegaba sentido común en la decisión de una única planta, al mismo tiempo que una fachada ladrillera daba rostro humano al programa hospitalario.⁶⁸ En Rosario, Manuel Fernández De Luco y Asociados realizaban el *Edificio Coex - Sanatorio Británico* (2016).⁶⁹

Vivienda colectiva: tácticas de infiltración

La traumática salida de la convertibilidad monetaria y la crisis bancaria de 2001 produjo un interés en la construcción como reserva de valor, el denominado “invertir en ladrillos”, que alentó la construcción incluso más allá de la demanda, ya que las propiedades inmuebles se siguieron comercializando en dólares estadounidenses. Si bien los terrenos debían pagarse en esa moneda, los materiales y contratistas eran sufragados en pesos, con lo que la construcción permitía una virtual conversión monetaria de parte de lo invertido. Ese fenómeno alentó primero los pequeños emprendimientos y luego los de mayor escala.

Otro gran cambio generacional estuvo dado por jóvenes que actuaron en pequeña escala, intentando penetrar el *statu quo* profesional tanto como el del mercado inmobiliario. Lo consiguieron a través de un compromiso con la planificación y la organización financiera de obras en las que actuaban simultáneamen-

65. Jardín de Infantes Hospital Piñero, CABA, 2006 y Escuela Federico García Lorca, (CABA, 2005), ver *Summa+90*, Buenos Aires, Donn, 2006, pp.42 y 118.

66. *Summa+173*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp. 70-75.

67. Miguel Jurado, *Premio de Arquitectura Gualter Colombo*, Buenos Aires, Academia de Arquitectura y Urbanismo, 2022 / *Summa+195*, Buenos Aires, Donn, 2022, pp. 102-111.

68. *Summa+137*, Buenos Aires, Donn, 2014, pp. 62-65.

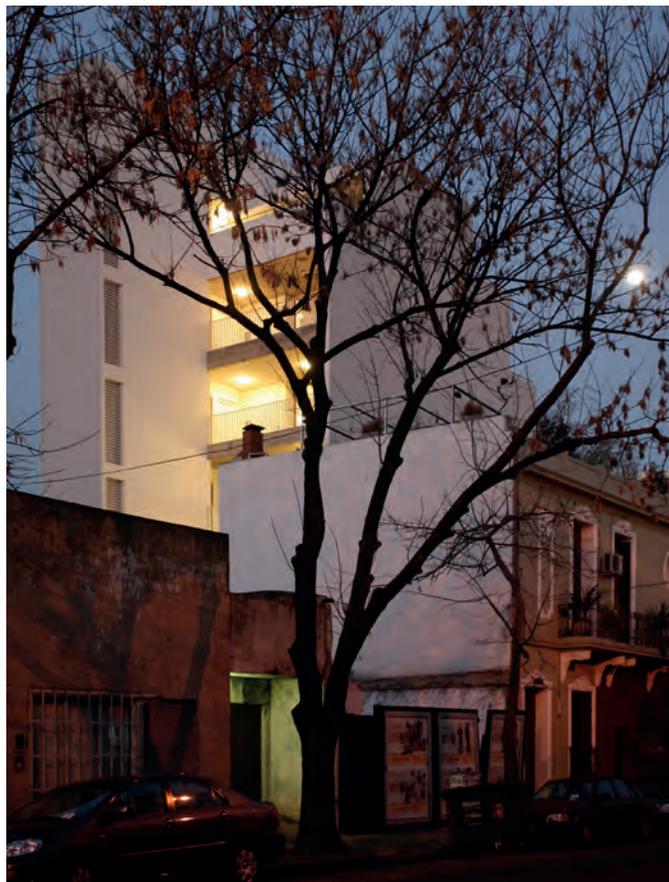
69. *Summa+158*, Buenos Aires, Donn, 2017, pp.38-43.



Marcelo del Torto, Edificio Zapiola, CABA, 2006. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

te como promotores y arquitectos. He llamado antes “tácticas de infiltración” a esta modalidad porque operaba sobre la oportunidad, en pequeña escala, advirtiendo el potencial urbano de localizaciones que la industria inmobiliaria consideraba marginales, o construyendo en lotes de formas y dimensiones inconvenientes.⁷⁰ Sirve como referencia inicial un pequeño edificio en la calle Crámer (CABA, 1999) que construyeron Esteban Caram y Gustavo Robinson. Pequeños departamentos con terrazas exteriores y dos unidades para oficinas definen el proyecto, modesto en programa, pero ambicioso en recursos proyectuales. Una modalidad de trabajo cuyo creciente éxito alentaría búsquedas similares en otros jóvenes arquitectos. Se sumaban así más actores jóvenes a un modelo de operación que les permitía generar su propio encargo y a la vez explorar nuevos tipos de departamentos tanto como sus propios intereses expresivos. Distintos barrios de Buenos Aires comenzaron a poblarse de estos pequeños emprendimientos residenciales donde los arquitectos se comprometían emocional y financieramente con familiares y amigos, y realizaban un enorme esfuerzo proyectual. Lo ilustran las palabras de Marcelo del Torto sobre el *Edificio Zapiola* (CABA, 2006):

70. Fernando Diez, “Tácticas de Infiltración. Diez años de Experimentación en Buenos Aires”, *Summa+107*, Donn, Buenos Aires, 2010, pp.34-37.



Mariano Clusellas, Sebastián Colle, Cristian O’Connor, Daniel Szuldmán, Mario Zambonini y Rodolfo Croce, Humboldt 1510, CABA, 2008. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

“[...] con la llegada de nuestros hijos comenzamos la búsqueda del terreno que tendría que alojar nuestra nueva casa, el estudio, y las unidades necesarias para que el emprendimiento fuera económicamente viable (el edificio)”.⁷¹ De hecho, frecuentemente los arquitectos-promotores terminaban viviendo en alguna de las unidades, como el caso del edificio que Blinder y Janches junto con Kelly-Lestard-Maldonado construyeron en la calle Arce 223 (1999). Encontrando una oportunidad en la zonificación urbana, Julián Berdichevsky y Joaquín Sánchez Gómez pudieron ocupar la profundidad de un gran lote con departamentos con los atributos de una casa (jardines, piscinas y terrazas) en el edificio de *Crámer 1366* en Colegiales (CABA, 2005)⁷². AFRA y Joaquín Leunda construían en Uriarte 1719, en Palermo Viejo (CABA, 2005) un pequeño edificio a escala de las casas vecinas. Diéguez y Fridman con Dyzenchouz construyeron en el redescubierto barrio de Las Cañitas un

71. *Summa+107*, Donn, Buenos Aires, 2010, pp.40-47.

72. *Summa+79*, Donn, Buenos Aires, 2006, pp.96-101.

edificio que, por primera vez, ofrecía en esta escala de operación, departamentos cuya mayor superficie y terminaciones que proponían una estética de lujo minimalista. Cardinale-Montorfano-Quattordio levantaron en Loyola 963, Villa Crespo (CABA, 2006)⁷³ un edificio que revelaba que la ambición expresiva de los arquitectos había encontrado nueva libertad, no solo por haberse liberado de dogmatismos modernos, también porque este formato les había dado nueva independencia proyectual. En *Humboldt 1510* en el llamado “Palermo Hollywood” (CABA, 2008), Mariano Clusellas, Sebastián Colle, Cristian O’Connor, Daniel Szuldman, Mario Zambonini y Rodolfo Croce levantaban un pequeño edificio que combinaba creativamente accesos y espacios de uso. Todas estas acciones de pequeña escala, aunque no estaban coordinadas, se informaron recíprocamente, acumularon experiencias que se ajustaron sucesivamente y produjeron, tanto un conocimiento colectivo como un efecto de conjunto en el impacto urbano por su multiplicación. Se renovaron porciones significativas de la ciudad aportando una vivienda que, en la mayoría de los casos, puede considerarse económica, ya que muchos de estos departamentos sirvieron como el primer hogar de jóvenes parejas. Se sumaron a este proceso infinidad de actores imposibles de enumerar, lo que produjo otros dos efectos de conjunto: dado que la intensidad de proyecto que desplegaron estos jóvenes arquitectos contrastaba con el convencionalismo de la oferta inmobiliaria, a medida que este formato progresó, comenzó a imponer un nuevo estándar de calidad; por otro lado, estas intervenciones comenzaron a valorizar los barrios que colonizaban y atrajeron a otros inversores de mayor envergadura. Precursores como Lacroze-Miguens-Prati se habían identificado tempranamente con Palermo Viejo con edificios que integraron residencia, trabajo y comercio. Valeria del Puerto y Horacio Sardin, al igual que PLANTA (Joselevich, Rascovsky) se caracterizaron por integrar terrazas y vegetación en las fachadas. Marcelo Faiden y Sebastián Adamo, por el rigor constructivo y el tratamiento de los balcones como filtro ambiental. En 2013, Víctor della Vecchia

73. *Summa+87*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.56-61.

74. Víctor della Vecchia: *PH-Contemporáneo*, Buenos Aires, 1:100 Ediciones, 2013.

reunió en un libro el trabajo de numerosos estudios que habían actuado en esta modalidad, registrando en un plano de Buenos Aires su influencia de conjunto.⁷⁴ Además de algunos de los nombres ya mencionados incluyó obras de Hauser- Ziblat, Afra (Armendares, Ferreiro, Leunda), Arquitectónika (López, Leyt, López, Yablon); López, Busnelli, Silberfaden; Monoblock (Cheula, Cynowiec, Granara, Mayan, Mazzochi, Schächter); Jacoby, Treibel; Moscato Schere + Todoterreno; Canda, Gazzaneo, Ungar; ATV (Azubel, Trabucchi, Viggiano); Ariel Jacobovich; 2HArchitecture+ART+Buisness (Amadeo, Ardigó, Obarrio, Keller, Collins, Portugués, Giraud, Mazzini, Ossuna).

El efecto de esta acumulación fue múltiple, por un lado fue urbano, porque revitalizó barrios envejecidos; por otro, social, ya que ofreció tipos de departamentos actualizados para estilos de vida emergentes que fueron crecientemente asimilados; y por último, profesional, porque se generó un conocimiento socializado que los arquitectos compartían entre sí activamente a través de conferencias, publicaciones y en las aulas donde coincidían como profesores, pero también porque allí transmitieron sus experiencias y estilo de trabajo a los más jóvenes, proceso que en el lapso de estas dos décadas sumó tres generaciones de nuevos arquitectos emprendedores. A nombres como los de Kelly-Lestard-Maldonado o Moskovits-Vela-Silva se fueron sumando los de arquitectos como Moyano Gaciatúa-Raush-Barra; Parentella-Sánchez Gómez; Intile Rogers, Hitzig Militello; Miceli y Chiclana; Cseh y Catania; Cubero Rubio o Estudio Dayan, por mencionar algunos de una lista mucho mayor. También los de Ventura Virzi, Alonso Crippa y Esteban Tannenbaum, estudios que se destacaron por su sofisticada resolución de fachadas operables.

La revista *Summa+* publicó todos los años un número centrado en la vivienda colectiva de pequeña escala,⁷⁵ y contribuyó a ese intercambio a través de la difusión de una práctica que, con distintos grados de intensidad, se manifestó también en Córdoba, con el trabajo de Bertolino Barrado; Marchisio, Nanzer y Margherit; o con los emprendimientos de mayor envergadura de Gustavo González o los de Lucio Morini + GGMPU. En Rosario, a los edificios de

75. *Summa+* números 87, 94, 101, 107, 113, 120, 127, 141, 148, 155, 162, 170 y 176 y 183 entre los más relevantes.



Pablo Gagliardo, Pueyrredón 1101, Rosario, 2017. Foto: Ramiro Sosa.

Pueyrredón 1101 de Pablo Gagliardo (2017) o el *Edificio Brown* de Gerardo Caballero (2017), les siguieron otros de proyectistas más jóvenes. como Estafanía Guidi y Gustavo Hernández o Matías Imbern y Marcelo Mirani. En Santa Fe, Biagioni y Pecorari fueron precursores con una serie de pequeños edificios adaptados a la escala barrial;⁷⁶ los siguieron estudios como DUA (Barriero Copiello Bonino), Puyol y Meynari, Eberhardt y Eberhardt; estudio Relativo (Hernández y Rossini); Condal González Rotman y las notables obras ladrilleras de Castellitti y Bertoni.⁷⁷ En la ciudad de Mendoza, Primer Piso Arquitectos (Delfino y Wajchman) construyeron 4 unidades en un pequeño terreno del barrio Ferroviario en el año 2019, y GrupoArquitectura (Aguirre y Neglia) habían realizado en 2014 tres departamentos de sofisticada resolución técnica.⁷⁸

76. Sargiotti, Ricardo, “El ejercicio del diálogo”, *Summa+111*, Buenos Aires, Donn, 2010.

77. Gabriel Biagioni, “Los PHs en Santa Fe”, *Summa+170*, Buenos Aires, Donn, Abril 2019, pp.90-101.

78. *Summa+183*, Buenos Aires, Donn, 2021, pp.74-79.

En estos proyectos se ensayaron nuevas distribuciones más informales en las que predomina la cocina integrada, frecuentemente terrazas y espacios de expansión, y distintos tipos de aleros y dispositivos que sustituyeron la protección ambiental que habían ofrecido el balcón corrido y las cortinas de enrollar en los edificios entre medianeras típicos de la segunda mitad del siglo XX. Aunque en muchos casos predominaron las superficies vidriadas sin protección de sombra, y únicamente en los proyectos de mejor resolución se evitó un efecto invernadero que solo pudo compensarse con la utilización del aire acondicionado, recurso que tomó impulso, también debido al subsidio indiscriminado a la energía eléctrica que, por largos años, constituyó una política regresiva en cuanto a la distribución del ingreso.⁷⁹

El enfoque de la táctica, adaptativo, contextual, de pequeña escala, se manifestó también en dimensiones todavía menores, con proyectos que “infiltraban” la propia arquitectura construida. Una escala donde jóvenes arquitectos operaron modificando y ampliando antiguas unidades de vivienda mínima, entre los que resultaron especialmente fértiles los popularmente llamados “departamentos tipo casa”, pequeñas casas de patio típicas que se suceden en la profundidad del lote característico. Involucrándose incluso con sus propias manos, entonces jóvenes arquitectos como Gustavo Diéguez y Lucas Gilardi intervenían al interior de construcciones existentes para ampliar sus superficies con materiales de desarte (Boulange, 2006). Similar escala tuvo la intervención de Mariel Suárez en un garaje de Rosario (2004). Max Zolkwer, produjo micro-intervenciones que modernizaron antiguas casitas de patio de Buenos Aires. Ramiro Gallardo intervino los techos del *PH Garrapata* (CABA, 2010).⁸⁰ En este campo, los “departamentos tipo casa” o “PH”, que habían sido la casa mínima del Buenos Aires de comienzos de siglo XX,⁸¹ se convirtieron en terreno fértil para la mini-inversión, la experimentación proyectual, y una vivienda creativa que podía evadir el es-

79. Las clases medias y altas son las que más consumen, además de que en su conjunto constituían el 70% de la población.

80. *Summa+119*, Buenos Aires, Donn, 2011, p.122.

81. Puede verse: Fernando Diez: *Buenos Aires y algunas Constantes en las Transformaciones Urbanas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1996.



Intile Rogers, Chain, Scwarcberg, Zimmerman, Zlobec, Casa Silvina y Omar, CABA, 2012. Foto: Federico Cairolí.

tricho corsé de los departamentos de la industria inmobiliaria. Tal es el caso, en CABA, de la transformación de una pequeña casa de patio llevada a cabo por Gabriela Cárdenas y Ariel Jacobovich (2005);⁸² la *Casa PH*, de Borrachia Arquitectos con Malvicini (2009),⁸³ la “casa” *Vlady* de Beccar Varela & Webber (2010)⁸⁴, la “casa” *Tamborini* de los mismos autores (2014)⁸⁵ y el *PH Lavalleya* de Constanza Chiozza y Pedro Magnasco (2017).⁸⁶ En Rosario, puede mencionarse el Condominio *Huaira I* de Lisandro Crivari y María Laura Casasola (2016) o la extensión de la *Casa de Paula* por Cekada-Romanos (2009).⁸⁷ El interés por lo pequeño, por el reuso, materiales simples pero expresivos, surgió como un aspecto emergente que revelaba el agotamiento de figuras estéticas que habían estado centradas en la economía de escala, la prefabricación y la tecnología. Se trataba de una sensibilidad que ya no se afirmaba en una estética de la abundancia y la cantidad o la soberbia tecnológica, sino en la escasez y la economía, sensible a la circunstancia, con nuevo interés en lo existente y la pequeña escala, visible también en obras como las de Gerardo Caballero, Maite Fernán-

82. *Summa+82*, Buenos Aires, Donn, 2006.

83. *Summa+119*, Buenos Aires, Donn, 2011, p.118.

84. *Summa+126*, Buenos Aires, Donn, 2012, p.110.

85. *Summa+140*, Buenos Aires, Donn, 2014, pp. 86-89.

86. Seleccionado *XVI Bienal de Arquitectura de Buenos Aires*, Catálogo *XVI BA17 Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires. 32 años*. Comité editorial: Carlos Dibar, Miguel Jurado, Buenos Aires, 1:100 Ediciones, 2017, pp.250-251.

87. *Summa+119*, Buenos Aires, Donn, 2011, p.114.

dez y Gerardo Bordi en pequeñas casas de los alrededores de Rosario,⁸⁸ o proyectos como las casas *MuReRe* (Mutualismo Residencial Regenerativo), una propuesta de densificación sostenible para el conurbano de Buenos Aires, que proponía construir sobre viviendas existentes de una sola planta, realizada por Adamo Faiden en 2009.⁸⁹ Diversos arquitectos utilizaron los mismos principios en la construcción de ampliaciones metálicas livianas sobre viejas casas, como en la *Casa Silvina y Omar*, de Intile Rogers, Chain, Scwarcberg, Zimmerman, Zlobec (CABA, 2012),⁹⁰ la *Casa Tacuarí*, de MOARQS (Ignacio Montaldo, Ángel Tundis, asociado) en Barracas (CABA, 2017),⁹¹ o el propio trabajo de Adamo Faiden en la ampliación *Casa Venturini* (CABA, 2012).⁹²

Enclaves de capital intensivo

En contraposición, capital intensivo y estrategias de comercialización altamente profesionalizadas se concentraron en proyectos de vivienda de gran escala, donde nuevas empresas desarrolladoras de mayor escala aspiraban a generar una localización mediante una marca que se afirmaba en aspectos figurativos del diseño, como los remates neo-decó de las grandes torres. Correspondían a una generación de enclaves urbanos definidos por una creciente aversión al espacio público, donde el acceso en auto y los equipamientos comunes, bautizados como “*amenities*”, permitieron una nueva independencia de la ciudad pública. La gran escala, con proyectos en el orden de los 20 a los 80 mil metros, resultaba necesaria no solo por la distancia que permitía establecer con el perímetro, sino también por la visibilidad distante (en el caso de las torres, subrayada por la iluminación nocturna de los remates) y la masa crítica para escalar los equipamientos: gimnasios, natatorios, sa-

88. Diego Arraigada: “Desde el Pueblo. Tres casas de Gerardo Caballero”, *Summa+80*, Buenos Aires, Donn, 2006.

89. “Densificación Sostenible”, *Summa+107*, Buenos Aires, Donn, 2010, pp. 108-111.

90. Arranz, Félix, *Catálogo Bienal Internacional de Arquitectura BIA-AR 2016 / Félix Arranz*, Alberto Gorbatt, Buenos Aires, Bisman Ediciones, 2016, p.56.

91. *Summa+169*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.102-107.

92. *Summa+126*, Buenos Aires, Donn, 2012, p.104.



Estudio Aisenson, Torre Bellini, Ciudad de Buenos Aires, 2004. Foto: Alejandro Goldemberg.



Mariani - Pérez Maraviglia - Cañadas, Barrancas de Playa Grande, Mar del Plata, 2008. Foto: Daniela Mac Adden.



Esses, Naistadt, Cappiello, Sbaraglia, Arcos y Roosevelt, CABA, 2018. Foto: Javier Agustín Rojas.

las comunes, parrilleros, canchas deportivas. Entre estas operaciones podemos identificar tres tipos principales: las grandes torres en altura (que habían sido promovidas por las regulaciones y luego por toda clase de sombras excepciones) generalmente dispuestas

en grupos de dos o tres, en localizaciones centrales; grandes emprendimientos suburbanos sobre terrenos de una manzana completa, generalmente de pocos pisos pero con jardines comunes; y la refuncionalización de grandes instalaciones industriales o sus predios.

Torres

A medida que crecía la escala de los emprendimientos, las nuevas torres se alejaban más de la calle. Se convirtieron en paradigma de una autonomía del espacio público y a la vez en su peor verdugo, ya que no ofrecían más que mudos muros o largas rejas a las veredas que las circundaban. La visión desde los pisos altos convertía a la ciudad, que había sido antes un espacio de convivencia, en un paisaje distante, mero recurso visual que subrayaba el aislamiento de un nuevo individualismo. Las *Torres de Bulnes*, con su remate figurativo neo-decó, y 300 departamentos en Palermo (Lier y Tonconogy con MSGSSS, 44000m², 2000) se ubicaban en una zona de alto ingreso de Buenos Aires, en tanto que *Altos Porteños*, en el barrio de San Cristóbal (MSGSSS, 57000m², 2000) demostraba que el modelo también podía aplicarse a departamentos de clase media. El Estudio Aisenson (Aisenson, Pujals, Hojman, Pschepiurka, Fiszew) tuvo múltiples obras de esta modalidad entre las que destaca *Le Parc Figueroa Alcorta*, (67.623 m², 2009)⁹³ por la dimensión y alto estándar de materiales para departamentos de lujo, pero fue en obras más determinadas por el contexto donde emergió la calidad proyectual del estudio, como en la *Torre Bellini* (30.800 m², 2004) también en Palermo.

Esses-Naistadt-Capiello-Frontini-Sbaraglia y Aróstegui, Camblong, Falconi produjeron las *Torres Mirabilia Palermo*, (52.000 m², 2010), que ocupan una manzana casi por completo. Camps Tiscornia Arquitectos (Luis Camps, Ramiro Tiscornia, Mariano Tiscornia y Opi Mazzinghi) produjeron una larga serie de edificios residenciales asociados a la marca *Quartier*, entre los que destaca *Quartier Boulevard* con 26.000 m² (CABA, 2006).⁹⁴ Las *Torres Forum Alcorta* proyectadas por Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Sallaberry-Vinsón (CABA, 2013), con 66.000 m², se aislaron completamente del entorno mediante muros ciclópeos perimetrales, e ilustraron el ideal de implantación dominante para los enclaves, que se nutría de la presencia visual del parque, pero evitaba el espacio público. Con toda la dificultad

93. *Summa+113*, Buenos Aires, Donn, 2011, pp.12-19.

94. Fernando Diez, Valeria Matayoshi (editores) *Camps Tiscornia. 30 Años de Arquitectura Residencial*, Buenos Aires, Donn, 2016.

que la irrupción de la torre significaba para el tejido preexistente, su inserción mejoraba cuando los basamentos comerciales articulaban relaciones de vecindad con los edificios circundantes y con la vereda, como en el caso de Arcos y Roosevelt en Belgrano, edificio de ENCS, Esses, Naistadt, Capiello, Sbaraglia (CABA, 2018), que establecía una más integrada relación con el espacio público.⁹⁵

Con superficies menores, pero con el mismo espíritu, se registraban casos similares en otras ciudades, como en Mendoza, donde GGMPU Gramática-Guerrero-Morini-Pisani-Urtubey levantaron la torre *Alto Belgrano* (2007)⁹⁶ o en Mar del Plata, donde Mariani - Pérez Maraviglia completaron dos torres del conjunto *Barrancas de Playa Grande* (15500 m², 2008), siguiendo una nutrida serie de contribuciones al frente marítimo de la ciudad.⁹⁷

Manzanas

El resurgimiento de la manzana como unidad conceptual urbana fue una novedad que siguió a la revisión del paradigma moderno que desde los años 60 había estigmatizado la manzana de edificación periférica para promover torres exentas, cuya proliferación contribuyó al deterioro del espacio figurativo de las calles, a la vida urbana, a la peatonalidad y a la decadencia del espacio público. En zonas menos centrales, o en suburbios en proceso de crecimiento, surgieron desarrollos intensivos en manzanas completas de grandes superficies que, con alturas de entre 4 y 7 pisos y una ocupación preponderantemente periférica, podían parecer menos hostiles al espacio público, aunque frecuentemente ofrecían una configuración con un único acceso vehicular y un perímetro refractario, carente de suficiente vinculación con las calles y el barrio. *El Talar de Martínez*, en los suburbios de Buenos Aires (Baudizzone-Lestard-Varas, MSGSSS, 44000 m², Martínez, 2000)⁹⁸ evitaba seguir la linealidad de las calles circundantes

95. *Summa+190*, Buenos Aires, Donn, 2022, pp.67-73.

96. *Summa+120*, Buenos Aires, Donn, 2012, pp.52-59.

97. María Haydeé Pérez Maraviglia, Jerónimo Mariani, Carlos Cañadas, Roberto Fernández, *Mariani-Pérez Maraviglia-Cañadas Arquitectos. 5 Décadas Transformando Mar Del Plata*, Buenos Aires, Bismán Ediciones, 2022..

98. *Summa+49*, Buenos Aires, Donn, 2001.



Edgardo Minond, Conjunto Tronador, CABA, 2006. Foto: Claudio Manzoni.

mediante la curva de tiras de viviendas que encierran un espacio central con piscinas y otros equipamientos comunes para 380 departamentos que incluyen parrillas y otros atributos propios de la casa. También en Martínez, en una escala algo menor, pero acompañando la geometría de las calles, Rodolfo Recondo reutilizó parte de una antigua estructura fabril para *San Isidro Loft* (15.470 m², 2007).⁹⁹ Camps Tiscornia construyó *Quartier Nordelta* (22.000 m², 2009) y *Quartier Lomas de la Horqueta* (17.900 m², 2013), en el km 22,5 del Acceso Norte. Edgardo Minond construyó el *Conjunto Tronador* sobre una vieja fábrica de chocolate reciclando una manzana entera del barrio de Coghlan (40.000 m², CABA, 2006)¹⁰⁰ que ocupó periféricamente para crear un gran espacio social interior. En un área central de la Ciudad de Buenos Aires, Aisenso Arquitectos construyó *Palacio Bellini* (2007, 50.344 m²), que mediante un acuerdo consensuado con las autoridades municipales pudo realizar un edificio de patio central que ocupa el perímetro de una manzana cuya otra mitad estaba ocupada por un edificio histórico, el *inmueble a cour* del llamado *Palacio de los Patos*.¹⁰¹ Respondiendo a la planificación de Puerto Madero, Robirosa-Beccar Varela-Pasinato, Balbuena-Mc Cormack-Wofcy y Damonte & Donaldson construyeron para la desarrolladora TGLT una

manzana nueva mediante un anillo perimetral edificado, *Forum Puerto Madero*, que con 9 plantas y 44.200 m² se equiparaba en superficie a las grandes torres de vivienda (CABA, 2009).¹⁰² Ya en 2021, culminando una serie de edificios en suburbios en crecimiento, Juan Micieli completaba un edificio de patio en Moreno, provincia de Buenos Aires, que con 7000 m² resultó un audaz ejercicio de densificación suburbana.¹⁰³

Casas suburbanas y los nuevos suburbios

La casa en los suburbios de Buenos Aires, que ya desde antes tenía como ideal asentarse sobre la antigua barranca del río, encontró un nuevo modelo en la casa que el chileno Mathias Klotz levantó en San Isidro para un publicista (2001),¹⁰⁴ donde puso en juego una ambición estructural y material hasta entonces desconocida en la arquitectura doméstica local. La retórica del voladizo fue llevada al extremo y el uso extensivo de acero inoxidable y mármol travertino elevaron a nuevas cifras el presupuesto para una casa: signo de una emergente pulsión estética que ayudó a la multiplicación de la costosa metáfora de cajas flotantes.

99. *Summa+107*, Buenos Aires, Donn, 2010, pp.80-87.

100. *Summa+87*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.4-17.

101. Ugarteche 3050, Henri Azière y Julio Senillosa, 1929.

102. *Summa+101*, Buenos Aires, Donn, 2009.

103. Pablo Güiraldes: "Vocaciones, desafíos y limitaciones de la densidad suburbana.", *Summa+190*, Buenos Aires, Donn, 2022, pp.50-55.

104. *Summa+65*, Buenos Aires, Donn, 2004.

tes, en una retórica contraria a la economía constructiva y a toda sensibilidad ambiental. No hace falta señalar autores, se trataba de un ejercicio tardío de la sobresuficiencia de la *era de la máquina*, metáfora que alimentó la insensatez ambiental de una estética abstracta, pero basada en el exceso y el asombro.

Desde una perspectiva más general, la casa suburbana, ya sea en su versión romántica del *cottage* o en la moderna de *la casa de cristal*, representó de hecho un paradigma de felicidad basado en el individualismo, el aislamiento y una dispersión urbana sostenida por el automóvil, la dispendiosa subvención de los combustibles fósiles y una vana ilusión de “vivir en la naturaleza”, que solo consiguió extinguir el campo que rodeaba las ciudades, convirtiéndolo en interminables suburbios.¹⁰⁵ Una vez que los municipios rindieron su soberanía catastral al lobby inmobiliario, los barrios privados crecieron incontroladamente alrededor de las grandes ciudades, pero también de ciudades intermedias, como Bariloche, Rafaela o Río Cuarto.

La multiplicación de la casa individual como semilla del crecimiento suburbano se manifestó de múltiples maneras. Desde las más evidentes ofertas comerciales de productos estandarizados en estilos más o menos tradicionales o más o menos modernos que ofrecían algunos barrios cerrados, con servicios llave en mano de proyecto y construcción, como los ofrecidos por empresas tales como Dycon, Stieglitz (para su marca *Hausbau*)¹⁰⁶ Sause, Basaco o Inglesini,¹⁰⁷ hasta las versiones a medida, que fueron de hecho un campo de trabajo para los arquitectos jóvenes o las pequeñas oficinas. Fue una novedad la progresiva difusión de una estética abstracta y el predominio de una arquitectura geométrica que a veces es moderna sólo en la apariencia, en tanto no atiende mínimamente las condiciones ambientales o la racionalidad constructiva. El lujo apareció así escenificado en habitaciones de grandes dimensiones, grandes ventanales deslizantes y en revestimientos que para los propietarios denotaban literalmente riqueza y abundancia.

105. Corona Martínez, Alfonso. “La ciudad sin espacio”, *Summa+12*, Buenos Aires, Donn, 1995, p.51.

106. *La Nación*, 28 de Febrero 2004, Sección 7, pp. 3-7.

107. Revista “Desde los Countries y barrios cerrados” n°32, diario *La Nación*, Buenos Aires, 2 de enero de 1999.

Los barrios cerrados y los clubes de campo se convirtieron en el terreno casi exclusivo de esta proliferación, generalmente de limitadas condiciones urbanísticas, salvo en proyectos más integrales como *Nordelta* en Tigre, una urbanización sobre 1643 ha sobre humedales dragados y polderizados, que integró oficinas, equipamientos educativos, de salud y comerciales, así como diversas densidades edificadas, que incluyó edificios de departamentos para una población prevista de 170.000 habitantes.¹⁰⁸ La construcción, hacia el fin del período analizado, de la urbanización *Puertos* en Escobar (quince barrios con un total de 1400 ha) por el mismo desarrollador confirmaba el éxito del esquema y la afirmación de un nuevo ideal de vida para las clases acomodadas.

Si puede mencionarse un aspecto positivo de la evolución de la casa suburbana en los nuevos suburbios es la aparición de patios como recurso proyectual. En parte, fueron impulsados por la necesidad de ganar una privacidad al interior de las viviendas, ya que en los barrios cerrados las disposiciones no permitían muros perimetrales y la vegetación generalmente era todavía incipiente. Impulsados por esta necesidad, envolventes murarias y patios internos alentaron una expresión arquitectónica que podía vincularse tanto a referentes locales y a arquitecturas murarias de resonancias iberoamericanas, así como a la exploración de escalas intimistas y condiciones ambientales más sensibles. De esta manera, ofrecían una superación a una oferta inmobiliaria caracterizada por estereotipos que tenían a la condición exenta como excluyente. Con fachadas completamente ciegas, *Casa en Nordelta* de Blinder Janches, da temprana respuesta a la nueva situación (Tigre, 2002).¹⁰⁹ Ejemplo destacado de variante con patio es la casa de Afra (Armenares, Ferreiro, Leunda) en Nordelta, Tigre (2008).¹¹⁰ Versiones especialmente elocuentes

108. Había sido iniciativa de las empresas Supercimiento y Dragados y Obras Portuarias, liderada por el Ing. Julián Astolfoni, proyectada por Rubén Pesci desde la Fundación CEPA en 1989 como una ciudad satélite, pero solo tomaría impulso definitivo cuando se asoció en 1993 a Consultatio, liderada por Eduardo Costantini. Fue reenfocada a un público de alto ingreso, celebrando sus primeros 10 años en 2010. Eleonora Hussar, *Nordelta, 10 años. Una nueva Ciudad*, Buenos Aires, Nordelta SA, 2010.

109. *Summa+84*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.46-49.



Nicolás Pinto da Mota, Casa Haras del Sol, Pcia. de Buenos Aires, 2016. Foto: Estudio Pinto da Mota.



Santiago Viale, Casa Barrio La Rufina, La Calera, Córdoba, 2013. Foto: Gonzalo Viramonte.



Manuel Cucurell y Sebastián Virasoro, Casa en Roldán, Santa Fe, 2013. Foto: Gustavo Frittegotto.

son la casa la *Casa H21* en Pacheco Golf Club de Galíndez, Alric y Lloveras (Pacheco, 2013), sin aberturas visibles en el rotundo frente de hormigón visto¹¹¹ y la de Nicolás Pinto da Mota, también sin ventanas aparentes, en el barrio Haras del Sol, en Pilar (2016) donde simples porches conectan con patios, alternando llenos y vacíos en culta referencia a los portugueses Aires Mateus. En la misma línea podemos mencionar la casa de Cucurell y Virasoro en Roldán (gran Rosario, 2013) o la *Casa M*, de Guardati, Renzi, Kohanoff (2013).¹¹² También en el gran Rosario, la *Casa U51* de Beltramo-

ne y Ponzellini se apoyaba en el uso de postigos delizantes para generar intimidad (Barrio privado Funes Hills, 2003).¹¹³ En la ciudad de Mendoza, A4 (Codina y Felice) ensayaban el tema en las casas *Codina* (2009) y *Bugatti* (2017).¹¹⁴ En Bahía Blanca, Bernardo Roselló resolvió mediante patios y planos ciegos la intimidad de una casa vidriada en el Barrio Parque Palihue (2016).¹¹⁵ Diego Arraigada lo hizo mediante un patio de sugerente intimidad en una casa de veraneo en La Pedrera, Uruguay (2019).¹¹⁶ En lugares con pendientes, como en las serranías que rodean la ciudad de Córdoba, los desniveles aportaron un recurso más para conseguir privacidad, como en la casa de Santiago Viale y Daniel Beviglia en Barrio La Rufina (2013),¹¹⁷ en la que utilizaron cortavistas transversales, o en la sugerente resolución en ladrillo común de la Casa GPL (Mendiola-za, 2015) de Esteban Barrera y Javier Lozada.¹¹⁸

110. *Summa+98*, Buenos Aires, Donn, 2008, p.98.

111. *Summa+159*, Buenos Aires, Donn, 2017, pp. 116-119.

112. *Summa+140*, Buenos Aires, Donn, 2014.

113. *Summa+73*, Buenos Aires, Donn, 2005, pp.164-167.

114. *Summa+161*, Buenos Aires, Donn, 2017.

115. *Summa+154*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp.66-71.

116. *Summa+182*, Buenos Aires, Donn, 2020.

117. *Summa+140*, Buenos Aires, Donn, 2014, pp.46-51.

118. *Summa+159*, Buenos Aires, Donn, 2017, pp. 112-115.



Marcos Rampulla, Casas Villa Icho Cruz, Córdoba, 2013. Foto: Lucas Carranza.

Casas apareadas y pequeños conjuntos

Varios procesos urbanos paralelos tuvieron lugar en tanto que los viejos suburbios del ferrocarril de la primera mitad del siglo XX se densificaron con la aparición de casas apareadas, viviendas en hileras que recibieron el nombre de “dúplex” debido a que tienen dos plantas, y otras formas de propiedad horizontal a las que la industria se refirió simplemente como “PH”, y que conservaron algunos atributos de la casa, con terrazas exteriores, pequeños jardines y cochera propia y, cuando fue posible, piscina. Este tipo de pequeños edificios densificaban barrios antes dominados por casas. Entre ellos, pueden mencionarse dos casas apareadas de Adolfo Mondéjar, *Dúplex Terrazas de la Estanzuela* (La Calera, 2017), tres casas de Marcos Rampulla en Villa Icho Cruz, (2013), cinco casas de Gustavo Gabriel González en Villa Carlos Paz (2014); el condominio en Villa Allende de Tectum (Manuel González Veglia, 2012), la del estudio LZ Azaleas en Villa Allende (2020), todas en Córdoba, y la de Balparda-Brunel en Fisherton, Rosario (2020), que dispuso siete casas en un mismo terreno. En un formato más urbano, en Campana (Buenos Aires) Francisco Cadau construyó *Casas L*, dos casas apareadas (2005); el mismo Cadau, con Fernando Giménez y Roberto Lombardi construyeron *Brown’s*

Houses, cinco casas apareadas, (2003) y Cadau con Andea Lanziani, construyeron otras cinco casas apareadas también en Campana, (2009)¹¹⁹ utilizando, en este último caso, elaboradas trabas de ladrillo como recurso de carácter y filtro de privacidad. En Neuquén, M2G (Mallco Heguy, Maidana, Giuliani) construyeron cinco casas apareadas precedidas por sus cocheras (2016),¹²⁰ Moscato y Schere con Héctor Nuviala y Violeta Nuviala como asociados, organizaron una decena de departamentos alrededor de patios interiores en San Fernando, Provincia de Buenos Aires (2007).¹²¹ Hitzig y Militello construyeron en la calle Conde dos casas apareadas encastradas en un ingenioso juego de llenos y vacíos (CABA, 2012).¹²² En Gonnet, Federico García encadenó ingeniosamente en la profundidad de un lote compartido tres casas con piscinas (La Plata, 2009).¹²³

119. Débora Cerchiara y Martín di Peco, “A través de la barranca del Paraná”, *Summa+91*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.136-143.

120. Finalista en Premio 10ª Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, Catálogo X BIAU, Fundación Arqia, Madrid, 2016.

121. *Summa+79*, Buenos Aires, Donn, 2006, pp. 114-117.

122. *Summa+148*, Buenos Aires, Donn, 2016, p.22.

123. *CAPBA N°4*, La Plata, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, 2010, pp.82-85.



Rodolfo Recondo, Edificio Disney, Pilar, Pcia. de Buenos Aires, 2016. Foto: Albano García.



Berdichevsky-Cherny con Atelier B, Edificio Corporativo Tertrapak, San Fernando, Pcia. de Buenos Aires, 2013. Foto: Federico Kulekdjian.

Nuevos equipamientos suburbanos

La extensión de los suburbios bajo la promesa del ocio y la seguridad encontró en la figura del club de campo un terreno fértil. La demanda por instalaciones deportivas se reflejó en gimnasios como los realizados por KLM (Kelly, Lestard, Maldonado) en *Club La Marto-*

na en Cañuelas (2000) o el de *Golfer's Club* de Chiurazzi, Díaz, Díaz, Fleider (Pilar, 1999).¹²⁴

El sostenido crecimiento de los suburbios residenciales que avanzaba desde los años 90 favoreció también nuevas infraestructuras, de oficinas, recreativas y comerciales. En el caso de las sedes corporativas, estas se movieron en la misma dirección que las casas de sus directivos, confirmando una observación que había hecho Joel Garreau del suburbio norteamericano.¹²⁵

El complejo *CarOne* en Panamericana Ramal Pilar se había abierto en 1998 (realizado por Rodolfo Recondo),¹²⁶ inaugurando un novedoso programa de venta de automóviles a gran escala. En el terreno del entretenimiento, el Parque Temaikén daba lugar a la realización de un edificio para la conservación y exhibición de aves, *El Lugar de Las Aves*, que realizaron Hampton - Rivoira y Cristian Carnicer, con una gran estructura de formas lobuladas (Escobar, 2009).¹²⁷

Entre los grandes programas de oficinas destacan el *Campus Tecnológico Martínez de IBM* dedicado a la programación, nuevo rubro de exportación (Raúl Lier, Alberto Tonconogy y Manuel Glas (2001) y *Bureau Pilar* (Lier y Tonconogy, Pilar, 2000), característico edificio vinculado al sistema de autopistas,¹²⁸ o el *Edificio*

124. *Summa+51*, Buenos Aires, Donn, 2001, pp.74-85.

125. Joel Garreau, *Edge City*, New York, Doubleday, 1991.

126. *Summa+31*, Buenos Aires, Donn, 1998, pp.50-59.

127. *Summa+104*, Buenos Aires, Donn, 2009, pp.20-31.

128. *Summa+45*, Buenos Aires, Donn, 2000.

Corporativo Tetra Pak (Berdichevsky-Cherny con Atelier B, en San Fernando, 2013), que ocuparon zonas donde se alterna trabajo y los nuevos barrios residenciales cerrados. Hacia el final del ciclo, puede mencionarse el *Edificio Disney*, realizado por Rodolfo Recondo Arquitectos (Pilar, 2016),¹²⁹ además de los ya mencionados en la sección *Corporaciones*.

Escuelas y otros equipamientos ya comentados se sumaron a hoteles suburbanos, *club houses* de los *country clubs* y edificios comerciales como supermercados e hipermercados. A medida que el proceso avanzaba en las periferias de las grandes ciudades se hacía sentir la falta de espacios públicos, que la estación de servicio de combustible intentó suplir mediante un café autoservicio. Respuestas más afinadas a esas carencias comenzaron a surgir con ejemplos como el *Centro Comercial ACAECE* de Studio BIT (Esteban Barrera y Javier Lozada, Córdoba, 2017), que organizó los comercios alrededor de un patio urbano, y de esta manera daba lugar a la pregunta que formuló Alejandro Cohen: ¿cuánta ciudad puede haber en un edificio?¹³⁰ Pero si hay un solo rubro que demostró un crecimiento extraordinario fue el de los juegos de azar, inexplicablemente impulsado por el propio Estado, que otorgó generosas concesiones de dudosa filiación, y que a la postre significaron miles de metros cuadrados construidos. Me limito a un ejemplo en las afueras de Rosario que, por su escala, da una idea de la magnitud de las inversiones: el *Hotel, Casino y Centro de Convenciones de Rosario*, que realizaron Baudizzone-Lestard y Provedo-Quintero, con una superficie de 128.000 m² (2009) y rutilantes interiores de escala e intensidades cromáticas desbordantes.¹³¹

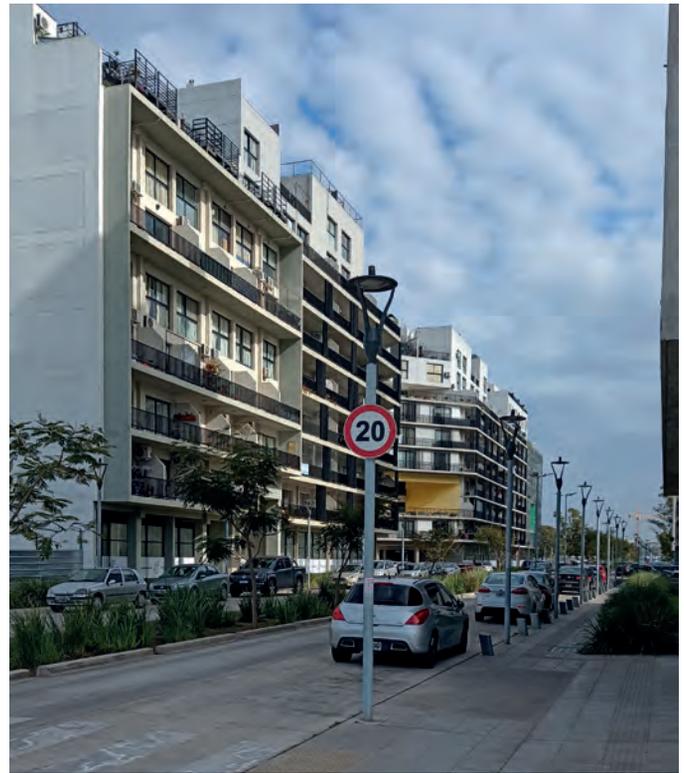
Vivienda Social, Espacio Público, Infraestructura

La reseña conjunta de estos tres aspectos trata de subrayar la manera en que fue superándose el tratamiento de la vivienda social o subsidiada como un problema aislado, sin real integración a la ciudad y sus servicios. Aunque es verdad que

129. *Summa+179*, Buenos Aires, Donn, 2020, pp.10-17.

130. Alejandro Cohen, “¿Cuánta ciudad hay en un edificio?”, *Summa+172*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.72-77.

131. *Summa+109*, Buenos Aires, Donn, 2010, pp.4-23.



Plan Urbano del Gobierno de la Ciudad, edificios por Alonso Crippa, PASTO Carballo Errasti Huarpe, Estudio Materia, Colle Croce, SMF Arquitectos, Villa Olímpica, Villa Soldati, CABA, 2014-2017. Foto: Fernando Diez.

muchos de los programas de promoción continuaron de hecho consistiendo en estímulos para la construcción de viviendas aisladas, produciendo nuevas extensiones de baja densidad alrededor de ciudades cuyo tejido estaba todavía incompleto y, por lo tanto, sus infraestructuras todavía no estaban completamente aprovechadas. Pero en general se observaron interesantes esfuerzos por evitar los errores del pasado, ya que los conjuntos habitacionales de los años 70 habían producido verdaderos *ghettos*, aislados de la ciudad que los rodeaba. Se buscó una mayor integración urbana y social, y para ello se procuró una continuidad y sentido de pertenencia a la ciudad pública, lo que se consiguió en parte por la menor escala de los emprendimientos pero, también, por las decisiones de proyecto, tanto urbanas como arquitectónicas.

En la Ciudad de Buenos Aires la construcción de la Villa Olímpica se ubicó en Villa Soldati, en la desfavorecida zona sur, aunque en vecindad del *Parque Metropolitano* de 52 ha, proyecto de Vila y Sebastián Arquitectos (2017).¹³² El diseño urbano obedeció al mandato emergente de consultas con los vecinos de “hacer

132. *Summa+170*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.40-41.



Pro.Cre.Ar de la Estación Buenos Aires, MSGSSS, CABA, 2017. Foto: Javier Agustín Rojas.

verdadera ciudad”,¹³³ lo que se reflejó en manzanas cuadradas de edificación periférica y calles continuas. Su propósito era alojar a los atletas primero y luego adjudicatarios de la Comuna 8. El llamado a concurso para el proyecto arquitectónico sobre los diferentes lotes en que fueron divididas las manzanas puso en evidencia la dificultad para ocupar los lotes de esquina, cuya excesiva superficie y obligatoria ocupación periférica obligó a patios excesivos, una dificultad inherente al loteo, que sólo hubieran salvado manzanas rectangulares o cuadradas de menor tamaño.¹³⁴ El buen resultado que mostraba el barrio en 2022 puede atribuirse tanto a la razonable proporción de las superficies de espacio público como a su buena gestión y mantenimiento. Proyectos de los equipos conformados por Alonso Crippa,

133. Entrevista con Daniel Chain, exministro de Desarrollo Urbano, *Academia de Arquitectura y Urbanismo*, octubre de 2022.

134. De hecho, en los pocos lotes de esquina de menor superficie no se observó la misma dificultad.

PASTO Carballo Errasti Huarpe, Estudio Materia, Colle Croce, y SMF Arquitectos mostraban que los mismos arquitectos produjeron mucho mejores soluciones en los lotes de mitad de manzana que en las problemáticas esquinas (aunque los proyectos de concurso fueron modificados a discreción por el comitente y las empresas adjudicatarias, ya que se trataba de un acuerdo no-vinculante).¹³⁵ Terminados alrededor de 2014, cada edificio tenía alrededor de 4.500 m², y la alternancia de diferentes autores consiguió evitar el fantasma de la repetición y el anonimato que había flotado sobre los conjuntos de los años 70, así como replicar el espacio de la ciudad tradicional, consiguiendo una razonable aprobación de sus ocupantes.¹³⁶

Iniciativa de un sindicato, el *Complejo Habitacional Parque Lezama* (CABA, 2019), realizado por Gringerg, Dwek, Iglesias-Diego Petrate Asoc, presentó una solución arquitectónica de características urbanas, al organizarse sobre una calle interior.¹³⁷

El programa Pro.Cre.Ar de la Estación Buenos Aires presentó una interesante variación de torres y manzanas más o menos continuas, en cuyo Sector 10 el estudio MSGSSS recreó un sugerente partido de torre de planta central ensayado originalmente por Justo Solsona y Ernesto Katzenstein en 1957 (CABA, 2017).¹³⁸

Ejemplo destacado del sistema de promoción PRO.CRE.AR fue un grupo de 56 departamentos y 25 locales realizados en Huaico, Salta, por Sergio Alberto Cabrera (2017).¹³⁹ Con 5.900 m², es un ensamble longitudinal de bloques que siguen el orden de la calle, desde donde se accede a los distintos palieres. De esta manera se evitaba el aislamiento característico de los conjuntos habitacionales de los años 70 y, al retrasar un tramo final, generaba una plaza barrial, integrada al espacio público.

Como parte de la operativa PRO.CRE.AR para casas unifamiliares, un reducido grupo

135. Según referencia de Ludmila Crippa, reunión del Instituto de Arquitectura de la *Academia de Arquitectura y Urbanismo*, mayo 2023.

136. *Summa+170*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.42-55.

137. Martín di Peco: “Diseño, Forma Urbana y Consenso”, *Summa+183*, pp.94-103.

138. Gustavo Alonso Serafín: “La Continuidad de las Ideas”, *Summa+162*, pp.96-99.

139. *Summa+170*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.74-79.



Carlos Airaud, Gerardo Caballero, Ariel Giménez Rita y Fabián Llonch, Nuevo Centro Cultural de Rafaela, Rafaela, 2013. Foto: Federico Cairolí.

de obras demostró el interés en una búsqueda arquitectónica, entre ellas las casas de Estudio Arzubialde, Estudio Relativo (Rossini, Hernández); SMLXL (Crivari-Casasola) y Cekada-Romanos en la provincia de Santa Fe; María Ramón Viciano, Javier Esteban Giorgis y Diego Sabattini; JAARQ (Juan Agustín Carpinello), FRAM (Riccheri, Mendiondo) en la provincia de Río Negro; y ATOT en la provincia de Buenos Aires.¹⁴⁰

Entre las operaciones de remediación urbana en villas de la Ciudad de Buenos Aires, se destacaron las realizadas en el *Barrio 31 Carlos Mujica*, con la inclusión de nuevas unidades de viviendas y equipamientos, por un equipo liderado por Javier Fernández Castro, Arnoldo Rivkin, Matías Tozzini, Matías Torres, Lucía Solari, Federico Houllé, Natalia Acevedo, Pablo Vitale y Nicolás Oro (anteproyecto, 2015);¹⁴¹ y en el *Barrio 20 de Lugano*, la que desarrolló el Instituto de la Vivienda de la Ciudad de Buenos Aires como parte del *Plan de Viviendas para la Villa 20* (2017-2018).¹⁴² Incluía 904 viviendas organizadas en pequeñas manzanas, plazas y equipamiento público que ampliaban el proyecto original ganado por concurso por Matías Becar Varela y Miguel Altuna a cuyo proyecto ampliado contribuyó el equipo del convenio FADU/UBA-IVC.¹⁴³

140. Constanza Chiozza, “Casa propia y producción arquitectónica intensa”, *Summa+154*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp. 102-109.

141. *Summa+148*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp. 126-127.

142. *Summa+155*, Buenos Aires, Donn, 2017, pp. 114-117.

143. *Notas CPAU #44*, Buenos Aires, Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2019, pp.20-21.



UPE Francisco Quijano y Luis Lleonart, El Molino Fábrica Cultural, Ciudad de Santa Fe. 2010. Foto: Giselle Marino.

Deben destacarse algunas iniciativas que estaban concebidas para generar espacio público, además de las funciones específicas de los programas edilicios, como el *Nuevo Centro Cultural de Rafaela* (Rafaela, Santa Fe, 2013) realizado por Carlos Airaud, Gerardo Caballero, Ariel Giménez Rita y Fabián Llonch, que resultó de la transformación del antiguo mercado municipal, cuyo valor patrimonial fue rescatado por la propuesta.¹⁴⁴ El acertado reciclaje del antiguo Mercado del Pescado en el *Centro Metropolitano de Diseño* ofrecía también generosos espacios públicos interiores aunque orientados a usos más programados (Gastón Flores, CABA, 2010).¹⁴⁵ Integrando diferentes intervenciones urbanas en la ciudad de Santa Fe que incluían el *Parque Federal* y *La Redonda*, el reciclaje de diversas instalaciones industriales vacantes permitió crear el centro cultural *El Molino Fábrica Cultural*, realizado por la mencionada UPE (Francisco Quijano y Luis Lleonart, 2010).¹⁴⁶

Resultado de una refuncionalización, el *Complejo Forja* había sido también una cuidadosa restauración del edificio de 1940, adaptado para exhibiciones, convenciones y una gama flexible de actividades públicas (Luciani-Zanoni Arquitectos, Córdoba, 2003).¹⁴⁷ En Mendoza, Daniel Becker, Claudio Ferrari y Oscar Fuentes ganaron el concurso para *Parque Central* (13,6 ha, 2000), que se construyó sobre una vieja playa ferroviaria.¹⁴⁸

144. *Summa+153*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp.36-43.

145. *Summa+115*, Buenos Aires, Donn, 2011.

146. Silvana Codina, “El Molino, Fábrica Cultural”, *Summa+125*, Buenos Aires, Donn, 2012, pp.14-21.

147. *Summa+67*, Buenos Aires, Donn, 2004, pp. 124-219.

148. *Summa+130*, Buenos Aires, Donn, 2013, p.69.



Joselevich - Novoa - Garay - Magariños - Sebastián - Vila; Cajide - Verdecchia, Arqs. Asoc., Parque Micaela Bastidas, CABA, 2003. Foto: Marcelo Vila / Adrián Sebastián.



Edgardo Minond y BULLA, Parque y Centro de Exposiciones y Convenciones, CABA, 2017. Foto: Roland Halbe.

Como parte de la urbanización de Puerto Madero (ver capítulo “Urbanismo”) se completaron dos parques de grandes dimensiones realizados por Joselevich - Novoa - Garay - Magariños - Sebastián - Vila; Cajide - Verdecchia, Arqs. Asoc., cuyo diseño repartía, mediante grandes superficies aterrazadas, el gran espacio disponible en áreas con usos y características espacial y paisajísticamente definidas. El *Parque Micaela Basti-*



Alberto Varas, Parque de la Memoria y Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, CABA, 2000-2020. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

das (7.2 ha, 2003), ya con la vegetación crecida y mayor tiempo de uso, evidenció el acierto de la estrategia, ya que habilitó no solo la convivencia de distintas actividades, sino que también estableció ricas relaciones visuales, variedad de recorridos y experiencias. El *Parque Mujeres Argentinas* (5,6 ha, 2007) constituyó, igualmente, una inteligente transición entre los edificios de Puerto Madero y la zona recreativa, más concurrida, de la Costanera Sur.

Al impulso de nuevos criterios humanitarios, el histórico *Jardín Zoológico de Buenos Aires* fue transformado en *Ecoparque*, mediante una operación progresiva que enfatizaba el bienestar de los animales, los aspectos pedagógicos y recreativos, conservando a la vez las numerosas construcciones de valor patrimonial.¹⁴⁹

En una combinación de programa expositivo y parque, Edgardo Minond y BULLA (Ardissone, García Ricci, Fleurquin, Burgueño, Yamasato, Rubio), realizaron en la Recoleta el *Parque y Centro de Exposiciones y Convenciones*, con una superficie cubierta de 22.400 m², que sin embargo resultaba limitada para la naturaleza del programa. La gran plaza pública de acceso y los parques sobre los techos fueron magníficamente resueltos, pero la relación con la avenida no consiguió resolverse con el mismo acierto. (CABA, 2017).¹⁵⁰

En relación con las riberas, debe mencionarse el trabajo de Rubén Edgardo Cabrera en la

149. Pablo Güiraldes, “De Zoológico a Ecoparque”, *Summa+185*, Buenos Aires, Donn, 2021, pp.84-93.

150. *Summa+163*, Buenos Aires, Donn, 2018, pp.42-49.



Álvaro García Resta y Martín Torrado, Parque de la Estación, CABA, 2019. Foto: Javier Agustín Rojas.

Nueva Costanera de Paraná, que exploró diversos niveles de acercamiento al río (2004).¹⁵¹ El *Parque de la Memoria* y *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* en la Ciudad de Buenos Aires (2000-2011) frente al Río de la Plata fue liderado por Alberto Varas. Según Roberto Fernández: “Sus catorce hectáreas de parque albergan espacios de recorridos puntuados por un grupo de esculturas y del monumento propiamente dicho y un espacio conmemorativo, la sala *Presentes Ahora (...)*”¹⁵²

El impulso por la renovación de espacios públicos y la activación de los llamados *terrenos vagos* que llevó adelante la Ciudad de Buenos Aires dio por resultado algunas plazas nuevas, como la *Manzana 66* en la intersección de las avenidas Jujuy y Belgrano (CABA, 2018),¹⁵³ y que en otros casos combinaba la creación de plazas con infraestructuras institucionales, como el *Ministerio de Desarrollo Humano y Hábitat*, que se levantó en la llamada “ciudad oculta” de la Comuna 8, terrenos antes ocupados por la estructura inconclusa del “Elefante Blanco”, en cuyo sitio el equipo liderado por Álvaro García Resta y Martín Torrado construyó el mencionado ministerio y un parque que se proponía como equipamiento mejorador de la precaria situación de los barrios vulnerables que la rodean (CABA, 2017-2019).¹⁵⁴ En viejas instalaciones ferroviarias, el *Parque de la Estación* incorporó los edificios abandonados a

programas educativos y bienvenidos espacios públicos a esa congestionada zona de Almagro (CABA, 2019).¹⁵⁵

Entre las infraestructuras relacionadas con el transporte, Berdichevsky Cherny Arquitectos realizaron las nuevas *Estaciones de la línea H* del subterráneo de Buenos Aires (1ª etapa: estaciones Once, Venezuela, Humberto 1º, Inclán, Caseros, 2003)¹⁵⁶ y, en Constitución, Marcelo Vila y Adrián Sebastián cubrieron con una gran bóveda acristalada el *Centro de Transbordo Constitución*, CABA, 2018).¹⁵⁷ En Santiago del Estero, la nueva *Terminal de Ómnibus* fue realizada por MSGSSS con Joaquín Sánchez Gómez (2008)¹⁵⁸ que, mediante un viaducto, eleva los ómnibus en funcional pero costosa solución. En CABA se construyeron los viaductos ferroviarios *Mitre* (3,9 km) *San Martín* (5 km) y *Belgrano Sur* (5,6 km), con sus correspondientes estaciones elevadas que permitieron liberar las calles en barrios de intenso movimiento vehicular y peatonal, como Belgrano y Chacarita, (CABA, 2019).¹⁵⁹

Experimentación y expresión

Si entre las prácticas más concienzudas y esforzadas pueden reconocerse aquellas centradas en la eficiencia profesional, en la calibración y

151. *Summa+89*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp. 26-31.

152. Roberto Fernández, “Monumentos necesarios”, *Summa+130*, Buenos Aires, Donn, 2013, pp.50-58.

153. *Summa+171*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.68-73.

154. *Summa+185*, Buenos Aires, Donn, 2021, pp.94-107.

155. *Summa+177*, Buenos Aires, Donn, 2020, pp.60-67.

156. *Summa+103*, Buenos Aires, Donn, 2009, pp.62-69.

157. *Notas del Cpau #44*, Buenos Aires, Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2019, p.15.

158. *Summa+103*, Buenos Aires, Donn, 2009, pp. 54-61.

159. *Summa+192*, Buenos Aires, Donn, 2022, pp.32-39.



Rafael Iglesia, Edificio calle San Luis 470, Rosario 2001.
Foto: Gustavo Frittegotto.

aplicación de saberes aceptados, una práctica enfocada al perfeccionamiento de lo conocido, en oposición puede reconocerse una “arquitectura de investigación”¹⁶⁰ en aquellas prácticas que, por el contrario, están centradas en una exploración, en un cierto experimentalismo interesado en el desarrollo de una expresión plástica, de un concepto constructivo o de una búsqueda personal. Búsquedas diferentes pero que comparten un espíritu de innovación más o menos radical. He considerado referirme aparte a estas prácticas porque representan una forma de conciencia sobre la arquitectura, momentos de autorreflexión disciplinar que, aunque alentados por distintos intereses y moviéndose en distintas direcciones, comparten una idea de superación o lo que los propios actores podían ver como una *verdad arquitectónica* a cuya búsqueda sentían que no debían renunciar.

Tal vez el caso más representativo de este espíritu ha sido el de Rafael Iglesia (1952-2015)

160. Puede ampliarse en: Fernando Diez, “Arquitectura de Proposición y Arquitectura de Producción”, *Summa+94*, Buenos Aires, Donn, 2008, pp.70-79.



Rafael Iglesia, escalera Casa Del Grande, Rosario 2002.
Foto: Gustavo Frittegotto.

que, desde Rosario, ejerció una práctica reflexiva y arriesgada, en diálogo con colegas de su ciudad a través del *Grupo R*, que había fundado con Gerardo Caballero y Marcelo Villafañe.¹⁶¹ Con Angelo Bucci en Brasil, Alejandro Aravena en Chile y Solano Benítez en Paraguay, integró un cuarteto de complicidad intelectual que alentó intercambios regionales.¹⁶² Su obra de mayor visibilidad, el *Edificio*

161. Lo integraban también Jose Maria Dangelo, Rubén Fernández Nardi, Ariel Giménez Rita, Rubén Palumbo y Gonzalo Sánchez Hermelo.

162. En el año 2002, se conformó el denominado “Taller Sudamérica”, promotor de intercambios académicos, entre Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay. Entre sus integrantes se destacaban los argentinos Marcelo Vila, Marcelo Lenzi, Pablo Ferreiro, Mónica Bertolino, Carlos Barrado, Ian Dutari, Alejandro Cohen, Cristian Nanzer, Gerardo Caballero y Alejandro Beltramone. Ver: Solari, Claudio: “*Las Lecturas en la construcción de una poética. Rafael Iglesia 1991-2010*”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional del Litoral, 2019, p.120.

calle San Luis 470 (Rosario, 2001), fue un ejercicio de composición estructural que exploró la ambigüedad y ubicuidad de la viga para sustituir la idea de columna, pero su interés en obras pequeñas como el *Quincho y Piscina* (Rosario, 2001) o la escalera *Casa Del Grande* (Rosario, 2002) fueron exploraciones sobre la parte, la materia, el contrapeso y la comprensión y, finalmente, sobre la expresión arquitectónica que esas relaciones podían producir. Su atenta lectura de Borges o Magritte se reflejó en obras como los *Pabellones del Parque* (Rosario, 2003).¹⁶³ Ese ambiente cultural, con los ya mencionados compañeros de ruta, influyó en una nueva generación que siguió el camino experimental. Entre ellos Nicolás Campodónico, quien desarrolló diferentes ejercicios de gran elocuencia formal, como *Marabajo*, cuatro casitas apareadas en La Pedrera (Uruguay, 2006)¹⁶⁴ o el *Edificio Maipú*, (Rosario, 2011) con una potente fachada de hormigón. Pero fue en la *Capilla San Bernardo*, en una zona rural de *La Playosa* (Córdoba, 2015)¹⁶⁵ donde produjo una verdadera obra maestra de apenas 90 m² cubiertos, usando solo ladrillos comunes. El cuidado precinto y su jardín, el sugestivo ingreso, la bóveda de la única habitación y la manera en que el efecto solar la vincula al firmamento merecieron numerosos reconocimientos en el país y el extranjero.¹⁶⁶

Narrativas

Otras investigaciones exploraron desarrollos formales que ya no se interesaban en una presunta objetividad, sino en todo lo contrario, en la riqueza que la subjetividad interpretativa del autor podía aportar al carácter de una obra que, al mismo tiempo, se concebía como íntimamente unida al lugar. Las he llamado

163. Claudio Solari, “Las Lecturas en la construcción de una poética. Rafael Iglesia 1991-2010”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional del Litoral, 2019. Ver también: Claudio Solari, “Rafael, el bárbaro”, *Summa+178*, Buenos Aires, Donn, 2020, pp.64-99.

164. *Summa+87*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.94-103.

165. *Summa+149*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp.18-25.

166. Premio 10^a Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, *Catálogo X BIAU*, Fundación Arqia, Madrid, 2016.

167. Roberto Fernández, “Arquitecturas Narrativas. El proyecto entre lo ontológico y lo referencial.”, *Summa+55*, Buenos Aires, Donn, 2002.

antes arquitecturas narrativas,¹⁶⁷ porque elaboraban formas a partir de accidentes del sitio, del propio proceso de proyecto o de la inspiración del autor. La arquitectura narrativa estaba ordenada así por un relato metafórico que cristalizaba en formas que no respondían necesariamente a una tipología o a partidos conocidos, pero tampoco a condiciones estrictamente técnicas, constructivas o funcionales. Se trata de un contextualismo que podríamos llamar de segundo orden, porque no seguía las formas del contexto, sino las sugerencias que éste es capaz de producir en el autor. El relato se componía por una sucesión de lecturas, en las que el carácter temporal y sucesivo de las acciones de reconocimiento, de proyecto e incluso de construcción, producían un patrón único y distintivo. Este tipo de obras adquirieron una expresión idiosincrática, personal, hasta autobiográfica, como lo había ensayado antes magistralmente Pablo Beitía en el *Museo Xul Solar* (CABA, 1993), y lo ensayaron luego arquitectos como Claudio Vekstein, Leandro López, Hugo Montorfano y Ana Etkin. Paula Fierro elaboraba una serie de variaciones sobre los juegos de un parque en tono surrealista, contextual y topográfico en la *Granja de la Infancia de Rosario* (1999).¹⁶⁸ Esteban Bondone, Bertelli, Gotusso, Ompré, Ompré, Ompré lo hicieron en el *Parque Infantil de la Punta en San Luis*,¹⁶⁹ al mantener un cierto impulso fantástico, no por ello menos sensible al paisaje y el sitio. Otros autores, como el mismo Rafael Iglesia, en los rasgos surrealistas de los mencionados *Pabellones en el Parque*,¹⁷⁰ Ariel Jacobovich en el uso del collage, Bertolino y Barrado se inclinaban por una atenta lectura creativa del contexto, y abrevaban en la sugestión de los materiales para alimentar aquello que César Naselli llamó “proceso generador”.¹⁷¹ Destacan entre estas exploraciones un Clorindo Testa surrealista, que había dejado atrás los estilemas modernos, de modo que la planta del *Auditorio de la Universidad del Salvador en Pilar*¹⁷² parece un animal descuartizado, y la vista principal, un rinoceronte echado, pero la

168. *Summa+49*, Buenos Aires, Donn, 2001, pp. 104- 113.

169. *Summa+66*, Buenos Aires, Donn, 2004, p.60-65.

170. *Summa+71*, Buenos Aires, Donn, 2005, pp. 104-111.

171. Cesar Naselli, “La oscilación proyectual”, *Summa+55*, Buenos Aires, Donn, 2002, p.112.

172. Asociado con Juan Fontana y Eduardo Bompadre, *Summa+59*, Buenos Aires, Donn, 2003, pp.38-45.



Mónica Bertolino y Carlos Barrado, Pabellones de Granja, *Capilla del Monte*, Córdoba, 2007. Foto: Carlos Barrado.

vista lateral resulta una acumulación de distintos tipos de galpones industriales. En Córdoba, Mónica Bertolino y Carlos Barrado revelaban la posible convergencia entre arquitectura y paisaje en la sensibilidad ambiental y material de los *Pabellones de Granja* (*Capilla del Monte*, 2007),¹⁷³ algo que ya habían ensayado antes en una escala mayor en el *Jardín Botánico de Córdoba* (1999).¹⁷⁴ Ana Etkin revelaba en sus formas narrativas una voluntad plástica que, a pesar de su complejidad, emergía naturalmente de los materiales que utilizaba en la *Bodega Don Bosco* (Mendoza, 2007).¹⁷⁵ Desde Buenos Aires (luego radicado en EE.UU.) Claudio Vekstein, quien había trabajado con Enric Miralles, realizó obras de inspirada determinación formal, como el *Instituto Municipal de Rehabilitación* (con Marta Tello, Vicente López, 2004).¹⁷⁶ También emparentadas a una sensibilidad mirallesca, se encuentran la *Casa López Greco* (Maschwitz, 1999) y la *Casa Vergara* de Leandro López, Claudia Varela y Hugo Montorfano (Gral. Pacheco, 2000).¹⁷⁷ Hugo Motorfano y Mariana Cardinalli trabajaron en una escala mayor en el *Edificio Holmberg 2661* (CABA, 2012), una situación más condicionada por la exigencia repetitiva de la propiedad horizontal.¹⁷⁸ Ariel Jacobovich ensayó el *bricolage* como recurso constructivo en pequeñas obras, y como recurso plástico y cro-



Ana Etkin, *Bodega Don Bosco*, Mendoza, 2007. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

mático en obras de mayores dimensiones (*Freire Puzzlehomes*, CABA, 2007).¹⁷⁹

Industrial Popular

En una veta diferente, una serie de exploraciones relacionadas con la idea de lo económico, lo industrial y lo popular (que se vinculan al arte *pop*) partían de lo constructivo para llegar a lo expresivo, en la búsqueda de que los propios materiales y su ensamble produjeran un efecto estético. Se fortalecían en una reutiliza-

173. *Summa+92*, Buenos Aires, Donn, 2003, pp.52-59.

174. Cesar Naselli, *Summa+49*, Buenos Aires, Donn, 2001, pp.90-103.

175. *Summa+90*, Buenos Aires, Donn, 2007.

176. *Summa+68*, Buenos Aires, Donn, 2004, pp.50-61.

177. *Summa+55*, Buenos Aires, Donn, 2002, pp.76-80.

178. *Summa+127*, Buenos Aires, Donn, 2013, pp. 94-99.

179. *Summa+101*, Buenos Aires, Donn, 2009, pp. 48-51.

ción de los productos industriales presentados con simpleza, cuya súbita recontextualización les daba un sentido práctico y constructivo tanto como una expresión “tal cual son”, suerte de *ready-made* alimentado por un festejo cromático y espontánea naturalidad. Las obras de Jorge Hampton y Emilio Rivoira se destacaron por esa sensibilidad que, en algunos casos, tomaba rasgos contextuales o aprovecharon construcciones preexistentes y sus condiciones ruinosas, como en el *Edificio de Honduras 4943* en Palermo Viejo, (CABA, 2000), transformado ahora irreparablemente.¹⁸⁰ En otros, tomaba un rasgo ecológico y ambiental, no solo por la utilización de tecnologías locales o de bajo impacto, sino también por la directa incorporación de recursos tales como techos verdes o paneles solares, como en la *Estación de Servicio YPF Nordelta* (Tigre, 2011).¹⁸¹ En tono similar, Daniel Cella había desarrollado las *Oficinas de El Sitio*, (CABA, 2001).¹⁸² Gastón Flores había utilizado el collage en el ya mencionado *Centro Metropolitano de Diseño*, contrastando los valores materiales del viejo edificio del antiguo *Mercado del Pescado* (CABA, 2010).¹⁸³ En Campana, Francisco Cadau desarrolló una serie de obras donde combinaba exploraciones estructurales en los techos de los quinchos *Bbh1* (2011) y *Los Gauchos* (2016), el *bricolage* de materiales y formas, como en las *Casas Guardabarreras* (en colaboración con Andrea Lanziani, 2012) y más festivamente en el edificio *Casa Milano* (2019).¹⁸⁴ En obras realizadas a lo largo de mucho tiempo, investigó las trabas del ladrillo como recurso de identidad y carácter, para culminar en el más radical aunque condicionado *Edificio Damero* (2016). Ejercicios de tramas de ladrillo combinados con lenguaje murario habían sido antes ejercitados por Daniel Becker y Claudio Ferrari en obras como la *Casa Ituzaingó* (Buenos Aires, 2004)¹⁸⁵ y por Esteban Caram y Gustavo Robinsohn en la *Casa Familia Maiquez* (Talar del Lago, General Pacheco, 2004),¹⁸⁶ quien recibió el Premio Beca Bonifacio del Carril que le otorgó la Academia Nacional de Bellas Artes en el año 2005.

180. *Summa+66*, Buenos Aires, Donn, 2004, pp.126-161.

181. *Summa+125*, Buenos Aires, Donn, 2012, pp. 64-69.

182. *Summa+47*, Buenos Aires, Donn, 2001.

183. *Summa+115*, Buenos Aires, Donn, 2011.

184. *Summa+176*, Buenos Aires, Donn, 2020, pp. 8-37.

185. *Summa+73*, Buenos Aires, Donn, 2005, pp.158-163.

186. *Summa+80*, Buenos Aires, Donn, 2006, pp.166-172.



Gastón Flores, *Centro Metropolitano de Diseño*, CABA, 2010. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.



Mederico Faivre, Norma Román y Pablo Lavaselli, *Monasterio Santa Mónica*, 2001. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

Lo Constructivo

Mederico Faivre, Norma Román y Pablo Lavaselli construyeron el *Monasterio Santa Mónica* (CABA, 2001), obra que consigue refinamiento plástico con materiales rústicos, en logrado equilibrio entre lo doméstico y lo sacro, según observaba Corona Martínez.¹⁸⁷ El sentido de la

187. Alfonso Corona Martínez, “Entre lo sacro y lo cotidiano”, *Summa+51*, Buenos Aires, Donn, 2001, pp.42-55.



Mariano Clusellas, Casa Azul, Colonia del Sacramento, 1995.
Foto: Javier Agustín Rojas.

medida y la calibración de una forma constructiva son la guía de Mariano Clusellas en diversas obras atentas a las condiciones ambientales y de emplazamiento. Heredero de una tradición moderna, pero liberado de sus estereotipos, ensayó techos de chapa a dos aguas en obras como la *Casa Azul* en Colonia del Sacramento (Uruguay, 1995), *Casa en el Oeste* (Gran Buenos Aires, 2015) y la *Casa en el Sur* (Patagonia, 2015).¹⁸⁸ Desarrollando un estilo de trabajo colaborativo, realizó obras con O'Connor, Campologhi, Colle y Cabrera-Pieretti (*Edificio Guatemala 6002*, CABA, 2012) o Machado Silveti (*Fundación Larivière*, La Boca, CABA, 2022).¹⁸⁹ Con un acento igualmente intenso en lo constructivo, sumando un deseo de innovación programática y tipológica, Sebastián Adamo y Marcelo Faiden construyeron una práctica que buscaba expresión estética en el propio ensamble, como en los ya mencionados edificios de propiedad horizontal, que desarrollaban una serie evolutiva: *33 Orientales 138*, (CABA, 2012), *Bonpland 2169* (CABA, 2017), *Vecindad Plaza Mafalda* (CABA, 2018), para expandirse luego a proyectos de mayor envergadura como el *Complejo Puertos* (Escobar, 2020),¹⁹⁰ obras que contrastaban el ascetismo cromático y material con la incorporación de lo vegetal o de texturas de calculada rugosidad.

Al alcanzarse una mayor facilidad para utilizar el acero debido a una importación bene-



Sebastián Adamo y Marcelo Faiden, Vecindad Plaza Mafalda, CABA, 2017. Foto: Javier Agustín Rojas.

ficiada por los tipos de cambio, los arquitectos locales encontraban la oportunidad de experimentar con la construcción metálica, alimentada por una suerte de nostalgia de un pasado moderno no vivido, salvo por algunos ensayos puntuales como la *Casa Oks* de Antonio Bonet, el *Pabellón de Bellas Artes* de César Janello o, en otra escala, el *Edificio Somisa* de Mario Roberto Álvarez. La circunstancia planteaba la posibilidad de una abstracción que se interesó en la regularidad, la métrica y los espesores mínimos, en especial de los techos. La pérdida de los antiguos oficios y la posibilidad de una mayor precisión constructiva concurren para favorecer el desarrollo de nuevos sistemas constructivos en seco. Algunos arquitectos actuaban desde un interés estético afirmado en la experimentación. Martín Torrado y Ligia Gafurri produjeron obras como el *Centro de Servicios* de Puertos y el *Sede Club Deportivo Ceibos* de Puertos (Escobar, 2015) con una estructura de acero y grandes vidrios.¹⁹¹ El mismo Torrado participó como director de la Dirección General de Innovación Urbana de la Ciudad de Buenos Aires, bajo el liderazgo de Álvaro García Resta (actuaron como Jefes de Proyecto Jerónimo Bedel, Mariano Clusellas, Federico Marino, Fransec Planas Penadés y Ricardo Fernández Rojas) en 6 grandes edificios deportivos del *Parque Olímpico* (Villa Soldati, CABA, 2018), resueltos con gran sencillez y elocuente precisión en acero.¹⁹² El mismo equipo, produjo una obra de gran

188. Fernando Diez, "Casa y arquetipo, Clusellas a dos aguas", *Summa+151*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp. 46-65.

189. *Summa+197*, Buenos Aires, Donn, 2023, pp. 54-67.

190. *Summa+170*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.8-34.

191. Valeria Matayoshi, "Temas que obsesionan", *Summa+152*, Buenos Aires, Donn, pp. 90-101.

192. *Summa+170*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.56-65.



Jerónimo Bedel, Mariano Clusellas, Federico Marino, Fransec Planas Penadés y Ricardo Fernández Rojas, Centro de Desarrollo Infantil Comuna 8, Ciudad de Buenos Aires, 2017. Foto: Javier Agustín Rojas.

delicadeza compositiva y exacta métrica en el Centro de Desarrollo Infantil Comuna 8 (CABA, 2017).¹⁹³ E48 (Craig, Moujan, Redkwa) habían explorado antes el tema en una Casa de Campo con grandes postigones operables de chapa ondulada (General Madariaga, 2006).¹⁹⁴ FPS (Fenili Pérez Sepiurka) realizaban una Casa metálica en Escobar (2010). Oscar Fuentes experimentó con grandes vigas metálicas de alma llena y balcones colgantes en el Edificio Entre Ríos 654, (CABA, 2016).¹⁹⁵ Igualmente interesante desde el punto de vista ambiental y estético había sido la resolución metálica de la fachada de un edificio para atención médica realizado por Daniel Szuldman, Mario Zambonini y Domingo Melendo (*Libertador 5962*, CABA, 2009).¹⁹⁶

Como natural consecuencia de este proceso surgió un interés en la prefabricación, que se justificaba explícitamente en un mayor control sobre el proceso, a lo que se superpuso una cierta preferencia estética. Torrado Arquitectos realizó las *Oficinas y Laboratorios Weatherford* (Neuquén, 2019) y una serie de casas suburbanas en el Gran Buenos Aires ensamblando módulos transportables completamente terminados.¹⁹⁷ Hampton y Rivoira desarrollaron un *Sistema de Oficinas en Yacimientos Remotos YPF* (2009-2015), donde la prefabricación obedecía a estrictas razones prácticas, pero ensayaban también un edificio de viviendas en acero en



Hampton - Rivoira, Sistema de Oficinas en Yacimientos Remotos YPF, Neuquén, 2009-2015. Foto: Hampton - Rivoira.

Calle Oro 1860 (CABA, 2017), donde eligieron dar espesores iguales a vigas y columnas a favor de una cualidad visual y modular que incorporaba cerramientos realizados con mosaicos de piso.¹⁹⁸ El proyecto UNACASA consistió en una convocatoria participativa a jóvenes arquitectos para la concepción de un modelo de casa industrializada que, comandado por Daniel Silberfaden (1954-2021), reunió a un grupo de jóvenes estudios entre los que se encontraban ATOT (Hollman, Moscato), BAAG (Balian, Monteleone, Noriega, Porcelli), Carballo-Errasti, BABO (Planas Penadés, Kokoureck, Haugen Stabell) y STC (Salassa, Tissot, Castañeda).¹⁹⁹ Bajo la sigla *Arquitectos Todo Terreno*, Lucía Hollman y

193. *Summa+173*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.64-69.

194. *Summa+98*, Buenos Aires, Donn, 2008, pp.120-123.

195. *Summa+152*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp.102-109.

196. *Summa+110*, Buenos Aires, Donn, 2010, pp.58-63.

197. *Summa+188*, Buenos Aires, Donn, 2021, pp.34-41.

198. *Summa+188*, Buenos Aires, Donn, 2021, pp.42-49 y pp. 52-65.

199. Daniel Silberfaden, "UNACASA: en busca de los hogares del siglo XXI", *Summa+154*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp.110-115.



De Marchi, Salcedo + Bargielli, Polideportivo Provincias Unidas, Ciudad de Neuquén, 2013. Foto: Maju Franzán.

Agustín Moscato realizaron una serie de construcciones ligeras de metal y madera localizadas en el Delta del Tigre. *Oficios Asociados* (Manuel Nesta, Santiago Vaca Guzmán y Esteban Rodríguez) desarrollaron construcciones metálicas en las que actuaron como proyectistas y artesanos, recuperando la dignidad de los oficios y el trabajo manual, para dar un tono informal pero elegante a construcciones comandadas por el sentido común y lo constructivo.²⁰⁰

En Salta, Sergio Alberto Cabrera, construyó la *Caja de Seguridad Social para Abogados* recuperando el tipo de patio (Ciudad de Salta, 2013)²⁰¹ y CCFGM (Ignacio Carón, Santiago Castorina, Andrés Francesconi, Humberto Guel, Marco Macrelli) desarrollaron un trabajo sensible al clima y el paisaje con obras como el *Parque El Socorro* (Cafayate, 2018)²⁰² o el *Balneario Municipal de Cafayate* (Salta, 2015).²⁰³ En Neuquén, De Marchi, Salcedo + Bargielli diseñaron el magnífico *Polideportivo Provincias Unidas* en un ejercicio de precisión, sencillez y adecuación al sitio (2013).²⁰⁴ Alberto Varas (con Pablo Vela asociado) ensayó nuevos materiales para una renovada expresión arquitectónica en las *Oficinas AFIP de Pehuajó* (Buenos

Aires, 2007) y junto a Angélica Campi produjo una fachada comunicacional retroiluminada para *Fox Channel LA* (CABA, 2008).²⁰⁵

La casa como ensayo

La casa de fin de semana o la casa de verano en la sierra o la playa se constituyeron naturalmente en un terreno de experimentación arquitectónica y social. Las costumbres más formales de la ciudad se relajaban en un modo de vida liberado de normas, y nuevos estilos de vida emergieron allí primero como formas temporales, que luego fueron trasladadas a la vivienda permanente. Esos cambios afectaron la organización, ayudaron a la emergencia de la cocina abierta, por ejemplo, y también dieron lugar a innovaciones en los materiales, en favor de la aceptación de terminaciones más rústicas y una estética de la informalidad. María Victoria Besonías, Guillermo de Almeida y Luciano Kruk ensayaron una arquitectura de hormigón desnudo bajo los pinos de Mar Azul. Para ello explotaron la rugosidad bruta del material y propusieron muebles que emergen de los muros en potente declaración estética en una primera serie de casas.²⁰⁶ Sin embargo, casas similares en lugares menos arbolados quedaron expuestas a la comprome-

200. *Summa+154*, Buenos Aires, Donn, 2016, pp. 92-95.

201. *Summa+143*, Buenos Aires, Donn, 2015, pp.84-87.

202. *Summa+177*, Buenos Aires, Donn, 2020, pp.30-35.

203. *Summa+163*, Buenos Aires, Donn, 2018, pp.88-93.

204. *Summa+146*, Buenos Aires, Donn, 2015, pp.76-81.

205. *Summa+95*, Buenos Aires, Donn, 2008, pp.110-114 y 120-127.

tedora acción del sol sobre los muros de hormigón sin aislación. Cristián Nanzer y Mariela Marchisio realizaron una serie de casas serranas cuyo hormigón ciclópeo y estudiado emplazamiento las mimetizaban con el paisaje, como la *Casa en Villa Cielo* (Capilla del Monte, 2006).²⁰⁷ En una búsqueda de síntesis y restricción geométrica, Antonio Carrasco construyó en la costa la *Casa MC-603* (Costa Esmeralda, 2016), el *Hotel Vista* (Villa Gesell, 2016),²⁰⁸ y *Casa Ícaro* (Pinamar, 2019).²⁰⁹ Desde Rosario, Diego Arraigada ensayaba una arquitectura propositiva, primero en alianza con Johnston MarkLee (estudio con el que había trabajado en Los Ángeles, EEUU) y luego en una serie de casas, generalmente desarrolladas sobre la expresión de un material dominante: hormigón en la ya mencionada, ladrillo en una casa que evoca a Jorge Scrimaglio (Rosario, 2015), chapa oscura en *Casa junto al mar* (Playa Buenos Aires, Uruguay, 2013).²¹⁰ Bárbara Berson realizó un sugestivo ensayo sobre una relación más estrecha entre arquitectura y naturaleza en la *Casa entre árboles*, (Cardales, Pcia. de Buenos Aires, 2016).²¹¹ En Córdoba, Gabriela Bettini y Ricardo Sargiotti ofrecían una solución a la oposición abierto-cerrado que planteó la casa suburbana con grandes muros de ladrillo visto y una suerte de *raumplan* interior que desafiaba el lugar común en que se había constituido la pura continuidad espacial (Las Delicias, Córdoba, 2002).²¹² Una generación cordobesa más joven, Joaquín Alarcía y Federico Ferrer ensayaron una serie de casas bajas en la sierra, adaptadas al desnivel del sitio y al paisaje mediante elegantes resoluciones constructivas.²¹³ En San Francisco, Córdoba,



Cristián Nanzer y Mariela Marchisio, *Casa en Villa Cielo*, Córdoba, 2006. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.



Bárbara Berson, *Casa entre árboles*, Cardales, Pcia. de Buenos Aires, 2016. Foto: Javier Agustín Rojas.

206. La más interesante, *Casa de Hormigón*, en *Summa+98*, pp.98-77. Ver: María Victoria Besonías, Guillermo Almeida, Norberto Feal, Pablo Engelman, *Naturaleza concreta*, Buenos Aires, Bismán Ediciones, 2019.

207. *Summa+91*, pp.81-94, Ver también: César Naselli, "Una roca en el monte", *Summa+73*, pp.118-127.

208. *Plot 68*, Buenos Aires, Piedra Papel y Tijera, mayo de 2023.

209. *Summa+176*, Buenos Aires, Donn, 2020, pp.96-104.

210. *Summa+147*, Buenos Aires, Donn, 2015, pp.10-23.

211. Miguel Jurado, *Premio de Arquitectura Gualter Colombo*, Buenos Aires, Academia de Arquitectura y Urbanismo, 2022, pp.54-59. Ver también: *Premio 18ª Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires, 2022*: <https://labienalarq.com.ar/>

212. *Summa+62*, Buenos Aires, Donn, 2003, pp.56-59.

213. *Summa+146*, Buenos Aires, Donn, 2015, pp.58-67.

Roberto Benito desarrolló una serie culta de casas urbanas, estableciendo una práctica de jerarquía alimentada por la emergente bonanza agropecuaria de la soja.²¹⁴

Patrimonio reconvertido

La conciencia social e institucional sobre el valor del patrimonio construido había ganado terreno al terminar el siglo XX, y ayudó a que los edificios antiguos, aun aquellos que no tenían un valor excepcional, comenzaran a protegerse y reutilizarse en ingeniosas pero respe-

214. *Summa+147*, Buenos Aires: Donn, 2015, pp.68-81.



Lanosa-González Ruiz, Instituto Superior Octubre SUTERH, CABA, 2002. Foto: PMF.

tuosas refuncionalizaciones. Esto constituyó un hecho de gran importancia cultural, indicativo también de un cambio de percepción respecto del punto de vista ambiental, porque la conservación de esas estructuras y construcciones permitió salvar la energía gris contenida en el esfuerzo de su construcción original. De esta manera, aunque comandaba inicialmente por la nueva conciencia cultural, hacia el final del ciclo, esa conciencia se ampliaba asimilando el aspecto ambiental de la conservación. Había también un nuevo interés estético en las formas y materiales del pasado, cuyas texturas contrastaban elocuentemente con los materiales nuevos. Entre los patrimonialistas hubo una nueva flexibilidad, y se aceptó cada vez más la necesidad de modificaciones y crecimientos que permitieran dar funcionalidad y viabilidad económica a los viejos edificios en desuso. Todos estos aspectos convergieron en un contexto propicio que estimuló obras de sensibilidad patrimonial, ambiental, y también contextual, con una mayor atención a la integración paisajística con el entorno. Eventos como Casa FOA y 48H Open House organizaban visitas programadas y contribuyeron a hacer conocer los interiores de edificios significativos.²¹⁵ La cuidadosa restauración de edificios enteros comenzó a ser más frecuente, como sucedió con la esquina de Maipú y Tucumán (Aslan y Ezcurra, CABA, 2005).²¹⁶

Los grandes edificios industriales fueron un primer terreno fértil de transformación

215. *Summa+165*, Buenos Aires, Donn, 2014, pp.110-113.

216. *Summa+85*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.34-37.



Lacroze Miguens Prati, Oficinas Rurales, Pehuajó, 2014. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

dado que presentaban menores dificultades de adaptación. La *Usina del Arte* fue convertida a un programa cultural por un equipo conducido por Silvia Fajre y Álvaro Arrese, y concluida por otra administración bajo la dirección de Daniel Chain (CABA, 2012).²¹⁷ *Los Molinos Building*, en Puerto Madero, fueron convertidos en centro cultural y departamentos con una importante pero abstracta adición en vidrio, realizada por Sebastián Balbuena, Mike Mc Cormack y Pedro Wofcy (CABA, 2010).²¹⁸

Algunas obras se caracterizaron por un vaciamiento o fuerte intervención interior. Se conservaron fachadas y elementos estructurales pero se modificaron radicalmente los espacios, y se introdujeron nuevos materiales. Tal es el caso del *Instituto Superior Octubre SUTERH*, Lanosa-González Ruiz (CABA, 2002);²¹⁹ de las *Nuevas Oficinas Cervecería Quilmes*, de Aja Espil-Cobelo (Quilmes, 2004);²²⁰ las coloridas oficinas de *Turner* en Montserrat, de Minond y Klotz (CABA, 2006);²²¹ el *Edificio Alsina 771, Sede Medanito* de Hampton Rivoira (CABA, 2009);²²² o las *Oficinas Rurales*, de Lacroze Miguens Prati en Pehuajó, que recuperaron gruesas fachadas de ladrillo (2014).²²³ En Rosario, Faure-Malamud-Rivera transformaron una vieja planta industrial en el *Complejo Co-*

217. *Summa+128*, Buenos Aires, Donn, 2013, pp.37-43 y 122.

218. *Summa+108*, Buenos Aires, Donn, 2010, pp.68-75.

219. *Summa+76*, Buenos Aires, Donn, 2003, pp. 76-81.

220. *Summa+78*, Buenos Aires, Donn, 2006, pp.74-83.

221. *Summa+88*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.112-119.

222. *Summa+115*, Buenos Aires, Donn, 2011, pp.74-81.

223. *Summa+165*, Buenos Aires, Donn, 2018, pp.28-33.



Cristián Le Monnier, Paula Preiti, Francisco Zanada con Carlos Alberto Berdichevsky, Edificio Chile y Paseo Colón, Ciudad de Buenos Aires, 2016. Foto: Gustavo Sosa Pinilla.

mercional Ex Cervecería Quilmes (Rosario, 2003).²²⁴ En Paraná, Entre Ríos, Osvaldo Redondo y Facundo Lluch transformaron un hotel del siglo XIX en centro comercial que vincula ingeniosamente tres niveles (2005).²²⁵

En la ciudad de Córdoba, Estudio Aisenon (Roberto Aisenon, María Hojman, Pablo Pschepiurca, José Fiszleu, Rodrigo Grassi, Alejandro Aisenon) transformó una serie de edificios históricos ensamblándolos en el *Edificio Corporativo Banco de Córdoba* (2017).²²⁶ Fue una operación de completamiento que revelaba una emergente valoración social del patrimonio como conjunto urbano, en franco contraste con la preferencia de las décadas anteriores por levantar grandes torres corporativas en tejidos centrales, como había sucedido con la *Torre Galicia* de Mario Roberto Álvarez y Asociados (2007), para cuya construcción fue demolido un edificio patrimonial de alta calidad y produjo una irrupción disruptiva en el tejido medio de la *city* bancaria de Buenos Aires.

224. *Summa+69*, Buenos Aires, Donn, 2004, pp.88-97.

225. *Summa+85*, Buenos Aires, Donn, 2007, pp.28-33.

226. *Summa+169*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.42-51.



Urgell, Penedo, Urgell, Hotel NH Continental, Ciudad de Buenos Aires, 2006. Foto: Daniela Mac Adden.

En otros casos, los edificios patrimoniales se restauraron y al mismo se ampliaron ocupando partes libres del terreno, como sucedió en el *Edificio Insud*, un antiguo *hotel particulier* del Barrio Norte, que fue refuncionalizado como sede corporativa por Patricia Maliar, Bimba Bonardo, Federico Borghini y Hernán Galati (CABA, 2010).²²⁷ Fue también el caso del *Edificio Chile y Paseo Colón*, de Cristián Le Monnier, Paula Preiti, Francisco Zanada con Carlos Alberto Berdichevsky, quienes ensamblaron una imprenta ladrillera del siglo XIX con una nueva torre de vidrio en un conjunto de oficinas (CABA, 2016).²²⁸

El caso de grandes hoteles renovados fue bastante frecuente, con ejemplos destacados por la categoría de los edificios originales, como las rehabilitaciones del *Hotel NH Justen* (CABA, 2000)²²⁹ y del *Hotel NH Continen-*

227. *Summa+115*, Buenos Aires, Donn, 2011, pp.62-73.

228. *Summa+169*, Buenos Aires, Donn, 2019, pp.52-63.

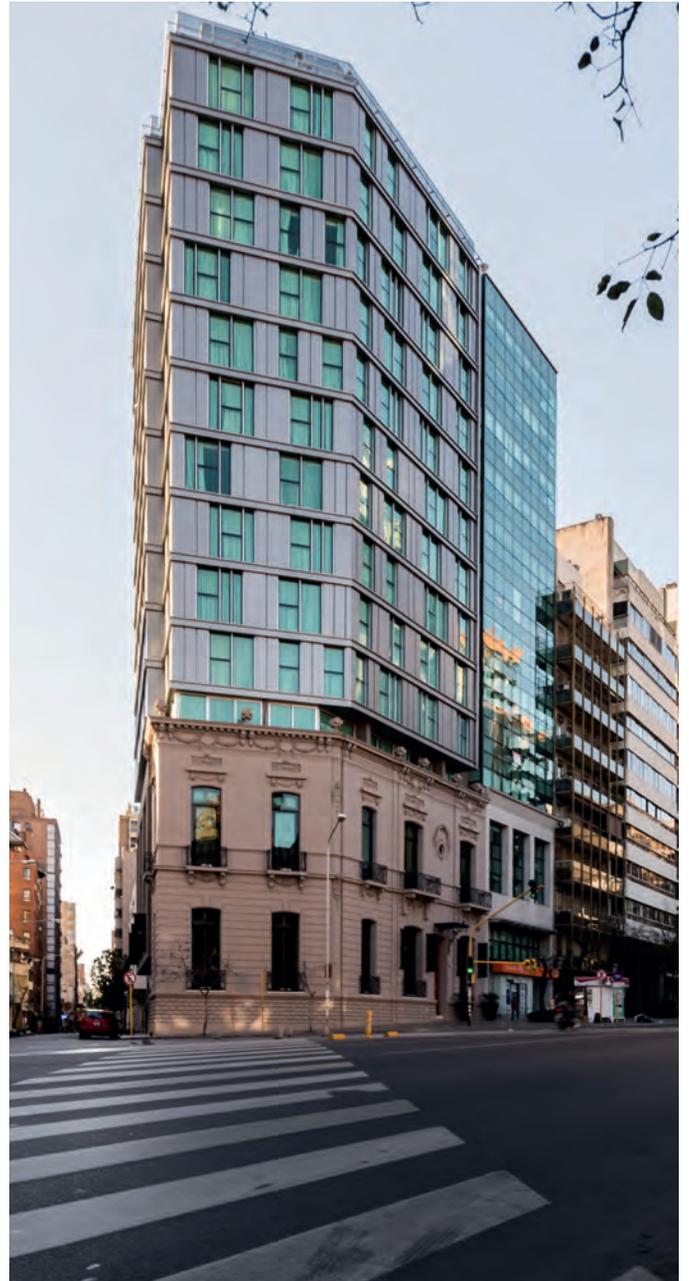
229. Con Fernández-Otero y Caparra-Entelman, *Summa+46*, pp.96-99.



Arquitectonika (López, Leyt, López, Yablon, Casaparaná Hotel Boutique, CABA, 2009. Foto: Albano García.

tal (CABA, 2006),²³⁰ edificio original de Alejandro Bustillo, ambos realizados por Urgell, Penedo, Urgell. PLAN (Mauro Bernardini y Cecilia Timossi) junto a Guillermo Pezzani y Diego de Paula convirtieron el histórico edificio que completa las Galerías Pacífico en el *Hotel Esplendor* (CABA, 2005). Cristina Fernández (1948-2017), Pablo Huberman y Armando Otero transformaron la antigua Casa Kapeluz, obra original de Juan Kronfus, en el *Hotel Moreno* (CABA, 2007).²³¹ Estas transformaciones denotaban sensibilidad a los valores estéticos y materiales originales, subrayando la importan-

230. Con Armando Otero, *Summa+85*, Buenos Aires, Donn,



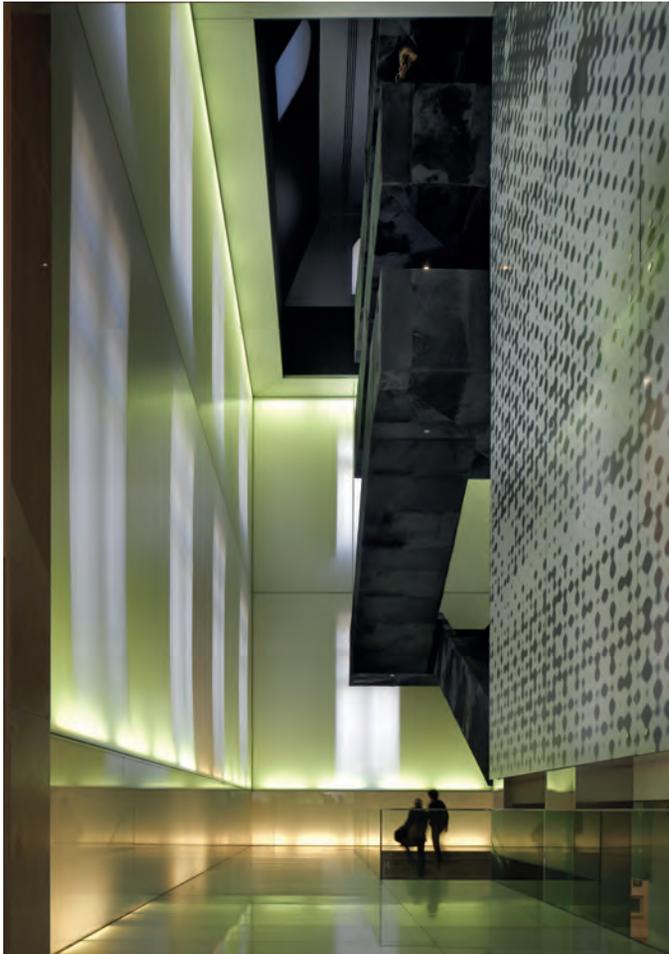
Federico Argüello Pitt, Federico Weskamp, Javier Zanotti y Gustavo Ostoich, Hotel Y111, Ciudad de Córdoba, 2009. Foto: Gonzalo Viramonte.

cia que había adquirido el patrimonio no solo entre los especialistas, sino también para la comitencia y el público, que habían comenzado a considerarlo como un activo económico. Arquitectonika (López, Leyt, López, Yablon) realizaron la sugerente transformación de *Casaparaná Hotel Boutique*, que le dio nueva vida a un *petit-hotel*, (CABA, 2009).²³² El concepto de *hotel-boutique*, permitió valorizar la pequeña escala y ubicaciones en barrios residenciales,

2007, pp.20-27.

231. *Summa+95*, Buenos Aires, Donn, 2008, pp.12-17.

232. *Summa+109*, Buenos Aires, Donn, 2010, pp.54-59.



Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Ortubey) y Lucio Morini, Museo de Bellas Artes Evita, Ciudad de Córdoba, 2007. Foto: Claudio Manzoni.

y favoreció el reciclaje y aprovechamiento de numerosos edificios.²³³

Una forma más radical de intervención mediante la superposición de un nuevo edificio sobre uno antiguo fue ensayada tempranamente en la ciudad de Córdoba por Federico Argüello Pitt, Federico Weskamp, Javier Zanotti y Gustavo Ostoich con el *Hotel Y111*, quienes levantaron 11 contrastantes pisos sobre una casona del siglo XIX, para completar la altura dominante de la avenida en convincente resultado de conjunto (2013).²³⁴

Tal vez el más exigente proyecto de transformación fue el del *Palacio Ferreyra* (Ernest-Paul Sanson, 1914) en el *Museo de Bellas Artes Evita* (Córdoba, 2007) encarado con controvertida audacia por GGMPU (Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Ortubey) y Lucio Morini. Se unieron las habitaciones del piso superior

233. Cayetana Mercé, “Experiencias ya!”, *Summa+95*, Buenos Aires, Donn, 2008, pp.30-37.

234. *Summa+160*, Buenos Aires: Donn, 2017, pp.60-65.

para dar lugar a las salas de exposición y se demolió una sección completa de habitaciones para alojar las circulaciones verticales y crear, en palabras de Florencia Rodríguez, “una epifanía pop”²³⁵ que, por contraste, subrayaba las cualidades patrimoniales del gran hall.

Sostenibilidad

La valoración de las obras patrimoniales primero, y luego, la creciente capacidad para transformarlas a nuevos usos constituyeron grandes pasos para la comprensión de la conveniencia ambiental del reúso de los edificios viejos en lugar de su demolición y completo reemplazo, que las ecuaciones económicas habían favorecido en el siglo XX, al omitirse el costo del reciclaje de los residuos y el costo de las emisiones necesarias para reemplazar construcciones todavía posibles de ser aprovechadas. De modo que las consideraciones culturales que habían impulsado la preservación de lo construido como testimonio histórico ayudaron decisivamente para encontrar en el reúso una política doblemente ventajosa, por la preservación de una memoria cultural y por la conveniencia ambiental de reciclar antes que sustituir. La *tabula rasa*, que había constituido uno de los presupuestos de la arquitectura moderna durante el siglo XX, fue crecientemente cuestionada, aunque muchas figuras estéticas dominantes continuaron asociadas a la era maquinista, al buscarse más la apariencia de una “arquitectura moderna” que la racionalidad que la había inspirado. La expresión plástica de un edificio se mantuvo frecuentemente subordinada a estereotipos, como el caso de las grandes superficies vidriadas sin protección solar, espesores mínimos en los techos,²³⁶ la utilización de un único material constructivo y otras figuras estéticas recurrentes, como la metáfora de la caja. El deseo de presentar el edificio con la abstracción y unidad de un objeto llevó numerosas veces a sacrificar su lógica construc-

235. *Summa+96*, Buenos Aires, Donn, 2008, p.88.

236. Referencia de esa problemática resultó el pobre comportamiento ambiental de la Casa OKS de Antonio Bonet. Ver: *Summa+80*, Buenos Aires, Donn, 2006, pp.180-193, en especial: Lombardi, Roberto, “La casa inhabitable (un mito moderno)”, pp. 186-187.



Monoblock, Museo del Mar, Mar del Plata, 2014. Foto: Javier Agustín Rojas.

tiva y su comportamiento ambiental, por no mencionar su costo económico. Esta situación quedó ejemplificada en la discusión sobre un edificio que había sido realizado por concurso, con una exitosa consecución en el proceso de licitación y construcción y que fue puesto a consideración crítica en el encuentro “Las razones de los edificios”, organizado por la Academia de Arquitectura y Urbanismo en el año 2022.²³⁷ De cualidades reconocidas públicamente por la comunidad disciplinar, el edificio *Museo del Mar* (Mar del Plata, 2014)²³⁸ del estudio Monoblock, integrado por Marcos Amadeo, Fernando Cynowiec, Juan Granara, Adrián Russo, Alexis Schachter servía, precisamente por ello, como testimonio de las consecuencias ambientales de las decisiones estéticas, en este caso emergentes de la metáfora de la caja.²³⁹ El imperativo de homogeneidad material, la utilización del hormigón como estructura y cerramiento a la vez, la disimu-

lación de las aislaciones repitiendo al interior una segunda estructura aparente de hormigón visto, y el sobredimensionado de las vigas de techo, entre otras cuestiones, ilustraron la manera en que la práctica disciplinar seguía atada a figuras estéticas del pasado, a pesar de reconocer en los enunciados y propósitos la necesidad de una arquitectura sustentable. El interés por lo sostenible tendió a resumirse a la utilización de tecnologías que simplemente se adosaron a la vieja expresión arquitectónica, tanto respecto del funcionamiento (colectores solares, sistemas de terrazas verdes, recuperación de aguas) como de los materiales constitutivos, adoptando algunos que estuvieran certificados como menos dañinos al ambiente o de menores emisiones al momento de su fabricación. Entre las escasas reflexiones consistentes sobre lo medioambiental incorporadas en forma sistémica al proyecto de la vivienda colectiva debe mencionarse el *Edificio Aráoz* (CABA, 2012) del estudio liderado por Daniel Kozak.²⁴⁰ Silvia de Schiller y Martin Evans, desde el Centro de Investigación Hábitat y Energía de la FADU, UBA, contribuyeron al diseño de edificios ambientalmente mejorados, como el Aeropuerto de Galápagos en Ecuador.²⁴¹

237. La Academia de Arquitectura y Urbanismo fue fundada en 2019 por Antonio Antonini, Heriberto Allende, Roberto Aisenson, Nani Arias Incollá, Alberto Belucci, Carlos Berdichevsky, Cora Burgin, Fernando Diez, Berardo Dujovne, María Teresa Egozcue, Mónica Fernández, Alfredo Garay, Enrique García Espil, Jorge Hampton, Carlos Hernáez, José Ignacio Miguens, Alberto Varas, Mario Sabugo, Daniel Silberfaden y Justo Solsona.

238. *Summa+146*, Buenos Aires, Donn, 2015, pp.88-97.

239. <https://acau.org.ar/ciclo-debate-obra-construida-museo-mar-mar-del-plata/>

240. Daniel Kozak, Julián Evans, Guillermo Adamo, Diego Abálsamo y Laura Romanello, “Sustentabilidad en viviendas de escala intermedia en Buenos Aires” *Summa+155*, Buenos Aires, Donn, 2017, pp.102-110.

241. *Summa+145*, Buenos Aires, Donn, 2015, pp.94-99.



IR Arquitectura, Comuna Yerbas del Paraíso, Misiones, 2011. Foto: Federico Cairolí.

En pocos casos la sostenibilidad se consideró como una condición inherente a las propias decisiones arquitectónicas y la expresión de los edificios, pero deben subrayarse la inclusión de cortinas vegetales (Estudio PLAN-TA, Del Puerto-Sardin, BAAG, entre otros), la adopción de muros y techos con mejores aislaciones térmicas, la recuperación de técnicas vernáculas y techos verdes (*Comuna Yerbas del Paraíso*, IR Arquitectura, Puerto Paraíso, Misiones, 2011)²⁴² así como el ya mencionado efecto de la mayor reutilización de edificación preexistente. Los trabajos de graduación de los alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba ganaron en repetidas veces el premio internacional *Holcim Awards* en Construcción Sustentable, con proyectos que ponían de relieve la calidad proyectual de los egresados, tanto como la acertada orientación de un grupo de comprometidos profesores entre los que puede destacarse a Alejandro Cohen.²⁴³

242. *Summa+145*, Buenos Aires, Donn, 2015, pp.82-87.

243. *Third Holcim Awards on Sustainable Construction, 2011/2012*, Zurich, Holcim Foundation for Sustainable Construction, 2012, p.164 / *Fourth Holcim Awards on Sustainable Construction, 2014/2015*, Switzerland: Holcim Foundation for Sustainable Construction, 2015, pp.176-180 / *Fifth LafargeHolcim Awards on Sustainable Construction, 2017/2018*, Switzerland, LafargeHolcim Foundation for Sustainable Construction Press, 2018, pp.164-165.

Esta crónica ha tratado de evitar señalar figuras dominantes, ejemplares o anticipatorias, como había sido la aspiración de las historias heroicas del siglo XX, no solo por el deseo de reforzar el conocimiento colectivo que soporta cada obra, sino también para reflejar el pluralismo y la variedad dominante en el período, que se evidenció en las múltiples actitudes y diferentes sensibilidades con que los arquitectos trabajaron, sin que el talento e interés de unas obras invalidaran las de otras. Tampoco se ha otorgado una importancia desmedida al tamaño e impacto de las obras, entendiendo que tanto las grandes obras, que son aproximadamente posibles de sumar, como las pequeñas, que por su mayor número solo pueden ilustrarse mediante ejemplos representativos, tienen una importancia equivalente en el proceso colectivo de construcción de la ciudad y de la cultura arquitectónica de un momento. Ya que es precisamente la diversidad de escalas de actuación y la multiplicidad de actores lo que da su complejidad a la ciudad y riqueza a la cultura arquitectónica, y hace complementarias las obras públicas más visibles con la multitud de obras privadas que van conformando el tejido urbano. Si hay algunas valoraciones, se centran no tanto en juzgar el talento de los actores, como los cambiantes condicionamientos que lo afectaron y la oportunidad y la utilidad social con que se desplegó en las muy diversas circunstancias descriptas.

Espero se pueda perdonar la cantidad de actores y obras significativas de destacada calidad que no pudieron ser mencionados. No cabe esperar una conclusión sobre el período, no hay juicio prudente que pueda hacerse apenas terminado el ciclo. La historia requiere perspectiva, pero sobre todo, conocer los hechos posteriores que terminan de posicionar los acontecimientos de una década y revelar su sentido. Por esa razón esta crónica se ofrece, apenas, como material constructivo para una historia que solo podrá escribirse, razonablemente, transcurridos otros veinte años.

Bibliografía

- ALRIC, Santiago y Carlos GALÍNDEZ, *Epifanía del Paisaje: Alric Galíndez Arquitectos*, Buenos Aires, Bismán Ediciones, 2016.
- ARRANZ Félix, *Catálogo, Bienal Internacional de Arquitectura*

- BIA-AR 2016 / Félix Arranz, Alberto Gorbatt, Buenos Aires, Bismán Ediciones, 2016.
- ARROYO, Julio (Comp.) *Arquitectura y Estado. Una cuestión abierta*, Santa Fe, Ediciones UNL, 2022. PDF digital de acceso abierto.
- BESONÍAS, María Victoria, Guillermo ALMEIDA, Norberto FEAL y Pablo ENGELMAN, *Naturaleza concreta*, Buenos Aires, Bismán Ediciones, 2019.
- BÓRMIDA, Eliana y Cayetano ARCIDIÁCONO, Prólogo: Ramón Gutiérrez, *Arquitectura del Paisaje*, Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2016.
- Capba n°1 año 2008, La Plata, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, 2008.
- CODINA, Silvana y María de los Ángeles GONZÁLEZ, *La Redonda, arte y vida cotidiana*, Buenos Aires, Losada, 2011.
- CODINA, Silvana y María de los Ángeles GONZÁLEZ, *El Molino Fábrica Cultural*, Buenos Aires, Losada, 2011.
- CODINA, Silvana y Hugo SOTERO (coord.), *Santa Fe Obras 2008-2009*, Santa Fe, Ministerio de Obras Públicas de La Provincia de Santa Fe, 2009.
- DELLA VECHIA, Víctor, editor, *PH Contemporáneo*, Buenos Aires, Ediciones 1:100, 2013.
- DIBAR, Carlos y Miguel JURADO, Miguel (Comité editorial), Libro-Catálogo XVI BAI7 Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires. 32 años, Buenos Aires, 1:100 Ediciones, 2017.
- DIEZ, Fernando, *Crisis de Autenticidad, cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Summa+Libros, Donn, 2008.
- ESPINOZA, Lucía, *Arquitectura Educativa y políticas públicas en Santa Fe (2007-2011)* Tesis de Doctorado, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, 2015.
- FAILLACE, Magdalena (coordinadora), *Argentina. Identidad en La Diversidad*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2012 (Catálogo Argentino 13ª Muestra Internacional de Arquitectura de Venecia).
- GLUSBERG, Jorge, *BMA, Arquitectos Asociados, Martín Bodas, Rodolfo Miani, Alejandro Anger*, Buenos Aires, BMA, Arquitectos Asociados, 2002.
- GROSSMAN, Luis. *Peralta Ramos en la arquitectura*, Buenos Aires, Infinito, 2006
- GUTIÉRREZ, Ramón, “La ciudad y sus transformaciones. (1914-1983)”, *Historia General del Arte Tomo XI*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2001.
- , “La Arquitectura en Argentina (1965-2000)”, *Historia General del Arte en Argentina Tomo XII*, Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 2015, pp. 17-87.
- HUSSAR, Eleonora. *Nordelta, 10 años. Una nueva Ciudad*, Buenos Aires, Nordelta SA, 2010,
- LIERNUR, Jorge Francisco, *The Architecture of Richter Dahl Rocha*, Basilea, Birkhauser, 2007.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX, La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- PÉREZ MARAVIGLIA, María Haydée, Jerónimo MARIANI, Carlos CAÑADAS, Roberto FERNÁNDEZ, *Mariani-Pérez Maraviglia-Cañadas Arquitectos. 5 Décadas Transformando Mar Del Plata*, Ciudad de Buenos Aires, Bismán Ediciones, 2022.
- JURADO, Miguel, *Premio de Arquitectura Gualter Colombo*, Buenos Aires, Academia de Arquitectura y Urbanismo, 2022.
- PALMER TRIAS, Montserrat (editor), *Adamo Faiden Obras*, Santiago de Chile, Ediciones ARQ, 2009.
- Premio 10ª Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, *Catálogo X BIAU*, Madrid, Fundación Arqia, 2016.
- SILVESTRI, Graciela. *Palacio de Correos. Proyecto Centro Cultural del Bicentenario: memoria, ideas, futuro*, Buenos Aires: Proyecto CCB, 2007.
- Revistas periódicas:
- 30-60 cuaderno latinoamericano de arquitectura*, Córdoba, i+p. 2004-2020.
- Capba*, La Plata, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, 2000-2020.
- Notas del CPAU*, Buenos Aires, Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 1999-2022.
- Plot*, Buenos Aires, Piedra Papel y Tijera SA, 2010-2022.
- Revista SCA*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 2000-2017.
- Summa+*, Buenos Aires, Donn, 1995-2022.

LOS CONDICIONAMIENTOS Y DESAFÍOS DEL URBANISMO PARA EL DESARROLLO DE CIUDADES SUSTENTABLES E INTEGRADAS

Marcelo Corti

Dos acontecimientos del primer año del siglo XXI anunciaron la necesidad de revisar algunos de los principios que parecían guiar, entre otras cosas, la evolución de las ciudades y el urbanismo en Argentina, la región y el mundo. Uno de ellos, de incidencia planetaria, es el atentado a las Torres Gemelas de Nueva York, que pone en cuestión la tesis del **fin de la Historia** y un nuevo orden mundial fundado en la globalización. Pocas semanas más tarde, el **corralito** bancario y la crisis económica y política argentina marcan el fin de la ilusión del ingreso al **primer mundo** que recorrió la Argentina de la década de 1990. Estas circunstancias de contexto inciden sobre el desarrollo de la disciplina urbanística en Argentina en las dos primeras décadas del siglo, tanto en sus postulados conceptuales como en su aplicación práctica.

Cabe recordar que el desarrollo urbano en Argentina recibe en la década de 1990 (los años de la desregulación y la privatización) la influencia señera de dos modelos internacionales: el urbanístico de Barcelona (particularmente en su concepción de la ciudad por proyectos y en la valorización del espacio público) y el iconográfico de Miami, muy ligado a la tendencia “privatópica” que emerge con el auge de los barrios cerrados y *countries*. Estas tendencias continúan siendo importantes en los 2000 y 2010, aunque sujetas a críticas, ajustes y revisiones y con el agregado de algunas referencias regionales de amplia influencia, como el urbanismo social de los proyectos urbanos inclusivos de Medellín (y más indirectamente, las propuestas de integración socio urbana del programa brasileño Favela Barrio) y los modelos de movilidad y sostenibilidad de Curitiba.

Una primera consecuencia del cuestionamiento a la globalización de los años 90 es la puesta en cuestión de un supuesto característico de aquella década, la de la competencia entre ciudades como marco en el que cada ciudad debía buscar y generar recursos o seguir

recetas o franquicias urbanas de aplicación universal. Por el contrario, se revalorizaba y resignificaba la tradición planificadora integral. Si bien este resurgimiento de la planificación reguladora tuvo sus contradicciones y altibajos, se manifestó en la confección de planes integrales de la magnitud del Plan Estratégico Territorial Argentina del Bicentenario (MPFIS, 2008) dirigido por Marta Aguilar, los Lineamientos Estratégicos para la Región Metropolitana de Buenos Aires (Subsecretaría de Urbanismo y Vivienda - PBA, 2007), dirigidos por Alfredo Garay, o el Plan Integral de Saneamiento Ambiental de la Cuenca Matanza Riachuelo (ACUMAR, 2010, 2016). Y también, en numerosos planes provinciales, metropolitanos, sectoriales y municipales que se planteaban desde distintas agencias públicas e instancias de financiación; en general, organismos de crédito o multilaterales como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Banco Mundial o la Corporación Andina de Fomento (CAF) u organismos nacionales como el Consejo Federal de Inversión (CFI).

Estos planes recuperaron algunos aspectos de la llamada Planificación Estratégica que a fines de siglo XX había venido a reemplazar la tradición reguladora: algunas instancias de participación real o formal, el énfasis en las líneas de trabajo particularizadas y el aprovechamiento de áreas de oportunidad o la determinación de “proyectos estratégicos” formaron parte de los términos de referencia y de los productos concretos que resultaban de su elaboración. Sin embargo, en la mayoría de los casos su marco de aplicación más concreto fue la actualización de la normativa como instrumento real de mediación entre la lógica de producción privada de la ciudad y la obligación estatal de ordenar el desarrollo del territorio. Un ejemplo en tal sentido fue el Plan Urbano Ambiental (PUA) de la ciudad de Buenos Aires (Ley 2930/2008, CABA), que tras sucesivas impugnaciones so-

ciales y dificultades en su aprobación legislativa pasó del profuso diagnóstico presentado en 2000 al escueto inventario de estrategias que se sancionó finalmente en 2008 para derivar, una década después, en su instrumentación normativa con el Código Urbanístico de 2018. El PUA fue una normativa legal de ordenamiento territorial que se sumó a la ya existente Ley de Ordenamiento Territorial y Uso del Suelo de la Provincia de Buenos Aires N° 8912/1977 y a la homónima ley mendocina N° 8051, que había sido sancionada en el mismo año 2008. Posteriormente Jujuy y Catamarca se sumaron a ese corto número de leyes provinciales. Quedó pendiente, sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados en el período, la aprobación de una Ley Marco o de Principios Mínimos de Ordenamiento Territorial y Urbano a nivel nacional, uno de los objetivos que había tenido la conformación del Consejo Federal de Planificación (COFEPLAN), constituido también en 2008.

Mientras tanto, las ciudades argentinas crecieron físicamente por encima del crecimiento de su población. El Programa Argentina Urbana (Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios, 2011) señaló para el período de 1986 a 2008 los crecimientos de las manchas urbanas de varias ciudades estudiadas fueron en todos los casos muy por encima del crecimiento demográfico y, por tanto, con significativas bajas de las densidades. El Gran San Miguel de Tucumán, por ejemplo, registró un crecimiento de la mancha urbana de 8.784 a 17.381 hectáreas (98 %) mientras que su población creció de 597.374 a aproximadamente 790.000 habitantes (32,3 %), de esta manera, bajó la densidad de 68 a 45 hab/ha. Similares procesos se registraron en la Región Metropolitana de Confluencia (77 a 50 hab/ha), Gran Posadas (93 a 54 hab/ha), Trelew - Rawson (76 a 51 hab/ha), San Carlos de Bariloche (87 a 57 hab/ha) y General Pico (48 a 44 hab/ha); como se observa, ciudades de muy distinta escala, localización geográfica y base económica registraron procesos muy similares.

Estos datos indican un patrón de desarrollo urbano caracterizado por la dispersión sobre el territorio, con graves consecuencias sociales, ambientales y económicas. La dispersión generó un aumento de los costos del suelo, tanto en la periferia como en las áreas consolidadas. De esa manera, se dificultó el acceso a la vivienda para amplios sectores de la población. Generó

también una afectación de tierras cultivables y el avance sobre humedales (como en la cuenca baja del río Luján, al norte del AMBA), áreas con problemas hídricos (como las Sierras Chicas de Córdoba) o enclaves frutihortícolas de gran valor productivo y paisajístico (como las chacras de cultivo en la Región Metropolitana de Confluencia o en el Gran Mendoza). Asimismo, la baja densidad y las grandes distancias dificultaron el servicio del transporte público y los modos más sostenibles de movilidad (la peatonalidad y la bicicleta) e hicieron necesario el uso del automóvil privado, prácticamente a razón de uno por cada miembro adulto de las familias, con el consiguiente aumento de emisiones y consumo de recursos no renovables. Finalmente, la dispersión puso en competencia el uso residencial (tanto de sectores vulnerables como privilegiados) con los usos productivos, sean rurales o industriales, y generó un problema fiscal en el sector público por los costos exorbitantes que demandaba la provisión de infraestructuras, equipamientos y servicios. Las dificultades del Estado argentino y los gobiernos provinciales y municipales en la provisión de infraestructuras esenciales, como las cloacales, resultó prueba fehaciente de esa realidad.

Contra el modelo territorial de dispersión y baja densidad se propusieron en el período en estudio operaciones inmobiliarias de gran escala en áreas centrales de las principales ciudades y su facilitamiento normativo, con la excusa de **densificar** la ciudad consolidada; ese fue por ejemplo uno de los fundamentos de las normativas de convenios urbanísticos puestas en práctica en ciudades como Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Si bien esta opción resultaba en teoría acorde a algunos de los principios más evidentes de un urbanismo sostenible (ciudad compacta, densidad, aprovechamiento de infraestructuras, equipamientos y servicios existentes), en la práctica estas operaciones produjeron, en la mayoría de los casos, viviendas para sectores de altos ingresos o, directamente fueron terreno para la especulación inmobiliaria o resguardo de capital en un contexto de inestabilidad económica (la llamada opción de “ahorrar en ladrillos”, pero en escalas y modalidades que la superaron cuantitativa y conceptualmente), más que favorecer la contención y compacidad de la ciudad. Como han señalado investigaciones técnicas y académicas y organizaciones ciu-

dadanas y vecinales,¹ el resultado real agregó superficie residencial construida cuyo valor como resguardo financiero superaba al valor de uso como opción, sin optimizar las condiciones de compacidad y densidad y, muchas veces, generando cortes en el tejido urbano y una fuerte segregación física y social.

En este contexto, el desarrollo urbano característico de las ciudades argentinas en sus distintas escalas entre los años 2000 y 2020 se concretó a través de cinco formas características: expansión periférica, renovación parcela a parcela, grandes proyectos urbanos, megaproyectos privados y urbanización precaria popular.

Expansión periférica. En esta modalidad concurren tres tipos de agentes y lógicas:

- la lógica burocrática del Estado en sus distintos niveles, en especial a través de los desarrollos de vivienda social generados por los institutos provinciales de vivienda y la nación.
- la lógica de mercado de los desarrolladores privados, con la realización de loteos abiertos o barrios cerrados (*urbanizaciones privadas* también conocidos como *countries*). Esta última modalidad tuvo impacto en entornos que eran atractivos por su paisaje pero vulnerables en su condición ambiental, como los humedales de Pilar, Escobar o Tigre en la zona norte del AMBA o Hudson en la zona sur, las Sierras Chicas cordobesas, el piedemonte mendocino y las chacras frutihortícolas en Neuquén.
- la lógica de la necesidad de los sectores más pobres, sin acceso al suelo ni a la vivienda a través del mercado ni por la acción estatal, con tomas y asentamientos en zonas periféricas de las ciudades, muchas veces en condiciones de riesgo debido a las situaciones ambientales o de salubridad.

Se intentaron diversas formas de contener u ordenar este tipo de crecimientos y, especialmente, frenar o condicionar la expansión privada. La Ley 14.449 de la Provincia de Buenos Aires, de Acceso Justo al Hábitat, estableció unas cesiones obligatorias de suelo (además de las que marca la Ley 8.912) con el objetivo de compensar la creación de *shoppings* o *countries* con el aporte de suelo para vivienda de inte-

res social (no obstante, la ley, sancionada en 2014 solo obtuvo la adhesión y práctica concreta de unos pocos municipios bonaerenses). En Rosario, el Plan Especial Proyecto Habitacional Ludueña estableció cesiones de suelo y aportes monetarios para la construcción de un parque y equipamientos comunitarios, como condición para la autorización de tres urbanizaciones privadas en la cercanía del arroyo Ludueña y el aeropuerto de Fisherton. Mientras tanto, la Ordenanza N° 8.725 prohibió en el año 2010 la localización de barrios cerrados en la ciudad, aunque su desarrollo se vio trasladado a localidades vecinas que integraban el área metropolitana rosarina. Si bien no son en todos los casos urbanizaciones cerradas, los loteos de la marca “Tierra de Sueños”, desarrollados por la empresa Aldic Emprendimientos Inmobiliarios SRL, proliferaron en Roldán y otras localidades metropolitanas.

Especialmente ambiciosa fue la operación realizada por el municipio de Trenque Lauquen, en la provincia de Buenos Aires, a partir de su Ordenanza N°3.184/2009 de contribución por mejoras. Se realizó sobre suelo adquirido por el municipio a precio rural, una Ampliación Urbana adyacente y continua a la trama urbana original. La operación permitió un control público del crecimiento en la periferia y una oferta de suelo bien servido y equipado a costos menores que los que proveía el mercado con menores estándares de prestación. Varios municipios (Daireaux en PBA, San Justo en Santa Fe, por ejemplo) comenzaron a partir de ese caso a aplicar programas similares. En 2020, el Ministerio de Desarrollo Territorial y Hábitat puso en marcha un Plan Nacional de Suelo Urbano para la provisión de suelo servido de gestión pública en varios municipios del país.

La expansión periférica de las ciudades argentinas en esta primera parte del siglo XXI se realizó en general siguiendo dos tipos distintos de trazados:

- la cuadrícula no jerarquizada de manzanas rectangulares para aprovechar mejor la relación entre frente, fondo y superficie de las parcelas resultantes (coloquialmente denominadas “ravioleras”), utilizadas especialmente en proyectos de vivienda pública y loteos o barrios privados destinados a clases medias bajas), y:
- la configuración “orgánica” o “biomorfológica” de las manzanas “riñón” en los barrios

1. Entre estas organizaciones, pueden mencionarse con características muy diversas la Fundación Ciudad o Basta de demoler en Buenos Aires, el movimiento Giros en Rosario, Nuestra Córdoba en Córdoba.

privados, siguiendo un criterio que oscila entre la estética pintoresquista y una concepción paisajística que pretende reproducir las características de las configuraciones naturales. En ambos casos, en general se omitían configuraciones de trazado que permitieran una continuidad legible con la ciudad preexistente, sea por la lejanía geográfica a las trazas ya consolidadas o por la propia característica de segregación socio-territorial implícita en la idea de la urbanización privada.

Cabe destacar también que estas expansiones urbanas sobre periferias de ciudades existentes no incluyó la creación de nuevas ciudades, con la excepción de la ciudad de La Punta en la provincia de San Luis, fundada en 2003 por el Gobierno provincial, con criterios de dispersión territorial y sectorización monofuncional de sus actividades. En la mayoría de los casos de expansión considerados, ni siquiera se han provisto los servicios propios de un barrio o subcentro urbano tradicional, en general la provisión de comercios, escuelas, espacios recreativos o equipamientos de salud, fue una operación posterior generada por la demanda de la nueva población residente, satisfecha, según los casos, por el mercado, por las empresas desarrolladoras o por la asistencia estatal.

En sentido contrario, un proyecto de expansión periférica que intentó promover un desarrollo planificado y sustentable fue el de Santa Catalina en Corrientes. Ubicado en predios de propiedad estatal (antiguos terrenos militares) al sur de la ciudad, este desarrollo fue formulado por la Municipalidad correntina con apoyo técnico de un equipo de la Subsecretaría de Planificación Territorial de la Inversión Pública, dirigido por Alfredo Garay. El plan cuestionó las tendencias de crecimiento de la ciudad sobre terrenos bajos e inundables y la localización del cuartel como obstáculo para el crecimiento hacia el sur, y procuró también resolver los problemas ocasionados por las discontinuidades viales, las escasas áreas verdes públicas existentes y la concentración de equipamientos en el centro. Propuso además un desarrollo con crecimiento planificado año a año, la instalación de un parque industrial y servicios básicos; parques y plazas barriales, área de reserva natural y un parque regional de 53 ha. Se creó también el Fideicomiso Santa Catalina, integrado por la Caja Municipal de Préstamos y el Banco Hi-

potecario, para financiar la construcción de infraestructura básica.

De manera similar, el proyecto urbano de la tercera etapa de la urbanización Itaembé Guazú, en Posadas, Misiones (2015/16), incorporaba a los sectores de vivienda unifamiliar otros de media densidad y centralidades con zonas comerciales, equipamiento público y espacios para talleres y otros emprendimientos productivos, además de un generoso parque lineal. Con una superficie de 350 ha., el proyecto fue desarrollado por Daniel Cella, Pedro Peralta y Lucia Cella para el IPRODHA (Instituto Provincial de Desarrollo Habitacional) con lineamientos promovidos por Pablo Güiraldes desde la Dirección Nacional de Desarrollo Urbano.

Renovación parcela a parcela. En esta modalidad, el crecimiento urbano se produjo a partir de numerosas transformaciones de pequeña o mediana escala, realizadas por una multiplicidad de actores y sin una estrategia o planificación definida, aunque en ocasiones fueron estimuladas por el impacto de una obra pública, la expansión de áreas adyacentes u otros factores desencadenantes. Esta renovación incluyó los usos (con el caso típico de barrios residenciales que se transforman en polos gastronómicos o comerciales), el tejido edificado (con procesos de remodelación y/o verticalización) o ambos, según los casos. Durante el período en estudio se consolidaron y potenciaron procesos ya iniciados anteriormente, como el del barrio de Palermo en Buenos Aires o Nueva Córdoba en Córdoba, pero también se manifestaron transformaciones de muy diversos tipos en esas y otras ciudades:

– Los barrios palermitanos de Villa Alvear (también conocido como Palermo Viejo) y Villa Bollini, a ambos lados de las vías del Ferrocarril San Martín y la Av. Juan B. Justo, antiguamente de clase media y obrera, continuaron el proceso de reciclaje de antiguas casas chorizo y PH (conjuntos de pocas unidades con patio con acceso por un pasillo común, así llamados por su adscripción al régimen de propiedad horizontal) y la localización de gastronomía, comercio periódico y estudios de la industria audiovisual, entre otros usos. También se registraron nuevas construcciones residenciales, en general, edificios entre medianeras de altura moderada, con particularidades de diseño innovador, destinadas en general a jóvenes profesionales y emprendedores.

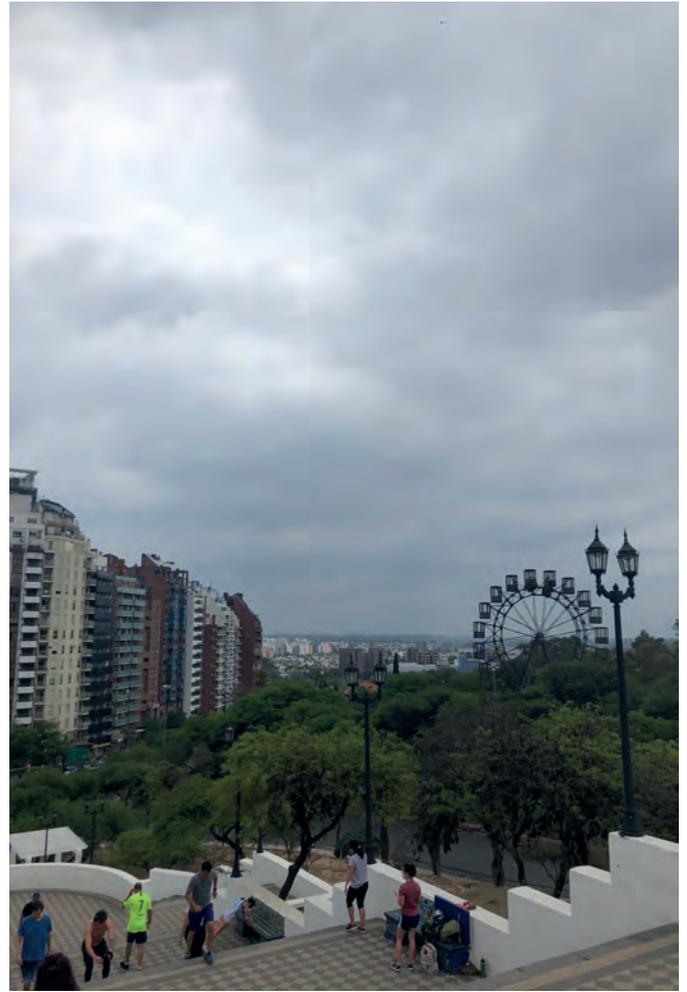


Vista de Nueva Córdoba, Córdoba. Foto: Arq. Tamara Curutchet.

– Nueva Córdoba, barrio elegante de expansión del centro cordobés, experimentó un proceso de verticalización y densificación, con edificios residenciales destinados especialmente al alquiler para estudiantes y reserva de valor de sectores agropecuarios de la provincia. El vecino barrio de Güemes, restringido para la construcción en altura, se transformó en sede para localizaciones gastronómicas, recreativas y comerciales, alrededor de la feria artesanal instalada en el antiguo barrio obrero diseñado por Johannes Kronfuss a principios de siglo XX; que se convirtió en el principal núcleo de atracción nocturna del centro cordobés.

– General Paz, otro barrio adyacente al centro de Córdoba (del que lo separa el río Suquía), tradicionalmente de residencia unifamiliar, se transformó en uno de los polos gastronómicos más importantes de la ciudad, al tiempo que experimentó una verticalización y densificación importante, con edificios entre medianeras para residencia de sectores medios.

– Pichincha, barrio tradicional de Rosario, de-



Vista de Nueva Córdoba, Córdoba. Foto: Arq. Tamara Curutchet.

rivó a polo gastronómico y recreativo, en la cercanía del parque costero sobre el río Paraná.

– Villa Urquiza, barrio tradicional de viviendas unifamiliares en CABA, experimentó un proceso de densificación y verticalización a partir de la llegada de la Línea B del subterráneo (y posiblemente, por la presión generada por la expansión del próspero corredor norte de la ciudad).

– Yerbabuena, municipio del área metropolitana de San Miguel de Tucumán, recibió una gran migración residencial de sectores medios altos, profesionales y empresarios, que generaron además un mercado propicio para la localización de servicios comerciales, educativos, sanitarios y recreativos para la nueva población.

– La calle Arístides Villanueva, en Mendoza, se convirtió en un importante polo gastronómico y recreativo para sectores medios altos de la ciudad.

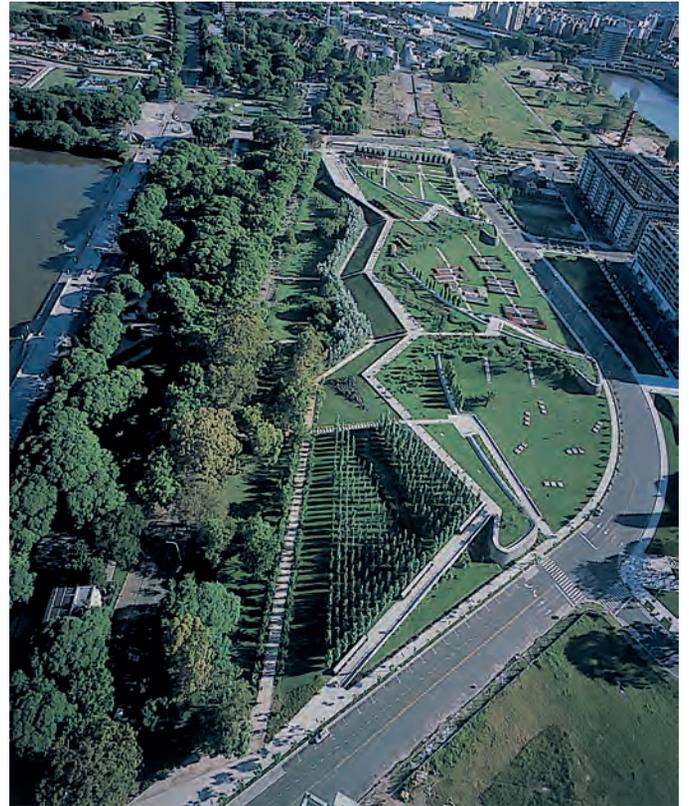
– La avenida Leandro N. Alem, vía de ingreso desde el norte a la ciudad de Bahía Blanca, históricamente caracterizada por sus casonas elegantes, experimentó un proceso en que algunas de esas grandes residencias se recon-

virtieron a usos gastronómicos, comerciales y recreativos, y simultáneamente otras fueron demolidas para localizar edificios residenciales en altura de perímetro libre.

– Un caso particular es el del área costera ribereña de Vicente López, inmediatamente vecina a la ciudad de Buenos Aires sobre su próspero corredor costero norte, a partir de la recuperación de la costa del Río de la Plata para su uso público. El parque Paseo de la Costa, proyectado y construido por un equipo municipal con la colaboración de Claudio Veckstein, fue inaugurado en el año 2000 e incluyó hitos significativos como el Mirador costero (inspirado en los “paraguas” de Amancio Williams para la Exposición Rural de 1966) y el anfiteatro Arturo Illia. Las nuevas condiciones ambientales y paisajísticas y la gran apropiación popular que tuvo el nuevo parque indujeron una renovación de usos y ocupaciones en el tejido urbano aledaño, hasta ese entonces caracterizados por casas bajas y comercios de ocasión. En un proceso no exento de conflictos vecinales y algunas excepciones normativas de dudosa legitimidad, se localizaron en el área una gran cantidad de edificios de media y alta densidad, como condominios residenciales para sectores de ingresos medio-altos y altos, sedes corporativas y torres de oficinas.

– Otro ejemplo interesante es el corredor entre las calles Donado y Holmberg, en Buenos Aires, sector de nuevas manzanas con una franja de parque de unos cuatro kilómetros de extensión, que había sido expropiada y demolida en la última dictadura militar con el objetivo de localizar la Autopista Central de la ciudad (continuación del Acceso Norte, Ruta Panamericana). La obra nunca se realizó, todo el sector fue abandonado y quedó baldío, con algunas ocupaciones de casas parcialmente demolidas o remanentes. En 2008 el sector fue rezonificado para la construcción de edificios residenciales y mixtos de planta baja y tres pisos más un cuarto nivel retirado (compatible con el entorno de casas unifamiliares), en parcelas de 20 a 30 metros de frente conservando un amplio veredón o parque lineal. La renovación fue exitosa y la mayoría de las parcelas fue adquirida y construida por desarrolladores de mediana envergadura.

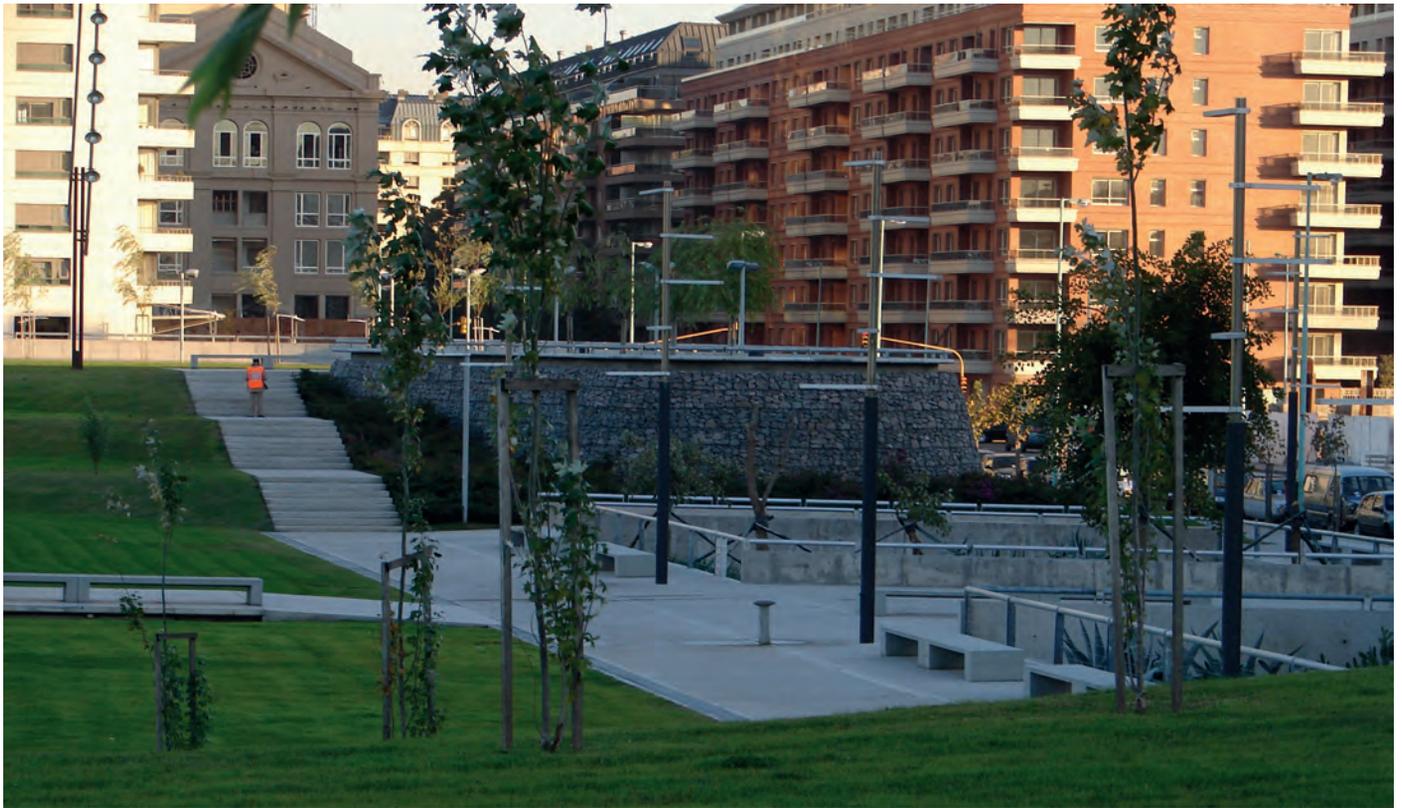
Este tipo de transformación parcela a parcela tuvo como ventaja la escala de intervención individual, accesible para pequeños o medianos inversores. Como contrapartida, contri-



Irene Joselevich, Graciela Novoa, Alfredo Garay, Néstor Magariños, Adrián Sebastián, Marcelo Vila, Eduardo Cajide y Carlos Verdecchia, Parque [Mujeres Argentinas o Micaela Bastidas], Puerto Madero, Buenos Aires [2003 o 2007]. Foto: Sebastián Arquitectos.

buyó en algunos casos al desplazamiento de residentes históricos por otros de mayor poder adquisitivo, fenómeno que en la literatura urbanística recibe el nombre de “gentrificación”, pero que es muchas veces confundido con sus manifestaciones superestructurales (tipo de negocios, diseño, ambiente general, etc.) y es discutible que en el aspecto que realmente lo define, el de desplazamiento poblacional, pueda describir el caso de los barrios y ciudades argentinas. Otras críticas apuntaban a la banalización que puede producir el éxito comercial de estas transformaciones (reemplazo de locales artesanales por cadenas de marca, kitsch estético, tematización, contaminación visual y acústica) expresada incluso en la toponimia con denominaciones como Palermo Soho o Palermo Hollywood, como así también a la pérdida de identidad barrial cultural como consecuencia de la demolición o transformación agresiva de edificios y equipamientos de valor patrimonial.

Grandes proyectos urbanos. Este tipo de operaciones estuvo muy ligada a la revisión de la



Irene Joselevich, Graciela Novoa, Alfredo Garay, Néstor Magariños, Adrián Sebastián, Marcelo Vila, Eduardo Cajide y Carlos Verdecchia, Parque [Mujeres Argentinas o Micaela Bastidas], Puerto Madero, Buenos Aires [2003 o 2007]. Foto: Sebastián Arquitectos.

disciplina urbanística y en especial al Planeamiento Estratégico que se difundía en el mundo en el último cuarto de siglo XX, con énfasis en la producción de “ciudad por partes”. Se trataba de promover intervenciones de gran escala y visibilidad en grandes predios vacíos o con usos ya deshabilitados u obsoletos, en general en zonas consolidadas de la ciudad y con la participación mixta del sector público y el sector privado, en distintos grados de complementación. El ejemplo argentino más emblemático fue la renovación del antiguo Puerto Madero en Buenos Aires, que ingresaba al siglo XXI con un alto grado de desarrollo de sus etapas y que en el período objeto de este trabajo prácticamente completa sus operaciones públicas (parques Mujeres Argentinas y Micaela Bastidas, proyectado por Irene Joselevich, Graciela Novoa, Alfredo Garay, Néstor Magariños, Adrián Sebastián, Marcelo Vila, Eduardo Cajide y Carlos Verdecchia) y privadas (como los edificios Torre YPF, de César Pelli; Museo Fortabat, de Rafael Viñoly, entre otros). Puerto Madero devino de este modo un lugar de prestigio y proyección internacional en el centro de la capital argentina, de modo similar a lo que había representado Avenida de Mayo a

principio de siglo XX y Catalinas Norte en los años 60 y 70 del siglo XX. Se constituyó así en referencia obligada para el turismo internacional y para otras operaciones urbanísticas en la propia Buenos Aires y en muchas otras ciudades argentinas. Lamentablemente, esa influencia no se centró en el aspecto más interesante de la operación, la realización de un proyecto muy complejo con la dirección del sector público a través de una empresa estatal, la Corporación Antiguo Puerto Madero SA (constituida en partes iguales por el Estado nacional y por la entonces Municipalidad de Buenos Aires, luego Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Esta composición resistió una gran cantidad de cambios políticos: no solamente la autonomía de la ciudad (a partir de 1996) sino los distintos cambios de gobiernos en ambos niveles e incluso la diferencia de colores políticos entre Nación y Ciudad en varios periodos. En cambio tuvo más influencia en el imaginario de muchas ciudades argentinas la ilusión de tener su propio “puerto madero” de ocasión, como enclave de prestigio segregado social y espacialmente, atractor de inversiones y turismo. En la propia Buenos Aires, intervenciones controvertidas como la del “Parque de



Municipalidad de Rosario (planificación y gestión con actores privados), Puerto Norte, Rosario, 2005 y siguientes. Foto: Walter Salcedo.

Innovación” en el ex Tiro Federal (concurado en 2018, con primer premio para el equipo liderado por Alberto Varas) o la renovación de Costa Salguero (concurada en 2020, con primer premio para Federico Menichetti y Valeria Franck) tuvieron en sus programas una escasa influencia real de los méritos de la transformación del antiguo puerto en los años 90. No obstante, una cantidad de operaciones realizadas en distintas ciudades con criterio de Gran Proyecto Urbano resultaron de interés para su análisis crítico:

- En Rosario, la recuperación del área costera generó un espacio público de notable valor sobre el Río Paraná aunque no incluyó mecanismos de recuperación pública del mayor valor inmobiliario generado por la obra en los predios vecinos. Esto motivó al gobierno municipal, cuya Secretaría de Planeamiento estuvo en buena parte del período a cargo de Mirta Levin, a aplicar un criterio distinto en la renovación del área de Puerto Norte, un conjunto de grandes predios de distintos propietarios privados. El municipio acordó con los propietarios una serie de convenios urbanísticos, que permitieron la reparcelación del predio, la cesión de vialida-

des y espacios públicos y el pago de aportes para construcción de viviendas sociales.

- En Neuquén, sobre el Río Limay, el proyecto Paseo de la Costa fue desarrollado por la Corporación para el Desarrollo Integral de Neuquén —CORDINEU—, una Sociedad del Estado provincial y municipal, con el propósito de generar un polo de desarrollo turístico, recreativo, vial y de servicios, a partir de la rehabilitación urbana del área ribereña. Se habilitó un gran parque costero con algunos equipamientos complementarios, aunque no llegó a concretarse la producción de viviendas y otros usos por parte del sector privado.

- El Puerto de Santa Fe fue renovado sobre la base de un Master Plan elaborado por Roberto Converti, con gestión a cargo de un Ente Administrador. Con proyecto de Mariani Pérez Maraviglia se realizaron un casino, un hotel, un centro comercial y un complejo de cines en un espacio de 10 hectáreas entre dársenas, además de un supermercado en el área de ingreso.

- La Villa Olímpica de los Juegos Olímpicos de Invierno de 2018, en la postergada zona sur de Buenos Aires, ocupó 50 hectáreas dentro del predio conocido como Parque de la Ciudad

y fue destinada a viviendas y espacios verdes, además de los equipamientos deportivos, que posteriormente fueron adjudicadas a familias beneficiarias de créditos accesibles.

– En varias ciudades se realizaron concursos de ideas para la renovación de grandes áreas de propiedad del Estado nacional en áreas urbanas consolidadas; fue el caso de las playas ferroviarias de Caballito, Liniers y Palermo en Buenos Aires y de Alta Córdoba y Forja en Córdoba, o del antiguo puerto, penitenciaría y Regimiento de Infantería N° 9 en Corrientes, entre otras. Por distintos motivos (impugnaciones legales, desacuerdos entre jurisdicciones, desajustes en la gestión, etc.) estos proyectos no fueron desarrollados.

– El Programa Crédito Argentino del Bicentenario para la Vivienda Única Familiar, PRO-CREAR, fue lanzado en 2012 a través de un fideicomiso administrativo y financiero. Aunque la mayoría de los créditos otorgados por el programa se destinaron a vivienda en lotes individuales (que en muchos casos incentivaron procesos de dispersión territorial), la línea Desarrollos Urbanísticos incluyó operaciones de vivienda colectiva en áreas estratégicas de algunas ciudades; es el caso de Estación Buenos Aires en el barrio porteño de Barracas (CABA) Parque Liceo en la zona norte de Córdoba y Mendoza en el barrio aledaño a la estación ferroviaria de la ciudad capital.

Megaproyectos privados. Se trató de operaciones de gran escala, de envergadura similar a la de los Grandes Proyectos Urbanos, pero desarrolladas exclusivamente por desarrolladoras privadas, en las que sector público sólo intervino en la aplicación de la normativa urbanística (en muchos casos, una normativa especial establecida mediante convenios urbanísticos u otros mecanismos) y ambiental. Los casos incluyeron grandes urbanizaciones privadas, como Nordelta en Tigre (inicialmente concebida por Rubén Pesci y la Fundación CEPA como una “nueva ciudad” al estilo europeo de postguerra o de la Ciudad Satélite mexicana, luego desarrollada como emprendimiento cerrado) o Puertos en Escobar, ambas de la empresa desarrolladora Consultatio y con fuertes afectaciones de la base ambiental original, y otras de similares características ocupando la cuenca baja del río Luján, al norte de Buenos Aires. También participaban de esta modali-

dad de loteos urbanizaciones abiertas como Manantiales (de la empresa desarrolladora Edisur) y Docta (grupo Proaco) en Córdoba, urbanizaciones sobre el litoral atlántico como Costa Esmeralda y la ya mencionada Tierra de Sueños, en Rosario. Otro tipo de desarrollo de estas características fueron las urbanizaciones de alta densidad en conjuntos de 5 a 20 edificios residenciales en torre en predios cerrados, con algunos equipamientos incluidos, como la Ciudad Gama y otros construidos en Córdoba por la misma empresa Gama.

Se trataba de operaciones previstas para la localización de centenares o incluso miles de viviendas, que generaron asentamientos de escala similar a la de un barrio completo o una pequeña ciudad. Aun en casos de urbanizaciones abiertas, este tipo de desarrollos produjo, en muchos casos, cortes abruptos en la continuidad de la trama urbana, a la vez que carecían de espacios públicos compartidos y tendían a segregarse de sus entornos urbanos. Los equipamientos complementarios (comerciales, educativos, sanitarios, recreativos, culturales, etc.) fueron más bien básicos y dependían de la provisión por parte del Estado o de iniciativas privadas que surgían sólo cuando la nueva población consolidaba una demanda considerable.

Urbanización precaria popular. Por su escala y sus características, este tipo de procesos de desarrollo urbano caracterizó la evolución de la mayoría de las ciudades en Argentina. Las “villas” o “asentamientos” ocuparon generalmente predios de difícil vinculación con las tramas urbanas; en otros casos, los desarrollos consistieron en la densificación y verticalización de villas de emergencia y asentamientos preexistentes en la ciudad consolidada, como en las villas 31 (Padre Carlos Mugica), Rodrigo Bueno, Guevara, 21-24 (Barracas) y 1-11-14 (Bajo Flores) en Buenos Aires. Un consenso generalizado en la disciplina y en la política señaló y puso en agenda la necesidad de intervenciones de consolidación e integración sociourbana para resolver los problemas ocasionados por la precariedad de estos barrios y la vulnerabilidad de sus habitantes. Este consenso se expresó especialmente por la unanimidad legislativa que obtuvo en 2018 la sanción de la Ley de integración urbana de barrios populares, sobre la base del relevamiento previamente realizado por el Registro Nacio-

nal de Barrios Populares (RENABAP) y posteriormente ampliado (hacia 2020 eran más de 5.000 los barrios registrados en todo el país).

Primó el principio de urbanización (contrapuesto a las prácticas de erradicación predominantes de la segunda mitad del siglo XX) con el arraigo *in situ*, el aprovechamiento de las construcciones realizadas por la población cuando fue posible o su reemplazo y relocalización en casos de riesgos ambientales, la provisión de infraestructuras, equipamientos y servicios y la conexión con la ciudad “legal” a través de medios de movilidad y transporte y la apertura de calles y espacios públicos. Durante el período en estudio comenzaron y avanzaron los trabajos de urbanización en los ya citados barrios Padre Carlos Mugica en Retiro, Guevara en Chacarita y Rodrigo Bueno en el borde de la Reserva Ecológica de Buenos Aires, desarrollados por el Instituto de Vivienda de la Ciudad (IVC), así como en la villa 20 (Barrio Papa Francisco). Estos trabajos fueron guiados por la provisión de infraestructuras, equipamientos y servicios, la conexión con la ciudad “legal” a través de medios de movilidad y transporte y la apertura de calles y espacios públicos.

La realización de infraestructuras, equipamientos y servicios fue una de las causas y condicionantes más importantes de los cambios en el desarrollo de las ciudades. Posiblemente la obra más relevante en ese sentido haya sido la represa de Yaciretá y el embalse que ésta originó sobre el río Paraná, que alteró fuertemente

los niveles del agua de las ciudades de Posadas en Argentina y Encarnación en Paraguay y sus respectivas áreas metropolitanas. Barrios y sectores enteros de ambas ciudades fueron afectados y debieron ser relocalizados, lo cual obligó a realizar obras de mitigación y reconstrucción que incluyeron nuevos frentes costeros, parques y paseos y barrios de viviendas a cargo del Ente Binacional Yaciretá (EBY).

En el mismo período se realizó la obra complementaria de saneamiento del arroyo Maldonado en Buenos Aires (cuyas consecuencias sobre el área del barrio de Palermo, atravesado por el entubamiento incluyeron algunas modificaciones normativas que incentivaron la construcción en altura). Más ambicioso era el plan de saneamiento de la Cuenca Matanza Riachuelo, que sin embargo no consiguió producir obras significativas ni cumplir con los objetivos de recuperación y renovación del área. Cabe mencionar que este plan no fue consecuencia de una decisión técnica o política sino el producto de una decisión judicial de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, que obligaba la constitución de una Autoridad de Cuenca por parte de la Ciudad Autónoma y la Provincia de Buenos Aires, la Nación y los municipios de la cuenca, ante un reclamo de origen ciudadano (la llamada Causa Mendoza). Tampoco avanzaron las obras para la recuperación del río Reconquista, en la zona norte del AMBA, en ese caso totalmente de jurisdicción provincial.



Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Urbanización del Barrio Papa Francisco (Villa 20), Buenos Aires, 2019. Foto: Daniel Kozak.



Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Urbanización del Barrio Papa Francisco (Villa 20), Buenos Aires, 2019. Foto: Daniel Kozak.



Ente Binacional Yaciretá (EBY), Nuevo frente costero, Posadas, 1998-2010. Foto: EBY.

En materia de movilidad y transporte, la mayor novedad en áreas urbanas fue la realización en la ciudad de Buenos Aires de una versión restringida² del sistema de transporte público de autobuses sobre carriles exclusivos, BRT: el Metrobús, que posteriormente fue replicado en otras ciudades del AMBA y del interior del país, como Neuquén. También se desarrolló en CABA una amplia red de bicisendas y el programa Prioridad Peatón, cuya realización emblemática fue la ampliación de espacios peatonales en el Microcentro. Mientras tanto, la extensión de las líneas de subterráneos porteños fue interrumpida. La red ferroviaria metropolitana siguió esperando una demorada puesta en valor, aunque la realización de obras como cruces automovilísticos bajo nivel y los viaductos ferroviarios elevados de Belgrano y Palermo contribuyeron a posibilitar la autonomía del tren respecto de la circulación vial. Durante el período se puso nuevamente en agenda el viejo proyecto de Red Expreso Regional (RER), réplica del sistema homónimo francés, cuyo objetivo era el enlace ferroviario entre la zona norte del AMBA y La Plata, con paso por el centro porteño; aunque problemas técnicos, económicos y de gestión impidieron su desarrollo. En varias ciudades del interior se utilizaron trazados existentes para reactivar

2. Los BRT más desarrollados, como el “ligerinho” de Curitiba o el Transmilenio de Bogotá incluyen algunas características ausentes en el Metrobús porteño, tales como la venta de pasajes en las mismas estaciones, las formaciones articuladas, etc., y alcanzan así un estatus de “Metro en superficie”.

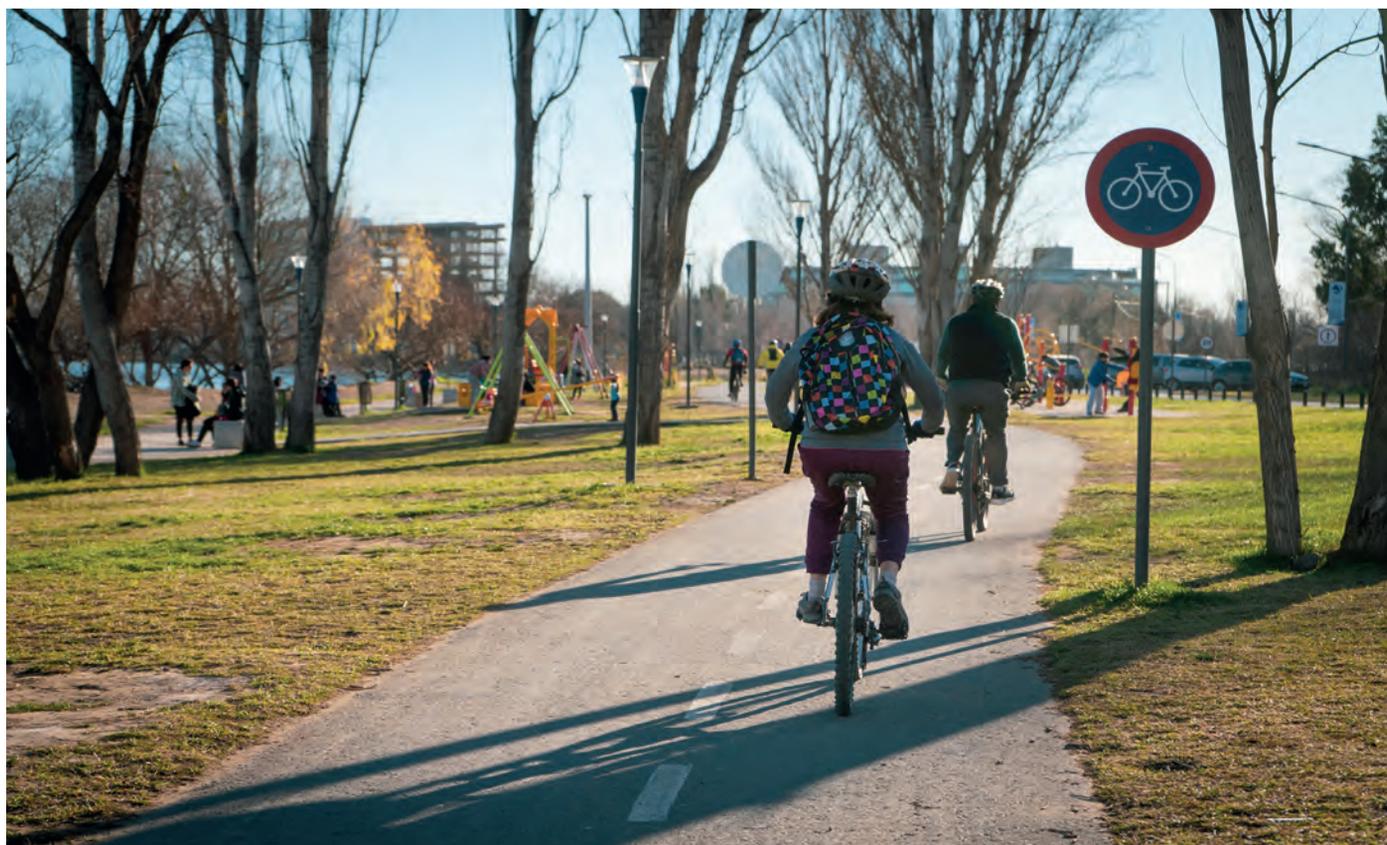


Ente Binacional Yaciretá (EBY), Arroyo Itá, Bahía El Brete, Posadas, 1998-2010. Foto: EBY,

o habilitar servicios de trenes metropolitanos o de cercanías, destacándose los servicios entre Mendoza y Gutiérrez y entre Cipolletti, Neuquén y Plottier, además del servicio internacional entre Posadas y Encarnación.

La adecuación de la infraestructura aeroportuaria tuvo diversos impactos en varias ciudades argentinas: por ejemplo, en las modificaciones de la costanera porteña a partir de la ampliación del Aeroparque Jorge Newbery. En Córdoba, se comenzó a conformar una zona de desarrollo empresarial y de servicios alrededor del aeropuerto Ing. Ambrosio Taravella.

Fueron numerosos los proyectos de recuperación de áreas costeras, en casi todos los casos asociados a proyectos urbanos (como por ejemplo los ya referidos Paseo de la Costa en Neuquén, sobre el río Limay (CORDINEU S.E.), o la renovación del área portuaria de Santa Fe (Gobierno de la Provincia de Santa Fe y Ente Administrador Puerto Santa Fe; Roberto Converti - Oficina Urbana) además del Puerto Norte en Rosario (Municipalidad de Rosario, Secretaría de Planeamiento) o a procesos de renovación de gran escala promovidos por cambios normativos, como en el también referido caso de Vicente López, al norte de Buenos Aires. Las características de este municipio, inmediatamente vecino y bien conectado a la CABA, tuvieron también influencia en el desarrollo de un corredor de oficinas, centros comerciales y servicios sobre ambos frentes de la autopista Panamericana, corredor que se prolonga a la vecina San Isidro y a los municipios de Tigre, Pilar y Escobar, cuyo desarrollo



CORDINEU S.E., Paseo de la Costa en Neuquén, sobre el río Limay, 2007 y siguientes. Foto: Municipalidad de Neuquén.

tiene como principal motor la urbanización privada dispersa y afirmada en la conexión por automóvil (modelo insostenible en términos ambientales y sociales). Resultaron evidentes, en ese sentido, las tensiones entre las políticas de recuperación del espacio público sostenidas por gran cantidad de municipios —con sus implicancias de jerarquización de la ciudad abierta— y la privatopía de los barrios cerrados y *countries*, muchas veces estimulada por los propios municipios en la suposición de que esa forma de desarrollo redundaría en inversiones y oportunidades para la gestión local.

Además de los parques ya mencionados en Rosario, Puerto Madero y Vicente López, puede destacarse entre otros el Parque Central de Mendoza, proyectado por Daniel Becker y Claudio Ferrari e inaugurado en 2006, realizado sobre un antiguo predio ferroviario, que proponía actividades deportivas y culturales siguiendo criterios paisajísticos acordes a las condiciones ambientales del sitio. En Villa Martelli, vecino a la ciudad de Buenos Aires, la Secretaría General de la Presidencia de la Nación realizó entre 2012 y 2013 el Parque del Bicentenario, luego conocido como Tecnópolis, proyectado por Oficina Urbana (Roberto Converti, Fabio De Marco), donde se desarrollan

actividades recreativas, culturales y de difusión científica sobre una superficie de 67 hectáreas.

En el período, se registraron algunos avances en el reconocimiento de la cuestión metropolitana, vale decir, la existencia de unidades de funcionamiento continuas urbanizadas que superan la jurisdicción de un municipio y abarcan varias comunas e incluso, en algunos casos, dos provincias (como la Región Metropolitana de Confluencia o la región Corrientes - Resistencia) o superan los límites nacionales (como el área Posadas - Encarnación). El ya mencionado fallo de la CSJN sobre la cuenca Matanza Riachuelo y la consiguiente creación de la ACUMAR constituyó un caso particular de articulación metropolitana, aunque forzada, no voluntaria. Posteriormente, la crisis sanitaria del COVID-19 puso en un primer plano político y comunicacional los problemas específicos del Área Metropolitana de Buenos Aires, popularizando la designación AMBA (previamente se habían generado algunos intentos de coordinación sectorial, como la Autoridad Metropolitana de Transporte, sin mayores resultados).

Para las áreas metropolitanas del interior del país en 2012 se había puesto en marcha el Programa DAMI, con apoyo del BID, cuyo én-

fasis estaba en la generación de instancias de gobernabilidad y la realización de estudios y planes. En Córdoba se creó en 2017 el IPLAM (Instituto de Planeamiento Metropolitano) dirigido por Guillermo Irós, que elaboró numerosos estudios y planes de uso del suelo y movilidad; producto de su accionar fue la Ley provincial N° 9.841, de Regulación de los usos del suelo en la Región Metropolitana de Córdoba, de adhesión voluntaria por parte de los municipios del área.

De todos modos, el campo de la gestión y coordinación metropolitana continuó siendo una materia pendiente, con un amplio consenso teórico sobre su necesidad, pero con fuertes recelos sobre su implementación por parte de las autoridades políticas de distintos niveles.

En materia de normativa urbanística, el Código Urbanístico (CUR) sancionado por CABA en 2018 reemplazó el anterior Código de Planeamiento Urbano, sancionado originalmente en 1977 en la última dictadura militar y objeto de innumerables modificaciones a lo largo de su vigencia. La principal transformación implícita en la nueva norma fue el cambio de un criterio de urbanización que privilegiaba el edificio en altura de perímetro libre a un criterio de tejido homogéneo entre medianeras (imprecisamente llamado “código morfológico”), teóricamente más adecuado a la conformación histórica de la ciudad (además de su mejor performance energética y consiguiente sostenibilidad ambiental, ya que el cumplimiento de las medianeras disminuye la superficie lateral expuesta). Sin embargo, el nuevo CUR fue objeto de críticas debido a la indefinición técnica de sus alcances y, sobre todo, por la laxitud que introdujo la posibilidad de generar mayores condiciones de edificabilidad a cambio del pago de plusvalías mediante el mecanismo de convenios urbanísticos. Esto desnaturalizaba el objetivo de la recuperación de las plusvalías originadas por la acción normativa del Estado y el sentido de los convenios urbanísticos, que hubieran debido ser un recurso para transparentar los procedimientos de actuación en predios excepcionales por sus dimensiones, ubicación o valor patrimonial, y no un instrumento para generar excepciones normativas en el tejido normal de la ciudad. Similares críticas se habían formulado a la aplicación de este instrumento de convenios urbanísticos en ciudades como Córdoba y Rosario.

De todos modos, se generalizó el reconocimiento de la necesidad de implementar políticas de suelo y de recuperación del valor generado por la obra pública y la normativa como mecanismos de financiación de un desarrollo urbano inclusivo y sostenible, tanto en ámbitos públicos como en la academia y en colectivos técnicos y profesionales. En ese sentido fueron particularmente importantes los cursos y publicaciones del Lincoln Institute of Land Policy, los seminarios y trabajos de investigación del Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento y la prédica constante de Eduardo Reese en todos sus ámbitos de actuación.

Además de las distintas instancias del desarrollo del urbanismo en los diversos niveles del Estado, se registró la creación de una gran cantidad de instancias disciplinarias en los ámbitos académicos, culturales y sociales. Así, a la oferta de posgrado existente en la UBA (el PROPUR) y de grado en la Universidad Nacional de General Sarmiento (la carrera de Urbanismo) se agregaron, entre otras, la Maestría en Urbanismo en Córdoba, la Maestría en Ciencias del Territorio en La Plata, la Maestría y Especialización en Gestión del Desarrollo Socio Territorial en la Universidad Nacional de Misiones y la carrera de Urbanismo en Merlo. La Sociedad Central de Arquitectos y el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo instituyeron el Premio Anual de Arquitectura y Urbanismo. En 2018 se constituyó la Sociedad Argentina de Planificación Territorial (SA-PLAT), que tiene como propósito “investigar, debatir e intercambiar experiencias para el mejoramiento de las prácticas del urbanismo y la planificación territorial en el país, desde una perspectiva multidisciplinaria y federal”.

Comenzamos esta reseña señalando las dramáticas circunstancias nacionales e internacionales que condicionaron el desarrollo del urbanismo en Argentina. A lo largo de las dos décadas se fueron desarrollando otras circunstancias que, en opinión de algunos analistas y personas o instituciones relacionadas con la cuestión urbana, influyeron en el futuro desarrollo de la disciplina. Es el caso de la crisis financiera mundial de 2007, de gran relación con los procesos inmobiliarios y urbanísticos contemporáneos (como demuestra, el escándalo de las hipotecas *subprime*). En 2020, la pandemia del COVID-19 puso en cuestión

conceptos ya establecidos, como el de la ventaja de la ciudad compacta y la densidad urbana, así como el futuro de los centros tradicionales consolidados, siendo este un debate que aún no está saldado y cuyas consecuencias a futuro no parecen tan obvias (sobre todo considerando el reinicio de las actividades más gregarias y la resistencia de grandes capas de la población al aislamiento, aun considerando las supuestas ventajas del trabajo o la educación a distancia).

El condicionante más fuerte es el que introdujo el reconocimiento del cambio climático y las distintas amenazas ambientales. Esto influyó en el tratamiento de áreas susceptibles de inundación, el respeto por los humedales y el reclamo por “infraestructuras verdes y azules” (vale decir, basadas en la naturaleza) por sobre las tradicionales grandes obras con criterio de enfrentamiento al medio natural. En nuestro país se manifestó la necesidad de definir criterios sostenibles en relación con la frontera agronómica y las ciudades de cualquier escala, pero en particular aquellas que cumplen roles de servicio a *hinterlands* rurales, sufrieron en sus áreas periurbanas la doble presión de la expansión urbana y la agricultura extensiva, con el resultado de la desaparición progresiva de las chacras de cultivo intensivo frutihortícola, los tradicionales cinturones verdes que durante décadas proveyeron de alimentos frescos a las ciudades.

La tercera conferencia de ONU Hábitat en Quito, en 2016, tuvo como consecuencia la aprobación de una Nueva Agenda Urbana que postuló “el ideal de una ciudad para todos, refiriéndonos a la igualdad en el uso y el disfrute de las ciudades y los asentamientos humanos”, en el marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible. A pesar de la controversia que esa

agenda internacional ha generado, se hizo evidente que Argentina enfrentaba el desafío de su propia agenda urbana, que permanecía incumplida la necesidad de garantizar el derecho a una vivienda digna de toda la población en un entorno apropiado y que se agregaban además los desafíos de una ciudad abierta e integrada y una necesaria regeneración territorial que hiciera realidad la aspiración de un ambiente humano sano y sostenible.

Bibliografía

- ACUMAR, *Plan Integral de Saneamiento Ambiental de la Cuenca Matanza Riachuelo*, Buenos Aires, Acumar, 2011, 2016.
- DIEZ, Fernando, “Plan Urbano Rosario 2007 – 2017”, *Summa+* 125, Buenos Aires, 2012, pp. 84-95.
- GARAY, Alfredo, Hayley HENDERSON, Demián ROTBART, Laura WAINER, “Puerto Madero. Análisis de un proyecto”, *Lincoln Institute of Land Policy, Land Lines*, Boston, 2013.
- HUSSAR, Eleonora, *Nordelta, 10 años. Una nueva Ciudad*. Buenos Aires, Nordelta SA, 2010.
- MINISTERIO DE DESARROLLO URBANO Y TRANSPORTE, CABA, “Corredor Donado Holmberg”, *Summa+*176, Buenos Aires, 2020, pp. 40-64.
- MINISTERIO DE PLANIFICACIÓN FEDERAL, INVERSIÓN PÚBLICA Y SERVICIOS, *Plan Estratégico Territorial Avance II: Argentina Urbana*, Buenos Aires, 2005.
- MINISTERIO DE PLANIFICACIÓN FEDERAL, INVERSIÓN PÚBLICA Y SERVICIOS, *Plan Estratégico Territorial Argentina del Bicentenario*, Buenos Aires, 2008.
- MUNICIPALIDAD DE ROSARIO, *Plan Especial Proyecto Habitacional Ludueña*, Rosario, 2005.
- MUNICIPALIDAD DE ROSARIO, SECRETARÍA DE PLANEAMIENTO, *Plan Urbano Rosario 2007-2017*, Rosario, 2011.
- ONU-Hábitat, *Nueva Agenda Urbana*, Quito, 2016.
- SUBSECRETARÍA DE URBANISMO Y VIVIENDA, Provincia de Buenos Aires, *Lineamientos Estratégicos para la Región Metropolitana de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2007.

LAS REDES DEL CONOCIMIENTO, DEL APRENDIZAJE Y DE LA DIFUSIÓN EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA (2000-2020)

Patricia Méndez

I. Academia y formación disciplinar

Aquellos cambios que transformaron el sistema de formación académica en Arquitectura en estos veinte años obligan a situarse unos pasos antes del umbral del 2000. Es que el sistema pedagógico universitario debió reestructurarse y asumir el proceso que, a partir de la adhesión nacional a la “Declaración de Bolonia” (1999), matizó tanto a instituciones públicas y privadas como a medios de difusión, asociaciones y núcleos de investigación. Así, el 11 de mayo de 2006¹ la renovación didáctica disciplinar ingresó en una espiral de innovación ascendente que, desde entonces, actualizó la formación superior en las aulas nacionales de Arquitectura. Aspectos programáticos básicos, en la carga horaria, en los criterios de intensidad de formación práctica y en la incorporación de los estándares necesarios para la acreditación de las carreras de arquitectura fueron impulsados por la CODFAUN² primero, y asegurados por la CONEAU³ después, para establecer así el modelo curricular que entiende desde la formación hasta las incumbencias de los arquitectos en el país.

A partir de entonces, la carrera de Arquitectura definió al nuevo profesional acorde con los requerimientos contemporáneos que determinaron sus competencias enfatizadas en la ética, en la responsabilidad social, en la protección del medio ambiente y en el desarrollo sustentable, además de abogar por un perfil

más flexible y, de alguna manera, traslucir la interdisciplinariedad por la que se insistía desde bastante tiempo atrás.⁴

Desde septiembre de 2011 se confirmaba la existencia de veintiséis facultades de Arquitectura, diez de ellas instaladas en instituciones de gestión pública y otras dieciséis en el ámbito privado.⁵ En el conjunto de estas nuevas escuelas a partir de 1997 se registran las de la Universidad Blas Pascal y la de la Facultad de Ambiente, Arquitectura y Urbanismo dependiente de la Universidad de Congreso (Mendoza). Durante 2000, a este proceso se sumó la sede “Santos Mártires” (Posadas) dependiente de la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF) y, en 2002, hizo lo propio la Escuela de Arquitectura de la USAL que, fusionándose con la de Artes y transformada en Facultad tiempo después, dicta sus clases desde su sede de Pilar (provincia de Buenos Aires).

Con este progreso también colaboraría la XXIII Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura (CLEFA) realizada en Morón en 2009, promoviendo desde allí una cadena nacional de cursos superiores. Consecuencia de ella, en 2011 abría la Facultad radicada en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNA), entre mayo y noviembre de 2014 se anunciaban las clases por dictar al siguiente año en la Universidad Nacional de San Martín

1. Resolución 498/2006, Ministerio de Educación de Argentina.

2. El Consejo de Decanos de Facultades de Arquitectura y Urbanismo de Universidades Nacionales había sido formalizado en la ciudad de Santa Fe, a fines de julio de 1986. Fueron sus asambleas las que sentarían las bases para definir los alcances del título profesional ante el Ministerio de Educación.

3. Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria.

4. Los datos de fechas y denominaciones de este capítulo han sido recabados desde la página oficial de la CONEAU, www.coneau.gob.ar, acceso 9 de junio de 2023.

5. Entre las públicas: UBA, UCC, UNC, UNL, UNLP, UNMDP, UNNE, UNR, UNSJ y UNT y las privadas con aulas en las de Belgrano, UAI (con sede en CABA y en Rosario), Blas Pascal; las Católicas de Córdoba, de Salta y de Santa Fe (con su sede en Posadas) a las que se suman las de Concepción del Uruguay, de Flores (con sedes en CABA y en Cipolletti), de Mendoza, de Morón, de Palermo y la Di Tella. Cfr. *NOTAS CPAU* (15), “CPAU Info. De las aulas a la formación permanente. Acreditación, certificación y calidad”, (2), año 1, septiembre de 2011.

(a través de la “Unidad Académica de Arquitectura, Diseño y Urbanismo”) y en Bahía Blanca desde la Universidad Nacional del Sur. En el mismo 2015, también se inauguró Arquitectura en la UADE (dependiente de la Facultad de Comunicación y Diseño) y en las universidades nacionales de La Matanza, de Moreno y de Morón, en tanto que en la Católica de Santiago del Estero arrancó en 2020.

Mientras tanto, la integración de cursos de especialización superior impulsados por la CO-NEAU sumó otro requisito a los procesos curriculares del período que exigió una reorganización puertas adentro de cada Facultad. Así, las instituciones tomaron la delantera con ofertas de títulos de posgrado, de magíster y doctorales, muchas de las cuales y gracias a la labor de centros de investigación previamente establecidos, involucraron gestiones que nutrieron la puesta en marcha de estos nuevos programas. Dentro de este repertorio y en el ámbito cuyano, el “Instituto de Cultura Arquitectónica y Urbana”⁶ de la Universidad de Mendoza continuó promoviendo su Doctorado en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño establecido en 1997 y que en 2008 reformuló sus líneas de investigación con especializaciones en “Arquitectura Sustentable” (2016) y en “Gestión Integral del Proyecto Arquitectónico” (2012), además de dos diplomaturas: una concentrada en “Géneros, ciudades y territorios: herramientas para una agenda pública” y otra en “Producción Social del Hábitat”. Por su parte, la Facultad de Arquitectura tucumana (UNT) se plegó a este fenómeno y, a los institutos de larga data como el de Historia y Patrimonio,⁷ sumó el Centro de Estudios de Energía, Habitabilidad y Arquitectura Sustentable (CEE-HAS), el Centro de Estudios del Territorio y Hábitat Popular (CETYHAP), el Instituto de Investigaciones Territoriales y Tecnológicas para la Producción del Hábitat (INTEPH), el Instituto de Planeamiento y Desarrollo Urbano y también el Centro Regional de Investigaciones de Arquitectura de Tierra Cruda (CRIATIC) que impulsaba el sistema constructivo tradicional regional, además de poner en marcha otros laboratorios específicos y que, en conjunto, fortalecieron su Doctorado establecido en 2010.

6. Véase ICAU: <https://um.edu.ar/institutos/instituto-de-cultura-arquitectonica-y-urbana/>

7. Cfr.: Ramón Gutiérrez y Olga Paterlini, *Historia de la arquitectura en Argentina. Reflexiones...*

También otras universidades nacionales vieron la oportunidad de enfocar sus propuestas a sus necesidades locales, como la de Córdoba, en la cual desde 1997 se dictaba la maestría de Gestión Ambiental del Desarrollo Urbano. Y gracias a la reestructuración de su Escuela de Posgrado, en noviembre de 2011 se amplió su organigrama y se incluyeron los doctorados tanto en Arquitectura (2011) como en Estudios Urbano Regionales (2012), además de poner en marcha la Maestría en Urbanismo en 2017. Dentro de este extenso listado, figuran también los doctorados ofrecidos en las UNR (2000) y en la UNL (2012), en tanto que en la UNMDP se impartían las Maestrías en Gestión Ambiental del Desarrollo Urbano (GADU) —promovida por el Instituto del Hábitat y del Ambiente desde 1994—, la concentrada en Hábitat y Vivienda, dictada entre 1996 y 2019, y la dedicada a Gestión e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (GIPAU) desde 1997, además de su doctorado —vigente desde 2015— y los cursos de Especialización en Gestión Integral del Proyecto Arquitectónico y Urbano y el concentrado en Estudios Socioterritoriales (2019).

En la región bonaerense, desde la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de La Plata (FADU-UNLP) se cursaba el Doctorado en Arquitectura y Urbanismo desde 2009 y la Maestría en Ciencias del Territorio desde 2002. Por su parte, la Maestría en Desarrollo Territorial y Urbano era ofrecida en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNA) desde 2016. Mientras tanto, en la FADU (UBA), los cursos superiores de Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo o los específicos de urbanismo —acreditados desde el PROPUR— se ofrecían desde mediados de 1990 y, si bien desde ese entonces también su Doctorado exhibía ciclos esporádicos de dictado, fue recién en 2009 cuando su puesta en marcha se tornó una realidad.⁸

La interdisciplinariedad del arquitecto que caracteriza estas primeras décadas del milenio facilitó la cristalización de proyectos académicos con vuelo propio, algunos originados en instituciones independientes de la tradicional formación disciplinar, mientras que otros optaron por articular propuestas atingentes con la época. Entre estos últimos figura el Docto-

8. Secretaría de Investigaciones, Programa de Doctorado, *Manifiesto, Adenda Analítica 2019*, FADU-UBA.

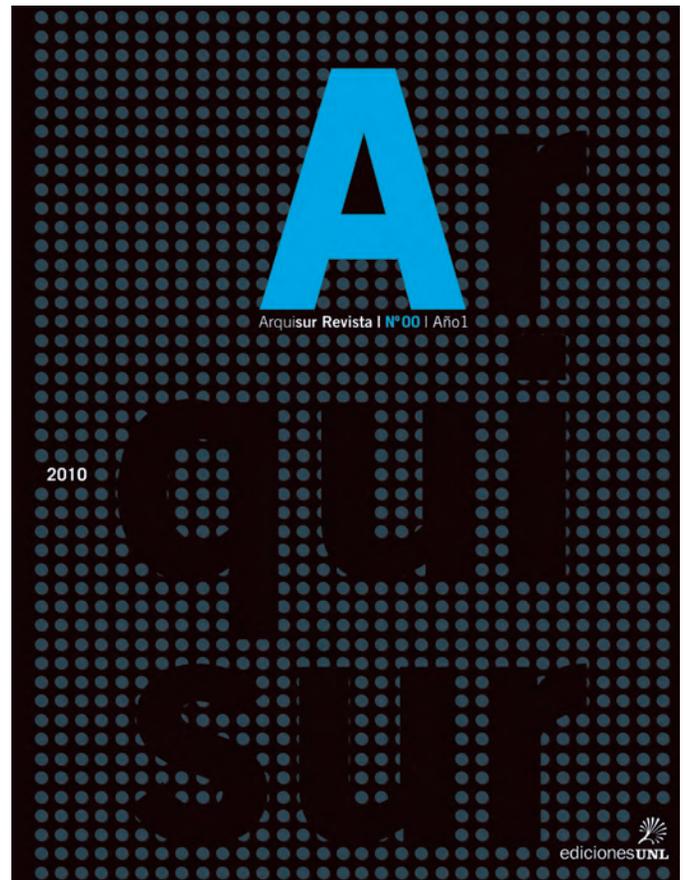
rado en Arquitectura y Urbanismo que, desde 2019 y enfocado en la diversidad geocultural, nuclea bajo un mismo propósito las Facultades de Arquitectura de las Universidades Abierta Interamericana (UAI), la de Flores (UFLO) y la de Concepción del Uruguay (UCU).

En el mismo sentido, la necesaria mirada sobre la ciudad y el territorio que la época demandaba encontró su lugar en aulas externas a las facultades de arquitectura, como las nucleadas en el ámbito de las Ciencias Sociales o en el de las Humanísticas. Tal es el caso de la Universidad de Quilmes, donde en 2011 se iniciaba la primera cohorte de la Maestría en Ambiente y Desarrollo Sustentable, cuatro años después sumaba su Doctorado en Estudios Territoriales, en tanto que su especialización en Gestión de Desarrollo Territorial y Urbano (2017) confirmaba el asociativismo institucional⁹ como una tendencia del período. Algo similar sucedió en el ámbito de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), cuyo Instituto del Conurbano ofrece desde 2012 la licenciatura y el doctorado en Estudios Urbanos y a los cuales integró su maestría homónima al siguiente año. El espectro se completó con carreras más jóvenes e independientes de los esquemas tradicionales, como la licenciatura en Gestión para el Desarrollo Urbano y Regional (2019), dictada desde la Facultad de Turismo y Urbanismo, de la Universidad Nacional de San Luis (UNSL) situada en la Villa de Merlo, o la maestría y especialización en Gestión del Desarrollo Socio Territorial, ofrecida desde la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales misionera (UNaM) desde 2020.

También las temáticas innovadoras fueron cubiertas por cursos ofrecidos desde el ámbito universitario privado. Entre ellos, la Universidad de Belgrano continuaba fortaleciendo sus titulaciones superiores gracias a la articulación de sus grupos de investigación con pares internacionales, como dan cuenta sus maestrías en Administración de Ciudades y en Informática Gráfica en Arquitectura¹⁰ (2004). Algo similar sucedió desde las aulas de la Universidad di Tella (UTdT) con sus Maestrías en Arquitectura

9. Dictada en conjunto con la Universidad Nacional de Avellaneda. Cfr.: <http://www.unq.edu.ar/carreras/76-especializaci%C3%B3n-en-gesti%C3%B3n-del-desarrollo-territorial-y-urbano.php>

10. Articulada desde el GIDCAD (Grupo de Investigación y Docencia en Computación Aplicada al Diseño).



Portada Arquisur Revista, edición 00, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 2010. Cubierta a cargo de DGCV Silvia Torres Luyo.

del Paisaje y Preservación del Patrimonio o en la de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, desde la que, desde 2011, se promovieron anualmente las Jornadas homónimas.

Simultáneamente con el pulso académico que se concentraba en adiestrar un profesional solvente frente a los retos del siglo XXI, el accionar de un colectivo surgido de esas mismas entrañas anticiparía la conveniencia del trabajo en redes que singularizó el inicio de siglo. La Asociación de Escuelas y Facultades de Arquitectura Públicas de América del Sur, ARQUISUR,¹¹ trabajaba desde 1992 en la construcción de un espacio académico común, concentrado en la disciplina y restringido a los países componentes del Mercosur. Los eslabones nacionales fueron incorporando a distintas facultades de arquitectura regionales con el objeto de fortalecer la enseñanza, la investigación, las cultu-

11. Durante ese período fundacional de ARQUISUR, destacan las gestiones de quien por entonces fuera Decano en la FADU-UBA, el arquitecto Juan Manuel Borthagaray (1928-2016) y cuyo impulso a la consolidación efectiva de esta red mereció el Premio Konex de Platino en 2012.

ras locales y el intercambio académico y estudiantil. La red mantiene como canal de trabajo una reunión anual en sedes rotativas, que tuvo su alogo en San Juan cuando 2017, mientras que su versión XXIV, planificada en la sede tucumana para 2020, debió suspenderse por la crisis sanitaria mundial. Tan importante como estos encuentros es la publicación seriada que, semestralmente desde 2010, la Asociación edita desde la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UNL (Santa Fe) bajo el título de *Arquisur Revista* y cuyas páginas ilustran acuerdos, concursos y premios, además de discusiones teóricas pertinentes al contexto contemporáneo regional.

Con el correr de los años, el perfil disciplinar y las aptitudes requeridas fueron permeando la agenda pública y resituando al profesional en una realidad tan contrastante como cambiante que a menudo lo sometía a los límites de la antinomia “global-local”. Así, la ampliación de miradas colectivas sobre puntos críticos fue moldeando al arquitecto *millennial* en un vector interdisciplinario que se armó de herramientas idóneas para ordenar sus competencias y para convencer al usuario que la ciudad había ampliado su escala al territorio, que el diseño del hábitat compatibilizaba esfuerzos de la mano de la gestión social, comunitaria y ambiental, que la construcción debía ser sustentable, que el paisaje era indisoluble de la visión patrimonial y que, desde entonces aún más, la cultura arquitectónica se nutría de los ejemplos de su región.



Red de Centros de Documentación y Archivos de Arquitectura (REDAR).



Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura

Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura (ARLA), diseño a cargo de DG Dominique Cortondo, 2016.



Red Internacional PHI Patrimonio Histórico + Cultural Iberoamericano (Red PHI), diseño a cargo de Arq. Llanos Gómez.

II. Redes de conocimiento y formación de opinión para una arquitectura multimediática

La irrupción de múltiples plataformas digitales que caracterizó el inicio del siglo, obligó a contrapesar los sistemas nacionales de difusión de la arquitectura. Las modalidades contemporáneas imponían, por un lado, contar con la capacidad de visibilizar las actualizaciones del sistema pedagógico y, por otro, frente a la irrupción de figuras del *star-system* global a través de distintos portales, se tornaba imperiosa una adecuación en los mecanismos de comunicación.

Muchas respuestas a estas inquietudes emanaron de agrupaciones intelectuales y académicas que concentraban sus propósitos en la promoción y en el conocimiento de la arquitectura en sus distintas escalas. Entre ellas se destacaban la Red de Centros de Documentación y Archivos de Arquitectura (REDAR) con espectro nacional, la Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura (ARLA) y la Red Internacional PHI Patrimonio Histórico + Cultural Iberoamericano (Red PHI) abierta a grados disciplinares superiores, hispanoparlantes, europeos y americanos.

La Red PHI¹² constituye un instrumento de divulgación y conocimiento permanente gracias a su plataforma transmedia donde homologa la alfabetización patrimonial de distintos cursos superiores de rehabilitación, de conservación y de protección de sus instituciones participantes. Así lo hizo desde 2012 cuando, en adhesión a la Carta Cultural Iberoamericana,¹³ representantes de distintas universidades con dictado en formación superior en patrimonio rubricaron su fundación,¹⁴ confirmaron a la gran región iberoamericana como proyecto formativo y transversal y, desde entonces, amortizan sus esfuerzos docentes aplicando análisis de modelos pedagógicos comunes. La Red se organiza en secciones regionales y, para Argentina, nuclea a sus integrantes en la unidad rioplatense, conformada al momento que este texto se escribe por la UNL, UNC, UNT, UNMdP y UM.¹⁵

Hacia fines de la década de 1990 y ante el descuido de documentación relativa a la arquitectura nacional, distintos grupos de profesionales interdisciplinarios locales (arquitectos, bibliotecólogos, y archivistas, entre otros) formalizaban la puesta en marcha de archivos especializados. Entre estas gestiones pueden mencionarse el Archivo SCA, el Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública —CeDIAP—, la Sección Documental IAA y el CEDODAL,¹⁶ entre otros. Algunas reuniones espontáneas y motivos de preocupación comunes por la salvaguarda documental germinaron en la constitución de la REDAR y desde allí, centros privados, entidades profesionales y académicas junto con equipos de organismos oficiales se dieron espacio para acordar términos, establecer normas de protección de documentos patrimoniales e institucionalizar ciertos propósitos que defendían la memoria disciplinar. REDAR funcionó como tal hasta la primera década del siglo XXI y, aunque su gestión no evitó que importantísimas colecciones

de la arquitectura local se mudaran a distantes centros internacionales,¹⁷ otro esfuerzo con similar ánimo germinaba en simultáneo en la FADU-UBA. Así, en septiembre de 1994 nació la red Vitruvio¹⁸ desde la cual se resuelve y se entiende sobre el alcance de las bibliotecas especializadas en las áreas de Arquitectura, Arte, Diseño y Urbanismo y, desde su plataforma, ofrece recursos de búsqueda, homologación de terminología y promueve una sistematización colectiva en torno del material bibliográfico y hemerográfico exclusivamente disciplinar.¹⁹

También los editores de las publicaciones periódicas latinoamericanas de arquitectura encararon los desafíos tecnológicos vigentes y, para ello, animaron una gestión colectiva bajo el nombre de ARLA. Sus antecedentes deben rastrearse en el desarrollo de las Mesas de Revistas, paralelas a los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) y que cristalizaron su fundación durante el décimo tercer encuentro (Panamá, 2009).²⁰ La red fue suscrita por los dieciséis editores presentes que asumieron el fortalecimiento y la profesionalización académica y científica de las revistas de arquitectura editadas en Latinoamérica. Este asociativismo científico encendido a favor del crecimiento de las publicaciones de arquitectura en el estatus disciplinar, promueve y alienta el perfeccionamiento técnico bajo estándares internacionales de calidad y de gestión en los procesos editoriales contemporáneos. ARLA realiza reuniones bianuales, iniciadas en Santiago de Chile (agosto de 2014), continuadas en Buenos Aires (2016) y luego en Mérida (México, 2018) y, entre las más de ciento veinte publicaciones que conforman su Directorio, una tercera parte corresponde a títulos argentinos vigentes, además de otras colecciones —alojadas también en esa plataforma— y que conforman el repositorio histórico de revistas discontinuadas.²¹

La efervescencia multimediática de noticias por las que transitó este lapso facilitó otras ex-

12. <https://phi.aq.upm.es/static/about.html>

13. IX Conferencia Iberoamericana de Cultura (Montevideo, 2006).

14. Carta de fundación RedPHI, acta 11 enero de 2012.

15. Asimismo, y por cercanía geográfica, en esta unidad regional se integra la sección uruguaya radicada académicamente en la UDELAR.

16. Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.

17. Sirvan como ejemplo el archivo de Jorge Ferrari Har-doy, actualmente en la Universidad de Harvard (USA) y el de Amancio Williams recibido por el Centre Canadien d'Architecture (CCA, Montreal), entre otros.

18. Cfr.: <http://www.redvitruvio.org/>

19. Cfr.: <https://vocabularyserver.com/vitruvio/>

20. Patricia Méndez, *Ideas...*, pp. 40-41.

21. Cfr. www.arla.ubiobio.cl

presiones institucionales que hicieron uso de las ventajas del ciberespacio, implementaron formatos en redes sociales, en canales audiovisuales y proporcionaron facilidades de lectura de su quehacer. En este conjunto cabe el Instituto de Arte Americano (FADU/UBA), dirigido desde 2010 por Mario Sabugo (1951) y codirigido por Alicia Novick (1949), quienes impulsaron que los *Anales del IAA* retomaran sus ediciones en papel a partir de 2011²² y que fueran accesibles en línea a partir de su edición 43 (2013).²³ Desde la misma FADU se replicaron esfuerzos, tales como el de la revista *AREA. Agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo*, vigente desde 1992 gracias a la Secretaría de Extensión y el que, desde 2004, sumó *Construcción con Tierra*, aunque esta sólo publicó durante los ocho años siguientes.

Asimismo, desde la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP, los boletines del IDEHAB se transformaron en la revista *Estudios del Hábitat*, la edición 47 *al fondo* —suspendida desde 2001— reinició en 2018 y, desde la Secretaría de Extensión de la misma Facultad, *Doble Vía, Universidad y Sociedad* (2010) exponía las gestiones entre la Facultad y la comunidad. Algo similar sucedió en 2003, cuando desde la UNMDP inició *Registros* y, cinco años después, aunque de breve vida, fue el turno de *Equis. Experimentos en arquitectura y diseño*.

Desde similares marcos institucionales y alejados del circuito tradicional, se inscribieron las ediciones chaqueñas, que desde 1993 sostiene *Cuaderno Urbano. Espacio, Cultura y Sociedad* en la UNNE, así como las producidas desde las aulas sanjuaninas bajo el título de *Proambiente* (1999-2004), sin dejar de mencionar que esta última (UNSJ), asertiva y posteriormente, pondría en marcha la serie *Andinas* (2011) concentrada especialmente en la arquitectura y la cultura cuyanas.

Las series provinciales de este lapso se completaron con las publicaciones litoraleñas con la secuencia que, desde la UNR y en 2014, retomó *A&P Continuidad*, con la vigencia que la UNL sostuvo con *Polis* hasta 2013 y que mantiene en la ya citada *Arquisur Revista*. Por su parte, el equipo académico que acompañó a Marina Waisman (1926-1997) desde la UNC promovió las ediciones que, en su homenaje, resultarían

en la revista que llevaba por título sus iniciales, *MW*, publicada entre 1998 y 2013. Desde la misma universidad, otras tres series asistieron a las problemáticas actuales de la profesión: *Vivienda y Ciudad* (órgano del Instituto de Investigación de Vivienda y Hábitat) desde 2014, *Pensum* (2015) y la más joven, enrolada en la teoría y en la crítica, *De res architettura* (2016).

Además, el abanico editorial universitario privado y porteño se integraba con las nueve ediciones que presentó *Block. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio* (1997-2012) que exhibieron el espesor teórico que emergía desde la UTdT y con la *Revista Arquis*²⁴ en formato híbrido desde la Universidad de Palermo.

El escenario periodístico profesional con raíz editorial empresarial mostró para la temporada otras soluciones más disímiles. El siglo XXI iniciaba con dos grandes ausencias: por un lado, la serie *a/mbiente* había cesado en 2001 y, unos seis años antes, también lo había hecho *summa*, la edición argentina que signó la prensa disciplinar durante la segunda mitad del siglo XX. Y, aunque en el primer caso, otros títulos con temáticas más contemporáneas abrazaron los originalmente promovidos desde Espacio CEPA, el segundo caso se enlazó con la serie que, desde 1994 y bajo el título *Summa+* y siete ediciones al año, se concentró en la difusión pluralista de arquitectura local y extranjera gracias al asesoramiento de Lala Méndez Mosquera (1930-2022) y al equipo guiado por Fernando Diez (1953).

Con el surgimiento de apuestas editoriales disruptivas, el 2004 subraya novedades en el ámbito comunicacional disciplinar. Empleando un formato ambivalente entre libro y revista, desde Córdoba y durante diez años consecutivos, la serie *30-60: Cuaderno Latinoamericano de Arquitectura*, mostró los resultados de aquella arquitectura emergente e inscrita entre los paralelos geográficos que daban razón a su nombre. Algo similar revelaban tanto las ediciones de *1:100*, que contenía documentación a escala de obras célebres del continente latinoamericano, como las mensuales y gratuitas de *Todoobras*, bajo el cuidado editorial de Tomás Dagnino hasta su cierre en 2022.

22. *Anales*, 41 (1) (2011).

23. <https://www.iaa.fadu.uba.ar/anales/>

24. La primera serie se editó entre 1994 y 1998 bajo el título *Arquis: Arquitectura y urbanismo* y, desde 2011, se publica en formato digital y numeración nueva como *Revista Arquis*.

La nueva generación profesional se animó también a completar el vacío teórico-crítico que atravesaba la disciplina y, en septiembre de 2010, por iniciativa de Florencia Rodríguez (1975) se conoció *PLOT*. Su espíritu propuso “enfrentar la crisis programática en la que se ve envuelta la crítica”²⁵ y, si su vigencia le permitió sostener en el tiempo sus objetivos editoriales sin tropezar con estanterías del reduccionismo disciplinar, también deben resaltarse los bríos con los que su equipo supo acoplar al medio otro modo de divulgación performático. Entre estos, sobresalió la convocatoria articulada con el Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la UTdT en 2010, titulada “Post Post Post, Nueva Arquitectura Iberoamericana” y que reunió a cuarenta y siete jóvenes expositores iberoamericanos en el CCEBA porteño para plantear, analizar e inclinar sus apuestas por la diversidad e inclusividad en la arquitectura.

La disponibilidad de internet para debates sincrónicos de esta temporada traspasó las fronteras de la arquitectura de tal manera que los sitios digitales constituyeron tribunas argentinas pertinentes para opinar, relevar y discutir acerca de aspectos ambientales y territoriales de índole global. De ello da cuenta el boletín digital *Café de las ciudades*²⁶ que ocupó una “esquina” en la red global desde noviembre de 2002 y también la edición de *QUID. Revista del Área de Estudios Urbanos*, publicada desde el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, UBA), desde 2011.

Las noticias profesionales en los periódicos de distribución nacional también se adaptaron a los nuevos sistemas informativos, algunas rindiéndose frente al rigor de la pantalla, y otras transformándose. La sección “Arquitectura” promocionada por *Clarín* se había independizado del periódico en agosto de 2002 y, semanalmente se conocía *ARQ*. Este nuevo suplemento, gestionado por Berto González Montaner (1958),²⁷ consideró otras tribunas de acción relacionadas con la disciplina, como la presentación del Gran Premio *ARQ* Excelencia

en distintas categorías,²⁸ la conducción de *Crónicas urbanas* en la televisión y el impulso de más de diez colecciones seriadas como el *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Liernur & Aliata, Clarín, 2004),²⁹ las *Guías de Arquitectura Latinoamericana*, la dedicada a *Vanguardias Argentinas* (2005), *Patrimonio Mundial: obras y movimientos en los siglos XIX y XX* (2006), *Archivo de Diseño* (2010), *Nueva Arquitectura Argentina* (2011), los dieciséis ejemplares de *Maestros de la Arquitectura Argentina* realizados en conjunto con el IAA y el CPAU (2014), *Diez Estudios Argentinos* (2017) y los tomos de *Archivo Clarín Arquitectura siglo XXI* (2017).

En el mismo ámbito, y poco después de cumplir cuarenta años de ediciones ininterrumpidas, la sección “Arquitectura” publicada semanalmente por *La Nación*, finalizaba su publicación en 2009. Las notas editoriales allí publicadas, bajo la firma de Luis Grossman (1932-2023),³⁰ se compilaron en *Arquitextos* (Infinito, 2003) y, más tarde, junto con Daniel O. Casoy (1951) emprendieron la visibilización de arquitectos argentinos instalados fuera del país a través de una serie bibliográfica de cinco volúmenes.

Los replanteos contemporáneos para con la Arquitectura Moderna local del siglo anterior también fueron posibles entonces. Sobre todo y a partir de la gestión del MoMA, cuando cinco años antes de inaugurar su exposición “Latinoamérica en Construcción, Arquitectura 1955-1980” (2015), la temática se reposicionaba en el debate historiográfico internacional.³¹ La revisión argentina arrancó con Francisco Liernur y su *Arquitectura argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Fondo Nacional de las Artes, 2001) donde expuso una cronología crítica en tres tiempos de nuestra arquitectura (entre 1880 y 2000). Asimismo, pero con especificidades autorales y tratamiento académico concentrados en la región rioplatense, este renglón se nutrió

25. “Editorial”, *Plot* (1), 2010, p. 1.

26. Su equipo editorial es liderado por Marcelo Corti (1957).

27. La labor periodística que Montaner ejerciera para con la disciplina mereció el Premio Konex 2007 en la mención Artes Visuales y el Premio a la difusión de la Arquitectura, otorgado por la Federación Panamericana de Arquitectos.

28. Entre ellas, las concentradas en Estudios de Arquitectura, Voces Emergentes, Interioristas, Constructoras, Desarrolladoras y Empresas Proveedoras.

29. La edición cuenta con una versión preliminar del mismo, publicada en dos tomos por el IAA, FADU-UBA en 1992.

30. Por el ejercicio de estas tareas recibió el Premio *ARQ*, Clarín, en 2017 y el Premio a la Trayectoria SCA en 2019.

31. Felipe Reyno Capuro, “Estrategias expositivas del MoMA...”, *rita*, (9), mayo de 2018, pp. 120-125.



Portada de la edición *Arquitectura moderna en Buenos Aires (1928-1945)*. Un estudio de la casa de renta. María Isabel de Larrañaga, Sergio López Martínez, Alberto Petrina. Fondo Nacional de las Artes, 2017.

con las publicaciones y exposiciones públicas realizadas por el CEDODAL que abordaron el trabajo de Alberto Prebisch. *Una vanguardia con tradición* (1999), *Casas Blancas, una propuesta alternativa* (2009) y *Le Corbusier en el Río de La Plata, 1929* (2009), además de ediciones de otros títulos de tintes más panorámicos. Otra literatura acerca de la arquitectura moderna nacional fue la encargada de visibilizar hallazgos, como la que estuvo a cargo de un equipo marplatense³² y colocaría sobre el tapete la importancia de la obra bonaerense de Francisco Salamone (Grafikart, 2001), mientras que, otro título, con autoría de María Isabel de Larrañaga, Sergio López Martínez y Alberto Petrina (1945), abordaba la tipología tradicional porteña por antonomasia de mediados del siglo pasado en las páginas de *Arquitectura moderna en Buenos Aires (1928-1945)*. Un estudio de la casa de renta (FNA, 2017).

32. Alejandro Novacovsky, Felicidad Paris Benito, Silvia Roma (eds.), *Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires. Reconocimiento patrimonial de sus obras*, Mar del Plata, UNMdP, 2001.



Portada de la edición *Concursos 1825-2006*. Rolando Schere, SCA, 2008.

Con mayor fuerza a partir de 2008, otros volúmenes originados en tesis doctorales o surgidas de impulsos editoriales independientes renovaron la bibliografía profesional. Algunos de estos títulos destacaron la importancia documental de la fotografía de arquitectura, en tanto otros hilvanaron sus textos considerando la vertiginosa realidad en las que se instalaba la arquitectura del nuevo siglo. Entre ellos, en el contenido de *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina* (Donn, 2008) su autor demostró crudamente las decisiones proyectuales de una arquitectura que, a inicios del XXI, huía “[...] de la propia tradición disciplinar, asimilada a los productos de consumos y a algunas de sus características, tales como la provisionalidad y la temprana obsolescencia simbólica”.³³ En esta relación también se incluyen el titánico volumen de *Concursos 1825-2006* (SCA, 2008) donde Rolando Schere (1945-2022) plasmó la arquitectura de las ideas en un minucioso catálogo que da cuenta de ese sano ejercicio de competición disciplinar y las visiones contemporáneas que Ramón Gutiérrez (1939) complementara a sus títulos *Arquitectura y urbanismo en*

33. Fernando Diez, *Crisis de autenticidad...* p. 7.



Exposición Monumentos Históricos Nacionales-Argentina, Feria del Libro de Frankfurt, 2010. Foto: Patricia Méndez.

Iberoamérica (Cátedra, 2002) y *Buenos Aires. Evolución urbana, 1536-2000* (Concentra, 2014). En el intertanto temporal, debe señalarse la acción del equipo de Bisman Ediciones,³⁴ conducida por una suerte de “cartógrafos de un tiempo líquido” tal como se autodefinen y que tuvo la capacidad de introducir en la plaza intelectual varias producciones bibliográficas integrales.

Acorde con la época, las noticias de la arquitectura nacional acomodaron su distribución a la diversidad de formatos multimediales, como los sitios *Moderna Buenos Aires*, impulsado por Cristina Fernández (1947-2017) desde el CPAU, o *Un día, una arquitecta...* que consolidó el proyecto colectivo liderado por Inés Moisset (1967) desde 2015 y desde el cual se reseña biográficamente y a escala global la labor de las mujeres en el ámbito disciplinar.

El nuevo milenio fue también la oportunidad para celebrar conmemoraciones de las cuales se engarzaron diversas producciones culturales vinculadas con la arquitectura. Así, por ejemplo, en 2006, para el 70° aniversario de la Academia Nacional de Bellas Artes fueron homenajeados diecisiete arquitectos in-

tegrados a su institución con una exposición y edición;³⁵ algo similar y simultáneo ocurrió con la SCA que al festejar su 120° cumpleaños, reconoció en calidad de Socios Honorarios³⁶ a colegas que inicialmente fueron rechazados por la institución, pero cuyo hacer dignificó la profesión en el país. Otras realizaciones, vinculadas con el patrimonio arquitectónico también tuvieron por entonces su lugar, como en ocasión de la Feria del libro de Frankfurt (2010) en la que Argentina fuera el país invitado y, a través de exposiciones públicas, se conocieran los monumentos históricos argentinos y ejemplos de arquitectura con firma alemana en el país. En 2011 también la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación animó la colección *Patrimonio Arquitectónico Argentino. Memoria del Bicentenario*, que planteó una narrativa que discurría por regiones argentinas, y que fue coordinada por Alberto Petrina y Sergio López Martínez, junto con un grupo de profesionales nacionales. Otra serie de los

35. Cfr. *70 años de arquitectura*, ANBA, Buenos Aires, Fundación Jorge Klemm, 2006.

36. Cfr. *Reencuentro de la Arquitectura del siglo XX* (SCA; CEDODAL, 2006).

34. <http://www.bismanediciones.com.ar/>

mismos autores, pero sectorizada geográficamente, fue *Monumentos Históricos Nacionales de la República Argentina* (Ministerio de Cultura. Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos, 2017), iniciada con el registro de la capital porteña y seguida por el que releva la provincia de Buenos Aires.

III. I+D: investigación, premios y deudas pendientes

Dentro del campo de la Investigación y del Desarrollo, las producciones colectivas reunieron equipos profesionales con distintas capacidades y, una vez más, diversas entidades confirmaron las tendencias del trabajo colaborativo de esta temporada, toda vez que se enfocaban en temáticas que cubrieron desde la autogestión y la participación en el diseño del hábitat, la ecología y la sustentabilidad, el patrimonio, hasta las cuestiones de género.

Desde la gestión privada, el CEDODAL inició una serie de muestras anuales y de ediciones simultáneas³⁷ —concentradas en la arquitectura rioplatense— que planteó un giro paradigmático en las exposiciones públicas de arquitectura conocidas hasta entonces. Su acervo, único en la disciplina, mereció las declaratorias como Bien de Interés Histórico Nacional y Bien de Interés Arquitectónico Nacional (Comisión Nacional de Museos, noviembre 2019) y, bajo la premisa de mantener la documentación en el país y contar con archivos accesibles, sus colecciones fueron donadas a la OEI (2015) y a la Biblioteca del Congreso de la Nación (2021).³⁸

También las actividades desarrolladas en congresos y jornadas alentaron los debates en torno de preocupaciones disciplinares pendientes y, así, las políticas públicas y urbanas, la vivienda, los efectos de “centralidad-periferia”, la gestión del patrimonio y la cultura figuraron entre los tópicos que caracterizaron este lapso. Uno de estos ámbitos fueron las Jornadas “Vivienda y Ciudad”

37. Estas distintas publicaciones han sido reconocidas en el medio como la “serie blanca” que, en 2020, alcanzaba unos cincuenta títulos.

38. Cfr. Patricia Méndez, “CEDODAL: un archivo que recupera la memoria arquitectónica latinoamericana”, en Andrea Giunta y Marta Penhos (comps.), *Temas de la Academia. Archivos, políticas y poéticas*, n° 20, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2023, pp. 103-116.

iniciadas en 2005 y desde donde se atendieron desde las políticas habitacionales estatales hasta temas culturales de la arquitectura. En el ámbito de la didáctica disciplinar fue relevante el “Encuentro de Docentes e Investigadores de Historia de la arquitectura, el diseño y la ciudad”, iniciado en Mar del Plata en 2006 y cuyos integrantes, en un camino inverso y plural, activaron su participación en las “Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia” —coloquialmente conocidas como “el interescuelas”—, realizadas bianualmente desde 1985 y donde el análisis disciplinar ocupaba un importante espacio.

Mientras tanto, el cuerpo más profesional compartió su producción en estamentos de alcance internacional. Hacia 2014, lo hizo en Rosario, durante la “IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU)” y también en Córdoba, en ocasión de la “Bienal Internacional de Arquitectura de Argentina (BIA-AR)”. Poco después correspondió celebrar los treinta años de la “Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, BA15”, ocasión en que se lanzó la primera edición del “Premio a la Arquitectura Latinoamericana “Oscar Niemeyer”³⁹ y lo mediático se intercalaba con las obras al incorporar el primer festival de cine de arquitectura.

Con carácter más ecuménico, los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), promovidos desde mediados de la década de 1980, mantenían su secuencia en ámbitos que maduraban sus propuestas dentro del contexto continental. Al mismo tiempo, laureaban las contribuciones a la crítica y la teoría latinoamericana de arquitectura. En el caso argentino de estas décadas, contó con los honrosos Premios América otorgados a Alberto Nicolini (1931-2022) en la versión de 2007,⁴⁰ y a Jorge Ramos de Dios (1940-2016), en la de 2015.⁴¹

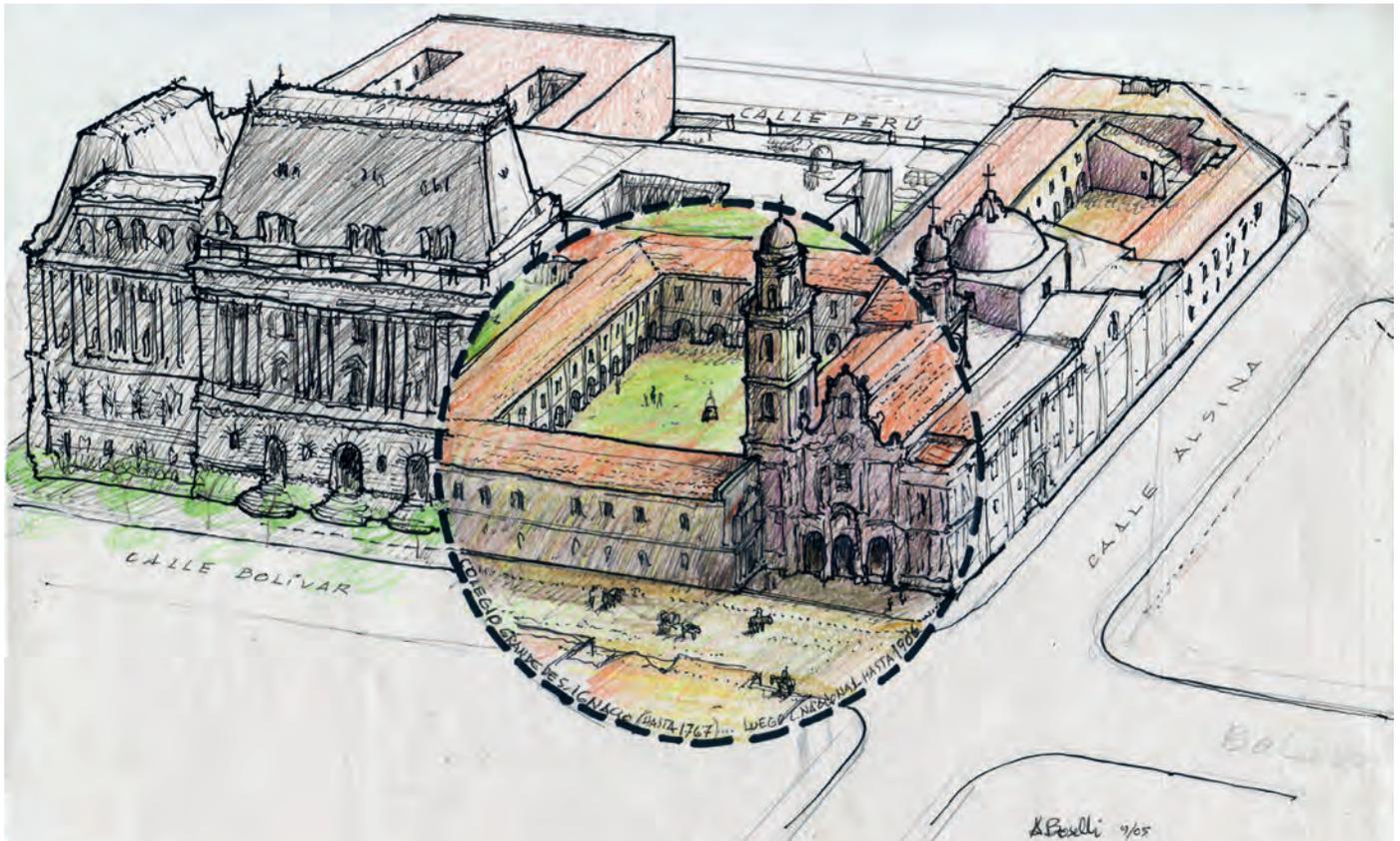
El Premio Arquitectura ofreció una tribuna que superó la realidad “glocal” gracias al convenio SCA-CPAU.⁴² Sus bases acompaña-

39. El galardón fue auspiciado por la Red de Bienales de América Latina (BAAL).

40. Yves Deschamps, “Trazos. Notas sobre los diez primeros galardones del Premio América”, en R. Gutiérrez, Ma. José de Azevedo Marcondes, *Seminarios de arquitectura...* p. 66.

41. Entregado en el XVI° SAL, “El archipiélago latinoamericano: tránsito del sincretismo a la heterotopía”, Santo Domingo (República Dominicana), 2 al 6 de noviembre de 2015.

42. Desde 1994, la frecuencia del premio era anual, pero su ampliación programática aconteció dos años después.



Alberto Boselli. Gráfica original de la Manzana de las Luces y Colegio Grande de San Ignacio (septiembre de 2005) para el video Memoria visual de Buenos Aires.

ban la realidad constructiva e incluyeron además obras radicadas en el extranjero (2006). Sumó la categoría de Ensayos y ediciones que admitía audiovisuales y, desde 2014, amplió horizontes ofreciendo su lugar al Urbanismo. El concurso, donde las generaciones del milenio han ocupado su correspondiente lugar y que desde 2010 propone exhibiciones rotativas en el país abiertas a todo público, destacó en 2015 la serie audiovisual *Memoria visual de Buenos Aires* a cargo de Graciela Raponi (1946) y Alberto Boselli (1940-2021).

Sin embargo, mientras se laureaban obras, se renovaban ejercicios pedagógicos o la prensa disciplinar ingresaba en múltiples y diversos escenarios, estas dos décadas nos privaron de voces que, con certeza, en un futuro serán recordadas como los protagonistas de una generación que contó con la capacidad de revertir la tradicional visión extranjera para con la producción arquitectónica local a la vez que fue capaz de resituar nuestra arquitectura en el escenario internacional. A los nombres de Marina Waisman y de Jorge Enrique Hardoy que partieran cuando el siglo XX terminaba, se sumaron las ausencias físicas de hacedores teóricos y críticos nacionales de la talla



Alberto Boselli, Graciela Raponi. Portada DVD Memoria visual de Buenos Aires: Retiro, serie Buenos Aires viajando en el tiempo.

de Horacio Torres (1932-2001), Federico Ortiz (1929-2005), Carlos Méndez Mosquera (1929-2009), Francisco Bullrich (1929-2011), Alfonso Corona Martínez (1935-2013), César Naselli⁴³ (1933-2015), Juan Molina y Vedia (1932-2019) y Manuel Torres Cano (1946-2020).

El panorama de la producción teórica, académica e intelectual de la arquitectura nacional de estas dos primeras décadas del siglo XXI cabalgó sobre la apertura hacia una diversidad educativa e informativa de la profesión. Pero, por contraparte, el rol cultural que debió cumplir la disciplina se mantuvo en la urgencia de un pacto que suscribe la multidimensionalidad de su esencia junto con el paradigma social que instalaron las nuevas generaciones.

Bibliografía

- AA.VV., *70 años de arquitectura*, Buenos Aires, ANBA, Fundación Klemm, 2006.
- DIEZ, Fernando, *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Donn, 2008.
- FAILLACE, Magdalena (coord.), *Alemanes en la arquitectura argentina = Deutsch architektur in argentinien*; Buenos Aires, CEDODAL-Deutsches Architekturmuseum, 2011.
- GUTIÉRREZ, Ramón y María José DE AZEVEDO MARCONDES (edits.), *Seminarios de arquitectura latinoamericana (SAL). Haciendo camino al andar, 1985-2011*, Buenos Aires, CEDODAL/Junta de Andalucía, 2011.
- GUTIÉRREZ, Ramón y Olga PATERLINI. *Historia de la arquitectura en Argentina. Reflexiones de medio siglo, 1957-2007*, Tucumán, CEDODAL, Instituto de Historia y Patrimonio, FAU-UNT, Centro Marina Waisman FADU-UNC, 2007.
- LEON-MATAMOROS, María Graciela, Jonatan MONCAYO-RAMÍREZ (coords.), *Imágenes de un mismo mundo. La educación patrimonial en Iberoamérica*. Puebla, DRH Ayuntamiento de Puebla, 2021.
- MÉNDEZ, Patricia, "ARLA: índice y portal de las revistas latinoamericanas de arquitectura. Balance y perspectivas del Primer Encuentro", en *Revista de Arquitectura*, (16), 3-5. doi: 10.14718/RevArq.2014.16.1., 2014.
- MÉNDEZ, Patricia, *Ideas, proyectos, debates. Revistas latinoamericanas de arquitectura*, Buenos Aires, CEDODAL/Dostercios, 2020.
- MÉNDEZ, Patricia, "CEDODAL: un archivo que recupera la memoria arquitectónica latinoamericana", en Andrea Giunta y Marta Penhos (comps.) *Temas de la Academia. Archivos, políticas y poéticas*, n° 20, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2023, pp. 103-116.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA, *Resolución Ministerial N° 498/2006. Contenidos Curriculares Básicos para la Carrera de Arquitectura*. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-498-2006-116435>
- NOTAS CPAU (15), "CPAU Info. De las aulas a la formación permanente. Acreditación, certificación y calidad", (2), Año 1, septiembre 2011.
- ZICOVICH WILSON, Sergio (comp.), *La tesis de Posgrado en Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, Libros del Posgrado (1), Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, CP67, 2021.

43. Recibió el Premio a la Trayectoria en la VIII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (2012) por desempeñar una labor ejemplar en el campo de la arquitectura y el urbanismo desde el punto de vista estético, funcional, social, técnico, económico o medioambiental.

LA FACULTAD VISIONARIA DEL DISEÑO

Diana Cabeza

Al revisar la sección correspondiente a los primeros 20 años de Diseño del siglo XXI para la *Historia General del Arte Argentino, Tomo XIII* de la Academia Nacional de Bellas Artes, se presentan varios temas a reflexionar.

Lo primero a considerar es: ¿el diseño es un arte? O, en todo caso, ¿cuáles son los límites entre ambos? Aparentemente entramos en una zona borrosa donde las fronteras se tornan difusas.

Tanto como en el arte, el diseño puede ser un anticipador de escenarios futuros impensados, insospechados y es a través del ejercicio de un diseño experiencial, con la intuición como germen de base, que se visibiliza y prefigura esa futuridad. Al igual que en el arte, el diseño empuja sus propios límites, se hace preguntas y propone experiencias perceptuales, sensoriales, transdisciplinarias que cuestionan sus propios bordes o confines llevándolos fuera de su propio campo.

El diseño tiene una facultad visionaria y hasta profética de aconteceres futuros, que se adelanta a la ciencia y la alimenta. Y es en esa característica donde también existe otra coincidencia con el campo de las artes ya que, como dice la crítica y narradora Graciela Speranza “*el arte es un reloj que adelanta*”.¹

El campo del diseño es cada vez más amplio, implica en sus distintas escalas desde lo micro a lo macro, diferentes grados de involucramiento vincular entre el cuerpo, su contexto natural y cultural y la tecnología aplicada.

Su impacto objetual o su evanescencia presencial va desde diseñar un chip para ser alojado en el cuerpo humano y activar así nuestros sentidos, hasta la posibilidad de diseñar un elemento como el alambrado eléctrico a energía solar, que diluye su cualidad de objeto y cambia en su extensión y visualización el paisaje rural en donde es instalado. Alejándonos del

paisaje-tierra y subiendo nuestra mirada al cielo, en este **paisaje-cielo**, volvemos a la presencia objetual a partir del diseño aeroespacial, en donde se presentan en distintas escalas y formaciones, estaciones espaciales, naves, satélites, microsátélites, nanosatélites...

Y al llegar a la nanotecnología, vemos que se nos abre un campo de elementos a diseñar que se acercan a lo inasible e invisible: elementos tan imperceptibles que se funden en un contexto biológico general, como así también en el contexto de nuestro propio cuerpo, transformándose en una parte del mismo, portables que funcionan como una segunda piel inteligente.

Acá acercamos otra pregunta a tener en cuenta, y es si el diseño es algo objetual o puede ser algo material, algo no definido como objeto, sino enmarcado en una pura materia. Yendo más lejos: si el diseño puede ser inmaterial (tensión que también compartió el campo de las artes cuando salió del lienzo y se expandió espacialmente).

Cuando la nanotecnología llega a lo molecular, allí aparece el diseño en su capacidad de crear materialidades que se presentan como paisajes o mantos que pueden cubrir todas estas situaciones más allá de la especificidad objetual de lo diseñado. Estos mantos materiales, lectores de futuros emergentes desafiantes e inclusive amenazadores, se expresan a través de interfaces, de pieles, de soportes que intermedian con el contexto.

Esta intermediación puede ser individual o colectiva, pero siempre requiere de un lugar en donde acontecer.

En situaciones normales nuestras capacidades sensoriales se ejercitan a fondo, no necesitamos ninguna interfaz, ningún filtro que nos separe o nos una al otro. Somos humanos y, como tales, la percepción sensorial como contacto-base con la otredad nos atraviesa: el sentido del tacto está presente en todo nuestro cuerpo. Dice Juhani Pallasmaa en *Los ojos de la piel* que “vemos a través de la piel”, son los

1. Graciela Speranza, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2022.

“ojos de nuestra piel”. “Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente”.²

La propiocepción, sentir nuestro cuerpo como propio, tener el control y el manejo de nuestro yo físico, es otro rasgo de humanidad, tal como propone Charles Scott Sherrington.³

Y como humanos que somos, estamos inmersos en un escenario de fondo, que es el espacio público. Ése es nuestro espacio de socialización, donde la interacción con el otro tiene un grado muy alto de proxemia y conexión. Pero, a su vez, también tenemos la posibilidad de alejarnos, desconectándonos del otro.

Acá aparecen dos elementos importantes relativos al diseño. Por un lado, el espacio público como algo diseñable, es decir considerar **el diseño del espacio público** en sí, como aquel que alberga todos los soportes de uso para el desarrollo de la vida en comunidad. Pero por otro, también vemos **el diseño en el espacio público**, es decir, el diseño de los soportes en sí mismos, que pueden ser fijos y extenderse en el tiempo o efímeros, y de esta manera transformar en forma contundente y variable la percepción y experiencia del mismo como algo colectivo y de aprendizaje.

Pero esos escenarios no son eternos: con la pandemia esa realidad se vio amenazada, sin gente, totalmente deshabitada, y nos mostró “un futuro sin nosotros” al decir de Graciela Speranza.⁴

Nuestro concepto de **humanidad** se vio alterado en los términos que conocemos, y debemos repensar el diseño para un contenedor público desafiante, cuyos límites y soportes ya no eran válidos, en la medida que nuestras relaciones interpersonales se vieron modificadas. Aquí es donde surge cuál es el rol del diseño, cuando el contexto físico y humano nos hace retrotraernos a una situación de precariedad total y debemos refundar todos los principios de convivencia. ¿Cómo es diseñar *layers* que nos separen del otro, pero sin perder a su vez la conexión?

Hay algo en nuestro devenir contingente que nos lleva a aislar o neutralizar nuestros sentidos y sus vínculos neuronales, permitiendo conectarnos con el otro hasta convertir nuestro cuerpo en un cyborg, que nos empuja a migrar de lo humano a lo **trans-humano** y desde aquí hay un corto paso a la virtualidad total de la **post-humanidad**, donde los cuerpos se pierden al convertirse en pura data. Y acá volvemos a la pregunta ¿puede el diseño ser inmaterial? ¿Cuál es el diseño del espacio público de la *post-humanidad*?⁵

Hago la apertura de este bloque de la historia/evolución diseño entre los años 2000 y 2020 presentando a Verónica Devalle y María Beatriz Sauret.

Ambas se referirán al contexto político, económico, social y cultural de este período y a los cambios institucionales que propiciaron y promovieron el accionar del diseño inserto en una realidad desafiante, convocante.

2. Juhani Pallasmaa, *Los Ojos de la piel*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

3. Charles Scott Sherrington, *The Integrative Action of the Nervous System. Monograph*, New Haven, Yale University, 1906.

4. Graciela Speranza, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, Barcelona, Anagrama, 2022.

5. Nick Bostrom, *The transhumanist FAQ*, Oxford, Oxford University, 2003.

DISEÑO EN TRANSFORMACIÓN: PASADO PRESENTE Y HORIZONTES FUTUROS

María Beatriz Sauret - Verónica Devalle

A Diana Cabeza

Toda mirada sobre el desempeño del diseño en Argentina durante los últimos veinte años se enriquece al considerar la serie de vínculos estrechos —pero también complejos— que éste mantiene con la industria, la economía y con la cultura. Si nos ubicamos en el período que comprende el presente Tomo XIII de *Historia General del Arte en la Argentina*, algunos de los cambios más significativos se registraron en el plano económico y social. Baste recordar que la crisis del año 2001 consignó el pasaje de un modelo económico que había apostado al desarrollo de los sectores competitivos de nuestra economía hacia otro modelo que paulatinamente mostraría un rostro más industrialista, con orientación al desarrollo del mercado interno. Por este motivo, la historia que aquí vamos a reconstruir no puede prescindir de un contexto explicativo que dé cuenta de aspectos económico-productivos, socio-técnicos y socio-culturales, vinculados a las diversas matrices productivas que se implementaron, como también de las iniciativas que en esos contextos se gestaron, de las instituciones que las acompañaron e impulsaron y de los diseñadores que fueron fruto de dicho contexto.

Para comprender la magnitud de los cambios producidos, es necesario volver unos años atrás y analizar la situación del diseño en la reapertura de la democracia hacia 1984/1985, en línea con el texto desarrollado por el académico Ricardo Blanco para el *Tomo XI* que nos precede, y agregar nuevas líneas de análisis.

Un proyecto educativo y democrático para el diseño¹

En 1984, en plena reconstrucción del Estado de derecho y de la democracia en la Argentina,

1. Una referencia ineludible para lo desarrollado en este apartado es la tesis de doctorado de Verónica Joly: *Formar autores, formar productores: actores, tradiciones y discursos en la institucionalización del Diseño de Indumentaria FADU / UBA* (1988-2002).

la Universidad de Buenos Aires (UBA) impulsó el proyecto de creación de una carrera de Diseño que prontamente se desdobló en dos. De esta manera nacieron las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico.² La UBA fue la tercera universidad nacional en crear una carrera que formara a diseñadores. La Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), pionera en América Latina, la había gestado en 1958 como una profesión articulada con las economías regionales.³ En 1963 le siguió la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) con las carreras de Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual, pensadas como hacedoras de profesionales para insertarse en una industria en clara expansión. Cuando el diseño fue pensado como carrera en la UBA, la industria nacional transitaba una de sus crisis más agudas y el país estaba aún procesando, en términos materiales y simbólicos, el trauma de la dictadura cívico-militar. No era viable retomar la consideración del diseño como un hecho netamente industrial, pero sí resultaba urgente asociarlo a la reconstrucción de las libertades cívicas y del Estado de derecho. En ese marco las ciudades argentinas se volvieron escenarios de propuestas tanto de la cultura como de la contracultura, y la juventud se transformó en el actor político y cultural por excelencia al apropiarse de un espacio público que durante la dictadura —estado de sitio mediante— había sido un lugar prohibido para todo tipo de actividades con excepción del tránsito y la circulación.

En el año 1988 se produjo un acontecimiento cultural que resultó clave para la creación de

2. Cabe destacar que, para entonces, se había considerado la creación de una única carrera de Diseño. Prontamente, en función del debate dentro de la comisión técnica asesora, se evaluó necesaria la promoción de dos carreras de diseño que serían, a la postre, las dos primeras: Diseño Industrial y Diseño Gráfico.

3. El proyecto cuyano, de la mano de Colette Boccara y de César Jannello, tenía la inexorable marca de la vanguardia arquitectónica y plástica a las que ambos pertenecían.



Primera Bienal de Arte Joven. CABA, 1989. Créditos: Fundación IDA.

nuevas carreras de Diseño, el comienzo de las Bienales de Arte Joven desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires. Las Bienales fueron quizás uno de los espacios catalizadores de las diversas culturas juveniles, de las **tribus urbanas** que armaron el movimiento de las nuevas industrias culturales. En sintonía con el **destape** madrileño y catalán, Buenos Aires se vistió de un clima de eclecticismo, internacionalismo y vanguardia cultural que tributaba a otras vanguardias, en particular a lo sucedido con el Instituto Di Tella de Buenos Aires durante los años 60.

Seis años cronológicos, y miles más en términos simbólicos, separaban las imágenes, las músicas, los espacios y los cuerpos que desfilaban libremente en las pasarelas de cada Bienal de aquello silenciado y ocluido durante la dictadura. Ese escenario, y de la mano de modelos travestis y trans, devino un hecho cultural y político al mostrar la potencia de cuerpos que desafiaban la heteronormatividad. Se trataba también de un espacio embebido de la lógica *under* y de esa juventud desafiante que había resistido a la dictadura. En esta corriente se destacaron artistas-diseñadores como Gabriel Grippio, Sergio de Loof, Andrea Saltzman, Andrés Baño, Gaby Bunader, Kelo Romero, Mónica Van Asperen, entre otros.⁴ El otro gran protagonista fue el cine y el video, este último como recurso de bajo presupuesto para produ-

4. Verónica Joly, "Vestir la democracia. Universidad, diseño y cambio cultural hacia 1988", *Anales 43. Relatos del diseño*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), UBA, 2013.



Tipográfica. Revista de diseño, n° 1, julio de 1987, Buenos Aires. Créditos: Fundación IDA.

cir cine. Para entonces, proliferaban las escuelas de cinematografía, pero no había aún una carrera universitaria de audiovisual, por fuera de lo desarrollado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

La Primera Bienal dejó como saldo la sensación de que había vocaciones en los jóvenes que aún no habían encontrado un espacio en la universidad. Quizás había llegado el momento de pensar otras áreas para el diseño, no consideradas hasta entonces.

Tal iniciativa contaba con antecedentes históricos y con un nuevo gran aliado. Nos referimos concretamente a la revista *Tipográfica*. Fundada por Rubén Fontana en 1987 y con un último número publicado en 2007, *Tipográfica* fue un medio clave para transmitir la cultura del diseño entre el público hispanoparlante. En Argentina, construyó en el estudiantado de diseño un nuevo lector experto de la profesión. A caballo entre el universo académico y el profesional, la revista fue haciendo camino al andar en ambos ámbitos, al evidenciar que

el diseño era un hecho productivo, cultural y masivo, abordable tanto profesional como disciplinariamente.⁵

Finalmente, en 1989 se crearon en la Universidad de Buenos Aires (UBA) las carreras de Diseño de Indumentaria y Textil (DIyT) y Diseño de Imagen y Sonido (DIS). Ambas ampliaban de manera novedosa y provocativa el alcance del diseño que hasta aquí solo se había pensado como una especialidad proyectual hacia el producto o hacia la comunicación visual.

Las Bienales fueron un trampolín de consagración de los diversos diseños⁶ y de jóvenes diseñadores, desconocidos, que implementaban “permisos” sobre la profesión que los antiguos maestros no aceptaban. Esta nueva generación de diseñadores de indumentaria, diseñadores industriales, diseñadores gráficos, diseñadores artesanos, diseñadores de joyería y diseñadores en un sentido genérico, varios años después y a propósito de la crisis de 2001, desarrolló una manera novedosa de enfrentar la crisis: la autogestión. Antes de detenernos allí, debemos considerar la radical transformación económica, productiva y social que se desarrolló durante los años 90 y que tuvo consecuencias directas tanto en las áreas consolidadas del diseño como también en las emergentes.

Cambios estructurales en los años 90 y su incidencia en la dimensión productiva del diseño

En 1989 se produjo una escalada inflacionaria en la economía que derivó en una crisis de hiperinflación. Esas circunstancias precipitaron el llamado anticipado a elecciones presidenciales, circunstancia en la que resultó ganador el peronismo, con Carlos Menem como nuevo presidente de la Argentina. El menemismo implementó una política antiinflacionaria sustentada

5. Hubo otras voces como la revista *Summa+* que previamente y en una acción continuada y activa, se encargaron de difundir el diseño y la cultura visual en el contexto del público hispanoparlante. *Summa+* fue fundada en 1963 y fue una de las grandes impulsoras del diseño moderno en el continente.

6. Nos referimos a Diseño Industrial, Diseño Gráfico, Diseño de Interior, Diseño de Indumentaria, Diseño Textil, Diseño Audiovisual, etc. Esta segmentación propia de los años que estamos reconstruyendo se pondrá en crisis con la creación de nuevas carreras de Diseño en los últimos años.

en dos herramientas: la ley de desregulación del Estado y la ley de paridad cambiaria (que establecía la equivalencia entre el peso y el dólar).

La desregulación del Estado encontraba su fundamento en una concepción de la economía que entendía que el Estado debía abocarse a la cobertura de derechos básicos y, en consecuencia, desprenderse de empresas públicas —vía la tercerización de servicios públicos como transporte, luz, agua, telefonía, aeronavegación—, particularmente aquellas que resultaran deficitarias. En la práctica esto se tradujo en la privatización de empresas de servicios públicos. Se privatizaron la línea nacional de aeronavegación (Aerolíneas Argentinas), la empresa de telefonía (ENTEL), la empresa de aguas (Obras Sanitarias de la Nación), la empresa de luz (SEGBA), Ferrocarriles Argentinos, el correo postal y la emblemática empresa argentina de petróleo (YPF). La Argentina sincronizaba económica y políticamente con los aires neoconservadores que reinaban en Occidente. Esta apertura también tuvo su correlato en la bienvenida a marcas internacionales incluyendo, desde ya, a las de diseño. Parte del *zeitgeist* cultural se embebía de las tendencias internacionales en todo lo que a industrias culturales y arte refiere. De alguna manera, las iniciativas que se fundamentaban en lo local y lo regional resultaban anacrónicas, más propias de las reivindicaciones latinoamericanas de los años 70. El mundo se redefinía a partir de la aceleración del proceso de globalización y, como veremos, una porción mayoritaria del diseño se plegó a esta corriente.

En ese contexto, particularmente durante la década de 1990, la pregunta por la identidad y, por proyección, la pregunta por la dimensión simbólica de la cultura material había quedado circunscripta a las iniciativas de un grupo de diseñadores que, precisamente, trabajaron qué implicaba y qué comprendía un diseño propio.

Esta corriente cultural tuvo un escenario de visibilidad y reconocimiento en la muestra Buenos Aires de Nuevos Diseños, desarrollada en julio de 1990 en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. Allí se exhibieron el *Vestido bandera* de Gaby Bunader, los *Zapatos de cuero de vaca con pelo* de Emilio Castaño, el *Conjunto de cuero y lana* en la propuesta de indumentaria de Gabriel Grippo, el proyecto editorial Puerto Gráfica de Osvaldo



Diseñadora: Gabi Bunader. Vestido Bandera, Muestra "Buenos Aires de Nuevos Diseños", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1990. Foto: Gustavo Dimario.



Diseñador: Gabriel Grippo. Conjunto de chaleco de cuero de vaca con pelo y plomo repujado cosido a mano y falda de lana tejida en telar con aplicaciones en color contrastante.



Pablo Aróstegui, José Luis Camblong y Carlos Falconi. Silloncito LUDWIG, 1986/87.



Diseñadores: Osvaldo Amelio Ortiz y Mariana Jantti. Línea de escritorio, carpeta, cuadernos y portafolios, Proyecto Editorial Puerto Gráfica.

Amelio Ortiz y Mariana Jantti. El mobiliario se vio representado, entre otros, por los muebles del grupo Aróstegui, Camblong y Falconi y los de Diana Cabeza, inspirados en los mimbrales del Tigre y manufacturados en el lugar.⁷

7. También participaron de la muestra Oscar De Antoni, Guy Moreaux, Mónica Melhem, Anne Bazan, y Adriana Vukojicic.



Papelera Palermo. Socios Fundadores: Marcos Fernández y Raúl Flores. Malabia 1784, Barrio Palermo Viejo.



Diseñadora: Valeria Pesqueira. Fachada local Pesqueira, Palermo, CABA. Foto: Carolina Colmenero.



Diseñadores: Jessica Trosman, Martín Churba. Fachada local Trosman Churba, Palermo, CABA. Foto: Jessica Trosman.



Diseñador: Alejandro Sticotti. Fachada local Sticotti, Palermo, CABA. Foto: Cristóbal Palma.

Estas iniciativas iban contra la corriente dominante durante los años 80 y 90 que seguía los preceptos del *design made in Italy*.

En términos de la dinámica local/global, los diseños que se habían inspirado en el campo y en el delta —tributarios de la herencia de arquitectos como Williams, Sacriste y Baliero, y que resultaban periféricos en relación con lo consagrado— tuvieron que buscar mercados europeos para su validación y valoración. Esta línea de diseño tendrá posteriormente otros ecos en algunas de las obras de Francisco Gómez Paz (Salta), Usos (Jujuy), Cristián Mohaded (Catamarca), entre otros.

Durante los años 90 comenzó a insinuarse una tendencia que explotaría ya en el 2000, cuando en los grandes centros urbanos surgió el diseño de autor y los diseñadores comenza-

ron a trabajar en clave de autogestión como gestores/productores/comercializadores. El caso más emblemático lo constituye el barrio de Palermo en la ciudad de Buenos Aires. Allí los diseñadores alquilaron las casas chorizo y los galpones de los talleres mecánicos para establecer sus puntos de venta.

Este es el caso de La Papelera de Palermo (surtido de distintos soportes gráficos diseñados como cuadernos, tarjetas, papeles especiales, blocks, anotadores, cajas y recupero de objetos y útiles icónicos en extinción) de Valeria Pesqueira, Tenso Cable, Trossman Churba, Alejandro Sticotti, Laura "O", Ricardo Paz, Sabater Hnos. Fábrica de jabones, Cora Groppo, Gonzalo Arbutti (CUBO), Humahuaca y el bar El Taller, entre otros. En esta movida también se encontraban los hermanos Estebecorena



Banquina oeste de Puerto Madero. Proyecto Estudio Hampton Rivoira; Diana Cabeza.

(HE), cuyo estudio de diseño interdisciplinario comienza cerca de 1991.

La posibilidad de ver el paisaje urbano y entenderlo como espacio público apropiable y vivible por toda la ciudadanía tuvo su primera experiencia en la refuncionalización (proyecto y materialización) de los antiguos galpones de Puerto Madero en la ciudad de Buenos Aires desde donde se proyectó el primer tramo de banquina. Efectivamente, la Banquina Oeste de Puerto Madero, cuyo proyecto estuvo a cargo del estudio Hampton Rivoira, fue una respuesta a la necesidad de revitalizar un lugar, convertirlo en espacio público y acompañarlo con piezas diseñadas con un criterio de *site specific* pero —a su vez— producidas industrialmente.

En relación con el mobiliario urbano, si bien hubo deslumbramiento con la importación del mobiliario urbano catalán durante los años 90, esta tendencia se revierte con la crisis de 2001. A partir de ese momento, se comenzó a exportar elementos urbanos argentinos y a vender licencias a aquellos países que previamente habían venido a instalarse en nuestro mercado.

Mientras esto sucedía con el mobiliario urbano, ¿qué había pasado con las otras ramas del diseño a partir de esta transformación en la matriz productiva del país?

Agonía y expansión de los diversos diseños en los años 90

Al poco tiempo de implementado el programa de paridad cambiaria, los efectos se hicieron sentir. En ese contexto, se dio un fenómeno que dividió el campo profesional del diseño. Por un lado, el cierre de industrias y talleres impactó fundamentalmente en ramas importantes, como el diseño industrial, el textil y el de indumentaria. Por el otro, las ramas más orientadas al mercado de servicios tuvieron un crecimiento significativo durante los años de vigencia del programa de convertibilidad. En relación con el diseño gráfico, por ejemplo, se registró un crecimiento exponencial en la demanda y en la producción de diseñadores gráficos durante los años 90 que puede ser explicado por tres fenómenos concomitantes.

En primer lugar, la paridad cambiaria permitió la pronta actualización tecnológica y el acceso a un mercado internacional de bienes culturales que oficiaba de referencia.⁸ Al país ingresaban desde espectáculos internacionales nunca vistos por entonces —como míticas bandas de rock— hasta revistas, libros y exposiciones que anteriormente resultaban prohibitivas para el consumo masivo. En forma pa-

8. Vale recordar lo sucedido con la industria editorial y con la producción y distribución de contenidos relativos al diseño. Hasta ese momento la Argentina había tenido importantes editoriales especializadas en arquitectura, arte, diseño y urbanismo, y fundamentalmente había sido uno de los pocos países en alimentar el mercado editorial iberoamericano. Un buen ejemplo es la Editorial Nueva Visión, fundada en 1956 por Jorge Griseti. Esa situación cambia durante los años 90. A la Argentina comenzaron a llegar las novedades sobre arquitectura y diseño publicadas por editoriales inglesas, estadounidenses y, en castellano, por la editorial catalana Gustavo Gili. Esto puso en crisis a proyectos editoriales que eran, además de profesionales, culturales. En algunos casos se evitó el cierre de editoriales a través de la apuesta por contenidos novedosos y de calidad, que sumaban una voz latinoamericana a la discusión internacional del campo y que marcaban la agenda profesional en el continente (el caso de la revista *Tipográfica* y el inicio de editoriales como la de Wolkowicz son claros ejemplos de lo referido).

ralela, se producía un recambio y una actualización tecnológica con compras de bienes de capital de última generación que beneficiaría significativamente al diseño gráfico.⁹

En segundo lugar, las nuevas empresas privatizadas habían comenzado a realizar un recambio absoluto de su identidad institucional. Para ello se armaron equipos de *branding* conformados por diseñadores, publicistas y analistas de mercado. El propósito era el recambio en la imagen de marca en pos de transmitir la idea de una empresa eficiente, moderna, seria y atenta a las demandas de sus nuevos clientes.

La operación de recambio de la imagen en las empresas recientemente privatizadas fue todo un éxito pues lograron su cometido: modificar el imaginario con el que pensaba la gestión privada de empresas públicas.¹⁰ A riesgo de no dar cuenta de todas las operaciones de *rebranding* de las empresas de servicios públicos, mencionaremos las primeras y, por cierto, las más recordadas. En primer lugar, las nuevas licenciatarias de telefonía (la empresa española Telefónica con un programa de identidad proveniente de España y la empresa francesa Telecom diseñada por el estudio Shakespear), el recambio de imagen de Aysa y el de Edenor y Edesur. Varios años después, y por el impacto que tuvo en el imaginario de nación, debemos referir al recambio de la identidad visual de la emblemática empresa argentina de hidrocarburos, YPF que a partir de la privatización pasó a denominarse Repsol y luego Repsol YPF.¹¹

Fueron también años dorados para los diseñadores orientados al mercado de servicios,

9. En ese sentido, es interesante señalar que el diseño gráfico, por las características de su hacer, podía capitalizarse sin tener que afrontar enormes gastos fijos para solventar los costos (léase fábricas o talleres), tal como sí sucedía con el diseño industrial o el diseño de indumentaria y textil.

10. Paula Socolovsky, "Identidad corporativa: el diseño gráfico como legitimador de discursos de las empresas privatizadas durante la década del 90 en Argentina", en Verónica Devalle (comp.), *Pensar el diseño*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2021.

11. Los trabajos sobre la identidad de YPF merecen una mención aparte. Tal como señala Paula Socolovsky (2021), durante la privatización de la empresa se apuntó a la internacionalización de la marca. Lo paradójico fue que esta operación nunca logró instalarse como tal. La actual marca de YPF fue desarrollada por el Estudio Fontana Diseño en el año 2007 en el marco de un nuevo proceso de valorización de los activos nacionales.

quienes podían actualizarse tecnológicamente, comprar insumos y mantenerse informados del panorama profesional internacional a través de consumos culturales, como revistas por suscripción. Simultáneamente, los jóvenes gráficos más prometedores eran enviados por las empresas a realizar *workshops* en Europa o EE.UU. porque comenzaban a ser capacitados para trabajar en relación con el tercer fenómeno al que vamos a hacer referencia.

El tercer aspecto fue la desregulación del mercado de medios masivos. En 1992 se levantó la restricción de asociación entre medios con distinto soporte que hasta aquel entonces regía para el mercado radial, el gráfico y el audiovisual. Esto permitió que las radios se asociaran con periódicos y con canales de televisión. Surgieron así grandes medios de noticias como el multimedio de Clarín, Telefé o América. En ese marco, se produjo una verdadera revolución socio-técnica desde el momento en que los medios comenzaron a modernizarse. Los diarios incorporaron nueva tecnología que obligó a redefinir el modo en que se producían las noticias, ya que los cambios se manifestaron en un arco que iba desde la creación de la nota periodística hasta las nuevas formas de impresión, lo cual impuso otra dinámica de trabajo y la transformación de los viejos oficios, su extinción o su deriva hacia nuevas profesiones. El diseño aterrizaba como la nueva disciplina ejercida por jóvenes que no tenían más de 30 años, que a su vez reorganizaba la estructura laboral de los medios gráficos y que impactaba de lleno en la forma de hacer periodismo gráfico.¹²

Los canales de televisión por aire, con nuevos dueños y liderando la imagen del multimedio al que cada uno de ellos pertenecía, también se modernizaron con una nueva programación y una nueva imagen institucional armada por jóvenes diseñadores graduados de las distintas carreras de diseño del país. Vale mencionar el trabajo de Gustavo Konitszczer para el diario *La Prensa*, Guillermo Stein para América TV, así como la labor realizada por el estudio Carlos Venancio con los suplemen-

12. Verónica Devalle y Carla Sarli, "De cómo el diseño tipográfico moderno se cuela en el rediseño y las infografías de Clarín: un repaso por 60 años de historia", *Revista Brasileira de Design da Informação/Brazilian Journal of Information Design São Paulo*, v. 16, n° 2, San Pablo, 2019, pp. 210 – 227.



Diseño: Alejandro Ros. Portada El que espera, *Suplemento Radar, Página 12*, 2017. Créditos: Fundación IDA.

tos del diario *Clarín* (los primeros coleccionables). El trabajo en *Clarín* fue una suerte de laboratorio de varias iniciativas pioneras que tuvieron como plus la incorporación de estudiantes pasantes de universidades públicas

(en particular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA). Con la paulatina incorporación de diseñadores, *Clarín* empezó a desarrollar varias líneas editoriales y a diversificarse. Cabe destacar el trabajo de Guillermo Culell que dirigió la primera página web del diario y convocó para ello a Tomás Ferrari, la labor de María Heinberg, a cargo luego de la revista *Ñ* y de Gustavo Loalvo, que llegó a desempeñarse como director de arte del diario. También en términos de producción gráfica se destacan los trabajos de Alejandro Ros para las tapas de discos y el emblemático diseño del suplemento Radar del periódico *Página 12*.

Si esto sucedía en el ámbito corporativo, un segmento del sector público pareció redescubrir, luego de antecedentes ineludibles como el Centro de Investigaciones en Diseño Industrial (CIDI) del INTI (1962-1988), la necesidad del desarrollo del diseño como política pública. Tal como veremos en el próximo apartado, en 1999 el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires creó el Centro Metropolitano de Diseño (CMD) y en el año 2000 se puso en funcionamiento.

La ciudad de Buenos Aires era consciente de la necesidad de promover el diseño, pero las condiciones económicas no eran favorables. La paridad peso/dólar oficiaba de freno en una imposible competencia frente a los



Interior del Centro Metropolitano de Diseño, *Barracas, Ciudad de Buenos Aires*. Archivo digital. Créditos: Fundación IDA.

productos que venían del exterior. Adicionalmente, el mercado laboral se restringía cada vez más, y escaló a un 15% de desocupación para ese mismo año.

La crisis que ya se podía entrever para el año 2000 no era solo económica, era política y social. El corolario de ese proceso fue el estallido de diciembre de 2001. A nivel monetario, implicó una devaluación de más del 400% de la moneda, el llamado “corralito” que impedía retirar los dólares depositados por ahorristas y una crisis general de empleo (según el INDEC la tasa de desempleo subió al 18.3%). El país parecía desaparecer y con él, su economía, su mercado, su moneda, sus fuentes de trabajo, sus instituciones, sus posibilidades de futuro...

En términos culturales, la crisis transformó el imaginario con el que, hasta ese momento, la sociedad argentina solía verse a sí misma. De una manera promisoría, en términos de construcción identitaria, nos redescubrimos latinoamericanos: referencia que —salvo las iniciativas que repasamos en el punto anterior— había quedado desmantelada durante la dictadura.

Nuevo milenio, nuevos aires para el diseño

En los inicios del milenio, la sociedad argentina tenía la sensación de vivir en un país arrastrado. Sin embargo, era visible la potencia que habían adquirido los colectivos sociales, organizados en función de diferentes tipos de reclamos. Lo comunal y social eran la clave de comprensión de los tiempos históricos que se avecinaban, aquello que Svampa (2005) caracterizó como el surgimiento de un *ethos* solidario¹³ que ponía en el centro de la escena política a sectores medios y populares empobrecidos.

La gráfica fue, quizás, una de las primeras áreas en donde creció y se desplegó esta nueva tendencia.¹⁴ A partir de los movimientos autoconvocados y de la serie de reclamos que buscaban recuperar o construir nuevos derechos surgieron grupos gráficos que sumaron su

trabajo a cooperativas, movimientos sociales y asambleas barriales. Cabe mencionar, entre otros, a Taller Popular de Serigrafía, Taller de Gráfica Popular, Mujeres Públicas, Iconoclastas, Onaire, Grupo de Arte Callejero, Eloisa Cartonera, Gráfica Política, Mutual Argentina, Asociación de artistas visuales de la República Argentina, Artistas Plásticos Solidarios.¹⁵ Los trabajos lucen una estética expresiva, con la presencia de un “nosotros colectivo” como sujeto de la acción política. En ese sentido, difieren significativamente de aquellas visualidades limpias y ascéticas, propias de los trabajos sobre la marca y las identidades corporativas que habían poblado las grandes ciudades de la Argentina durante diez años. Claro está que muchas de esas marcas pertenecían a los bancos que habían estafado a buena parte de la población. La crisis parecía haberse llevado puesta la identidad visual de las corporaciones¹⁶ y, con ello, una gráfica asociada a las empresas multinacionales. De alguna manera, el diseño gráfico salía de su formato más tradicional, cuestionando los límites con las prácticas artísticas al apostar por trabajos híbridos, con cruces y contaminaciones en términos del campo visual. Algo que ya había señalado Andrea Giunta a propósito de las prácticas artísticas.¹⁷

Se trataba de un fenómeno novedoso en cuanto al contenido y al trabajo conjunto con colectivos de demanda social y política surgidos de la crisis de 2001, aunque no lo era en cuanto a los antecedentes que la gráfica ya reconocía —en el país e internacionalmente— como modalidad del activismo social y de desentumecimiento de una conciencia política. El intertexto y las referencias cruzadas con acontecimientos artísticos, culturales y políticos resultaban claras. Así y tal como lo señala María Laura Nieto¹⁸ la muestra “Malvenido Bush” (2005) —a propósito de la visita del presidente de los EE.UU. a la Argentina— se

13. Maristella Svampa, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Madrid, Taurus, 2005.

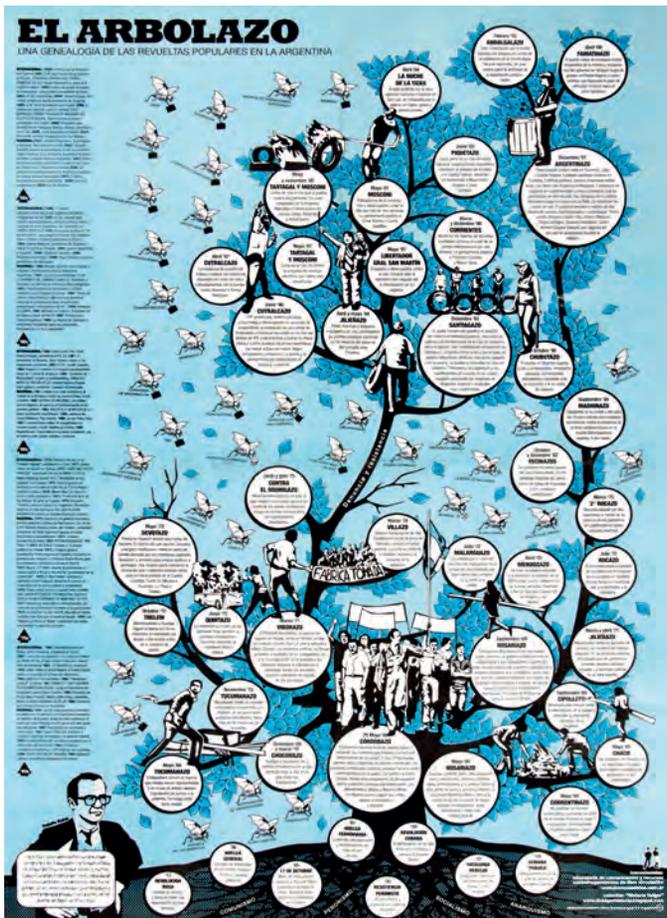
14. María Laura Nieto, “Diseño Gráfico en los límites. Formaciones estéticas del disenso (Argentina 1997-2007)”, *Anales 43. Relatos del diseño*, Buenos Aires. Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), UBA, 2013.

15. María Laura Nieto, Op.cit.

16. Por ejemplo, algunos bancos para evitar el reclamo de la devolución de los ahorros en dólares a sus respectivas casas matrices, argumentaban que en Argentina no se desempeñaban como sucursales sino como un nuevo banco. La gráfica desmentía esta última afirmación: era la misma marca aquí que en sus casas centrales.

17. Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

18. María Laura Nieto, Op.cit.



Diseño: Iconoclastas, Julia Risler y Pablo Ares. Póster El Arbolazo. Genealogía a 40 años del Cordobazo, 2009. Créditos: Fundación IDA.

inscribe directamente en la zaga de la otrora muestra “Malvenido Rockefeller” (1969) en la que habían participado artistas, diseñadores y activistas culturales. Los artistas y diseñadores gráficos recuperan los trabajos de grupos como *Graphus*, *Ne pas plier* —surgidos en el Mayo Francés—, el afichismo político de Tartakover, Le Querrec y menciones locales como Alfredo Saavedra, María Ledesma y el colectivo El fantasma de Heredia. Las referencias artísticas se concentraban en antecedentes como el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, Tucumán Arde y experiencias como el Taller de Gráfica Popular de México. Abundan también alusiones al arte latinoamericano en particular el Neorrealismo, la Nueva Figuración y el muralismo de Orozco, Siqueiros y Rivera. La situación plantea que: “En definitiva, puede decirse que en las imágenes se reactivaban y sedimentaban distintas tradiciones visuales que mantenían como rasgo común la toma de posición ante una realidad que se imponía”.¹⁹

19. María Laura Nieto, Op.cit., pág. 145.

La tematización de la dimensión social del diseño también impactará en los desarrollos académicos. La emergencia de colectivos sociales con inscripción territorial (Frente Piquetero), de nuevas identidades socioeconómicas (Frente de Trabajadores Desocupados) y de los artistas y diseñadores enrolados en causas sociales (rediseño de la identidad visual de la fábrica textil recuperada Bruckman), cambia la agenda de la disciplina. Un telón se había corrido y quedaba clara la existencia de un país federal y desigual, de una variedad enorme de necesidades de diseño, y de un universo **del y para** el diseño que excedía las restrictivas miradas sobre los nichos de mercado. Fue un giro de 180 grados para la profesión y el renacer con una robustez sorprendente de áreas que, hasta entonces, estaban casi en extinción, en particular el diseño de producto y el diseño de indumentaria y textil.

En relación con el diseño industrial, el trabajo de Beatriz Galán y su equipo de investigación fue central. Pionera, junto a María Sánchez, María del Valle Ledesma, Leonor Arfuch y Silvia Pescio entre otras, en el desarrollo de la investigación académica del diseño, Galán armó el Centro de Proyecto, Diseño y Desarrollo (CEPRODIDE) a partir de la experiencia previa en Registro de Experiencias de Diseño (RED) como dispositivo de animación, exploración y prospectiva del sistema de innovación tecnológico, desarrollado con pymes, minipymes y emprendedores durante los años 90 y con continuidad en el CEPRODIDE hasta la actualidad. El centro buscó desde sus inicios, incluso antes de la crisis de 2001, conectar las necesidades reales de diseño de organizaciones sociales con lo desarrollado en las universidades donde se dictan las carreras de diseño. En forma paralela, María Sánchez hizo un trabajo con características similares en la Universidad de Oberá, Misiones.

En ambos casos estamos frente a la puesta en crisis de un modelo universal de innovación para pensar en su reformulación a partir de las características territoriales, económicas y culturales de los colectivos sociales que requieren diseño. Una mirada necesariamente situada en territorio, que atiende a la comprensión del caso y, fundamentalmente, que involucra a la población destinataria de diseño en el proceso de diseño (aquello que Ezio Manzini denomina **codiseño**). Un modelo que leía desde una realidad latinoamericana con-

textualizada la necesidad de apostar por un abordaje estratégico. En palabras de Galán:

Problemáticas que ingresaban a nuestro país con los problemas construidos. Pensemos en el tema ambiental y el eco-design. Los problemas del riesgo ambiental de los países centrales no son los mismos que los nuestros, por eso a veces se rechaza la problemática, cuando en realidad no se está rechazando el marco teórico. Si allá los problemas son las centrales nucleares, acá es la falta de empleo. Hay que entender que la innovación estratégica es la que produce calidad de vida.²⁰

El cambio descrito no es menor. Implicaba dismantelar el fetiche del producto como parámetro de evaluación del diseño y recuperar el concepto de innovación social —en términos de prácticas colectivas de diseño válidas para la participación social y el desarrollo económico— pero reformulado y orientado a las necesidades del contexto.²¹ Esto conllevaba también dejar de lado la sobredimensión de la valoración estética y el ingreso de parámetros éticos y sociales a la hora de considerar el impacto del diseño.

En el período que aquí se repasa, el diseño industrial es quizás el área de diseño donde el proceso de desmaterialización resulta más visible. Esto, por supuesto, se encabalga con el paulatino crecimiento del diseño digital, pero también reconoce otras respuestas. Una de las más importantes es el cambio conceptual del diseño que cuestiona el abordaje orientado a la “solución” y al “producto”, que había configurado durante más de cincuenta años la parte central de la identidad profesional. En las nuevas formulaciones teóricas de la disciplina, el énfasis se corre del producto hacia la focalización del trabajo proyectual en el proceso mismo de definición **de problema de diseño**.

Los caminos señalados conducen al desarrollo de lo que hoy en día se conoce como **diseño estratégico** y que, además del diseño industrial, tuvo también su despertar dentro del diseño de indumentaria y textil en la década de los 2000 cuando la crisis había evidenciado la imposibilidad de una producción masiva —y clásica— dentro del taller textil.

20. Beatriz Galán, “Entrevista de Luján Cambariere”, *Página 12*, Buenos Aires, 2005.

21. Leandro Dalle, “Diseñar, cuando el Estado aspira al desarrollo”, en Verónica Devalle (comp.), *Pensar el diseño*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2021.



Desfile TrosmanChurba, *Buenos Aires Fashion Week*, 1ª edición, backstage, 2001. Créditos: Fundación IDA.

Es necesario recordar que durante toda la convertibilidad resultaba más económico importar productos del exterior o traer modelos —en lo que se conocería como **viaje del producto**— para copiarlos y reproducirlos en talleres locales. El diseño de indumentaria y textil como profesión local parecía no tener cabida en la producción nacional. Sin embargo, una generación de importantes diseñadores ya se había formado en las universidades del país. Son ellos quienes salen a capear la crisis con propuestas innovadoras de series casi artesanales, recambio de productos, rechazo por la copia de modelos y la apuesta por el desarrollo de una marca autoral del diseñador en cuestión. Reunidos por primera vez en el año 2000 en la Galería Larreta, organizaron muestras grupales de diseño independiente con actividades recreativas, culturales y comerciales, como otra forma de hacer diseño y enfrentar la crisis. Al año siguiente, en el 2001, se creó el *Buenos Aires Fashion Week* (luego conocido como BAFWEEK) que buscó promocionar una nueva generación de jóvenes diseñadores noveles con propuestas disruptivas y posicionar a Buenos Aires como una referencia en términos de diseño de indumentaria (Épica, Fundación IDA 2000-2020). Por allí desfilaron las colecciones de Pablo Ramírez, Mariana Dappiano, Cora Groppo y Vero Ivaldi, Verónica Fiorini, entre otros. Este fenómeno se corona con la apertura de una serie de locales de indumentaria en el barrio de Palermo (ciudad de Buenos Aires) de esta nueva generación de diseñadores-autores.



Diseñadores: Diana Cabeza, Martín Wolfson, Leandro Heine. Asesores en Diseño Gráfico: Osvaldo Amelio Ortiz, Gabriela Falgione, Marcela Romero, Pablo Cosgaya. Sistema de Refugios, Museo de Arte Decorativo. Foto: Hernán Zenteno.

En el año 2002 el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires decidió realizar una gran exposición de diseño argentino y convocó como curador a Ricardo Blanco.²² Abierta al público en junio de ese año, el recorrido planteaba una serie de episodios emblemáticos para el diseño que cubría mayoritariamente la dimensión industrial y gráfica del mismo. Los criterios de selección y el guión de la exposición coinciden con los lineamientos del trabajo teórico de Ricardo Blanco presentes, por otra parte, en el Tomo X y Tomo XI de esta *Historia General del Arte en la Argentina*. De ellos se desprende que el diseño surge “emparentado con la arquitectura y el arte” y que el lenguaje del diseño en sus comienzos proviene directamente de lo desarrollado por el Arte Concreto. Con esos parámetros como referencia, la muestra abría con la publicación de la revista *Arturo* en 1944 y con la gráfica desarrollada por los artistas concretos argentinos, en particular por Tomás Maldonado. De alguna manera, esa exposición contribuía a consolidar el relato canónico sobre el surgimiento del diseño y sus primeras manifestaciones en las vertientes gráfica e industrial.

22. Esta exposición quedó como fondo patrimonial del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires (MAMBA).

En 2005 se abre un concurso nacional para el diseño de todos los elementos de mobiliario urbano y equipamiento para la ciudad de Buenos Aires. Enfocado en las diferentes escalas que hacen a la espera, la movilidad urbana y a la información vehicular y peatonal en la ciudad de Buenos Aires, los elementos a diseñar fueron micro arquitecturas, como refugios y sistemas de refugios, puntos de parada, señalética urbana a muro y con soporte propio, pantallas de comunicación patrimonial y pantallas publicitarias. El concurso tuvo como promotor al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y como organizador a la Sociedad Central de Arquitectos con convocatoria de alcance nacional.²³ Con estas iniciativas, la ciudad de Buenos Aires se invistió de un nuevo sentido con carácter totalizador.

En forma paralela se desarrolló una política de puesta en valor del espacio público a nivel

23. Los ganadores del concurso fueron Diana Cabeza, Martín Wolfson, Leandro Heine, con asesoría en diseño gráfico de Osvaldo Amelio Ortiz, Gabriela Falgione, Marcela Romero y Pablo Cosgaya. Este mobiliario se comenzó a implementar en el año 2011 y sigue vigente hasta el día de hoy. Respecto del diseño de las micro arquitecturas (puestos de diarios, de flores, y puntos de información turística), estos tuvieron como ganadores a Silvina de Genaro y Juan Manuel Maceda, aunque este tramo no llegó a implementarse.



Diseñadores: Diana Cabeza, Martín Wolfson, Leandro Heine. Asesores en Diseño Gráfico: Osvaldo Amelio Ortiz, Gabriela Falgione, Marcela Romero, Pablo Cosgaya. Señalética Urbana, Av. Leandro N. Alem. Fotografía Hernán Zenteno.

federal que implicó no solo diseñar el espacio público entendido como un lugar de encuentro e integración social, sino también los elementos que lo habitan y son soportes de uso de toda la comunidad. Al respecto cabe mencionar el Paseo del Buen Pastor y Centro Cívico del Bicentenario en la ciudad de Córdoba, el Parque Central de Mendoza en la ciudad de Mendoza, la peatonal de Pergamino en la provincia de Santa Fe, la peatonal de Trelew en la provincia de Chubut, la Plaza de las dos Banderas, en la provincia de Neuquén, la puesta en valor de la Bahía Varese, Cabo Corrientes en Mar del Plata, entre otros. Estas intervenciones evidenciaron la necesidad de crear nuevos soportes de uso comunitario aplicados a cada sitio o customizados para cada lugar.

En el año 2007 Carolina Muzi curó **Genealogías del Sur. Conductas de diseño**, la primera muestra sobre diseño realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). El título de la exposición sentó las bases para un replanteo del trabajo de diseño en escenarios que resultaban actuales, pero hasta ese momento ajenos a una inscripción dentro un espacio de arte. Las tres propuestas desarrolladas en la muestra ponían en cuestión las relaciones entre identidad cultural y mirada propia y proponían el espacio cultural urbano



Diseñadora: Gabriela Sangorrín. Banco España, Bahía Varese, Cabo Corrientes, Mar del Plata. Distinción con Sello de Buen Diseño argentino, 2011. Foto: José Liboreiro.

como lugar de integración social, a propósito del trabajo de Diana Cabeza. También daba cuenta de la reutilización de los descartes y la basura en nuevos objetos de uso que provocasen una reflexión y un cambio en los hábitos cotidianos, en la obra de Alejandro Sarmien-

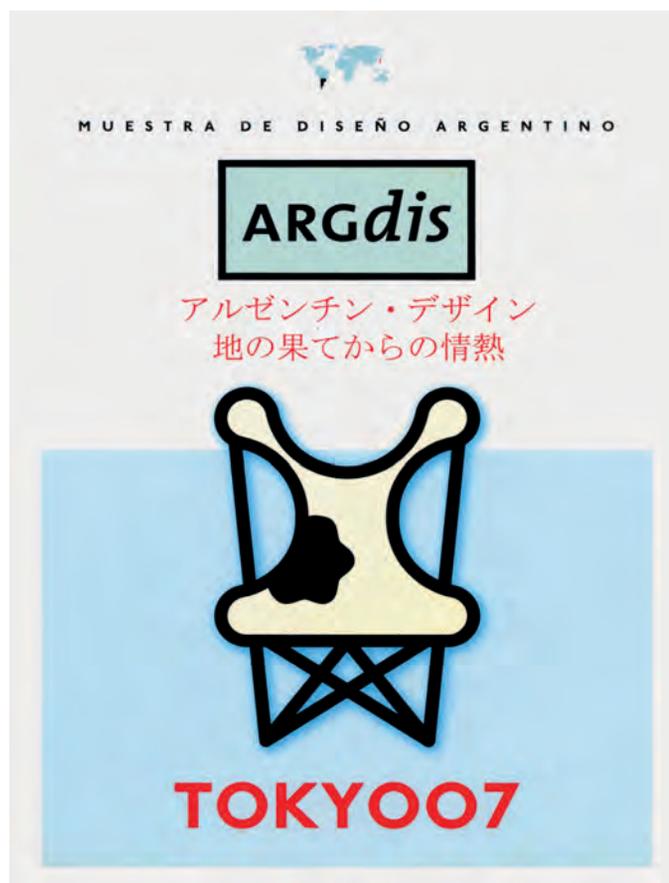
to. Finalmente, se abordaba la relación entre diseño e identidad cultural, particularmente las tensiones entre lo local/regional y lo global, aquí recuperando el trabajo de los diseñadores jujeños Arturo de Tezanos Pinto y Carlos Gronda.²⁴

Ese mismo año, la Cancillería Argentina a través de la Dirección de Asuntos Culturales y junto a la Embajada Argentina en Japón organizó ARG DIS – ARGENTINA DISEÑA, la muestra de diseño que bajo el título **Pasión del fin del mundo** se llevó a cabo en el JETRO Center de Tokio, Japón, para luego continuar su itinerario por las ciudades de Yokohama, Kobe y el Municipio de Meguro. Los curadores fueron Paula Lavarello y Julio Oropel. El logo, afiche, catálogo y armado digital fueron diseñados por el diseñador gráfico Hernán Berdichevsky con textos de Carolina Muzi, constituyendo otra pieza importante en la muestra.²⁵

Para esa misma época, y como veremos en el próximo apartado, el Centro Metropolitano de Diseño (CMD) se transforma en un polo de actividades de desarrollo y promoción del

24. Carolina Muzi, con complementarios de Graciela Speranza, Juan José Becerra, Héctor Tizón y Flora Guzmán, *Genealogías del Sur. Conductas de diseño*, Buenos Aires, Malba, Fundación Contantini, 2007.

25. Carolina Muzi, *ARGDIS TOKYO 07 Pasión del Fin del Mundo*, Buenos Aires, Tokio, 2007. Los diseñadores que participaron fueron: A3: Gustavo Marinic, Roberto Beiras del Carril y Diego Caballín; Blobb: Analía Segal; Brion Experimental: Batti; Calma Chicha: Carla Bonifacio y Diego Olinik; Estudio Cabeza: Diana Cabeza; Estudio Doberti: Juan Doberti y Carlos Rimoldi; Estudio Reber: Eduardo Reta y Javier Beresiarte; FrettoMejías: Hernán Fretto y Damián Mejías; GG: Gastón Giraud; Galeano Poggi: Carolina Galeano y Francisco Poggi; Hábitos más Hábitat, Mario Celi; Humawaca: de Ingrid Gutman IK: Martín Irizar y Paloma Kon; Industrial Standard: Alejandro Sarmiento; La Feliz: Patricio Lix Klett y Federico Churba, María Boggiano, Miki Friedenbach y asociados: Miki Friedenbach y Laura Levy; Net: Alejandro Sticotti, Nobrand: Hernán Berdichevsky y Gustavo Stecher; Oropel: Julio Oropel; Strata Design: Paula Lavarello; Subway Soul Design: Patricia Buraschi; SW id: Marco Sanguinetti y Daniel Wolff; Tónico Objetos, Hernán Stehle y Pablo Bianchi, Usos: Arturo de Tezanos Pinto y Carlos Gronda; Vaca Valiente: Pedro Reissig, Leandro Laurencena, Maxi Cifuni; VM: Vanina Mizrahi. Entre los objetos cotidianos hubo una sección dedicada a versiones de diseño del mate; en cuanto a los diseñadores se encontraban, Martín Churba, Rita Hampton; María Sánchez; Ricardo Blanco y Planas Biau, entre otros.



Diseño: Hernán Berdichevsky, textos: Carolina Muzi. Portada catálogo ARGdis, muestra de diseño argentino, 2007.

diseño en la ciudad de Buenos Aires. A través del Departamento de Investigación a cargo de la DI Anabella Rondina, lanza una serie de trabajos de monitoreo y evaluación sobre la relación entre diseño/industria, focalizada en el ciclo del valor de los productos y en la inserción laboral de los profesionales. En ese marco, comienzan a realizarse las Conferencias anuales del CMD que, junto con la publicación de la revista *IF*, resultan una de las vidrieras más sobresalientes y prestigiosas de la institución con una clara capacidad para instalar al diseño en la agenda de las políticas públicas de esa ciudad.

Durante los años 2000, a nivel regional se destaca una nueva generación de diseñadores gráficos formados durante los años 80 y 90. Podemos mencionar aquellos que provienen del área de Tipografía —bajo el impulso de Rubén Fontana— como Zalma Jaluf, Pablo Cosgaya, Marcela Romero, Carlos Venancio, Alejandro Paul, Fabio Ares, Miguel Catopodis, entre otros, y también otro conjunto de profesionales especializados en el diseño institucional, tal el caso de Guillermo Brea, Martín Gorricho, Gustavo Konitszczer. En forma paralela y

al calor de una industria editorial que resurge a partir de las políticas de fomento de las industrias culturales, el diseño editorial vuelve a protagonizar el escenario del universo gráfico. Allí los trabajos de Laura Varsky, Juan Pablo Cambariere y del Estudio Sky Zky son una referencia obligada.

Es necesario mencionar que en el año 2013 un grupo de profesionales entre los que se encuentran Raúl Naón, Wustavo Quiroga y Marina Baima comenzaron a construir una importante colección de piezas del diseño que se fue nutriendo con la donación de las principales colecciones privadas de diseño, principalmente en manos de los mismos diseñadores. La Fundación IDA (Investigación en Diseño Argentino), de ella estamos hablando, posee al día de hoy, la colección de diseño argentino más importante del país y se destaca por la capacidad de construir agenda y de sostener proyectos de avanzada en cuanto a difusión y promoción del diseño.

El diseño necesario para el mundo en transformación

En los últimos veinte años el diseño ha experimentado cambios significativos en la comprensión de su impacto, en su rol y en las formas en las que se plantea su enseñanza. De una u otra manera, hemos sido testigos de la transición del diseño centrado en el hacer hacia una disciplina con perspectivas de distinto origen: estratégica, intuitiva, antropológica, artística, transdisciplinar que plantea nuevos desafíos y oportunidades para los diseñadores.

Del modelo centrado en la solución se corrió hacia otro, que considera fundamental la construcción —en términos estratégicos— del problema a abordar. En la actualidad los diseñadores son capaces de pensar en términos de sistemas complejos, abordar problemas desde múltiples perspectivas, trabajar con tecnologías emergentes y colaborar con otros profesionales de diferentes disciplinas, como ingenieros, programadores y especialistas en datos. Pero también, a partir de una mirada intuitiva, se acercan a disciplinas como la antropología o las prácticas artísticas para desarrollar un imaginario prospectivo que problematiza y construye soluciones a futuro. Como puede verse, la innovación no es privativa de

un enfoque del diseño, sino que surge de distintos abordajes del mismo.

Esta transición del diseño como una disciplina centrada en interfaces hacia una ubicación que atiende a los procesos de reconceptualización y reformulación de problemas da como resultado un formato híbrido, sin distinción de especialidades (gráfico, industrial, imagen y sonido, entre otros).²⁶

Pero este panorama no siempre fue así. Hasta entrados los años 90, los diferentes diseños corrieron por avenidas separadas y, tanto en la vida académica como en la profesional, tuvieron escasos puntos de contacto. Esta situación comenzó a revertirse a partir del desarrollo de una mirada transversal a todas las disciplinas englobadas en el dominio del diseño.

En Argentina, este proceso tuvo un desarrollo histórico. En 1998, se llevó a cabo la primera edición del posgrado de Gestión de Diseño (GED/UBA) bajo la dirección de Reynaldo Leiro. Este acontecimiento marcó el inicio de la formación de diseñadores capaces no sólo de desarrollar interfaces materiales, sino también de redefinir y encontrar valor en los procesos de innovación. Así, muchos profesionales comenzaron a buscar una perspectiva complementaria que les permitiera ocupar espacios de pensamiento proyectual sin limitarse a la entrega tangible de diseños. Este fue un punto de inflexión para el diseño, que se vio respaldado en el ámbito académico por un título de posgrado que apostaba por esta nueva orientación para la disciplina.

Promediando la primera década del siglo XXI, el diseño comenzaba a ocupar espacios relevantes en la gestión. Tanto en el sector privado como en el público, diseñadores y diseñadoras lideran espacios de gestión estratégica. Cabe destacar a Adrián Lebendiker y María Sánchez en el Centro Metropolitano de Diseño (CMD), a Raquel Ariza en el Instituto de Tecnología Industrial (INTI), posteriormente a Beatriz Sauret, quien impulsó el Sello de Buen Diseño (Plan Nacional de Diseño), y a Roxana Garbarini en el Centro de Diseño del Conocimiento Tomás Maldonado, dependiente del Ministerio de Ciencia y Técnica de la Nación. Asimismo, en el sector privado,

26. Como ejemplo de este tipo de transiciones en los abordajes del diseño, puede mencionarse la experiencia Galería Monoambiente, un espacio creado por Martín Huberman.



Conjunto de portadas, revista 90+10. Ciudad de Buenos Aires, 2005- 2015. Créditos: Fundación IDA.

diseñadores como Sebastián Valdivia y Pablo González Díaz en Trimarchi, Gonzalo Fargas y Marcela Fibbiani en la revista *90+10* gestaron espacios de promoción y difusión del diseño.

Estas transformaciones tuvieron eco en la prensa especializada en diseño, que también apareció por aquellos años. Sin lugar a dudas, el rol pionero de Carolina Muzi en el armado del primer suplemento de diseño del país para el diario *Clarín* y de Luján Cambariere para el diario *Página 12*; ambas actuaron como caja de resonancia de esta expansión del diseño que estamos relatando y contribuyeron a evidenciar su importancia para un público no profesional ni experto en el tema.

Hacia 2005 (año en que la UNESCO declaró Ciudad de Diseño a Buenos Aires) el diseño y los diseñadores ya se encontraban completamente involucrados en políticas de Estado, programas y áreas de gobierno en diálogo con el sector académico y el sector privado, y se triangulaban y orquestaban procesos de innovación. En ese contexto, el CMD de la ciudad de Buenos Aires apostó a la construcción de operaciones de valor como Eucalis, Brico o Salix con la clara y precisa intención de proponer al diseño como vector para impulsar el desarrollo territorial con recursos humanos y naturales disponibles localmente. Hitos como este marcan el cambio que lleva de pensar productos

a definir estrategias. Así la espiral virtuosa de diseñadores, tanto del sector privado como del sector público quedaron al servicio de un criterio que no solo generaba productos materiales, sino que, sobre todo, articulaba actores de manera innovadora y potenciaba sus logros colaborativos por sobre los individuales.

En el mismo año sucedió un evento importante: la muestra **Safety Nest** (Nido Seguro) en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil, curada por Nicola Goretti con Paola Antonelli. Allí participaron referentes del arte y del diseño de distintos países del mundo.²⁷

En el año 2011 el Plan Nacional de Diseño crea el Sello Buen Diseño argentino, una herramienta que premia las buenas prácticas profesionales que concluyen en resultados innovadores y que cuentan con un impacto positivo en la sociedad, la economía y el medio ambiente. Esto quiere decir que, once años después del surgimiento de políticas públicas que habían dado impulso al diseño como disciplina, fue necesario poder distinguir y reconocer a quienes habían logrado dar esos pasos.

27. Alejandro Sarmiento y Diana Cabeza fueron los representantes de Argentina.. La muestra fue el corolario de un proceso de intercambio con Brasil, cimentado a través de conferencias y *workshops* en el que participaron una gran cantidad de referentes argentinos del diseño.



Catálogo SBD, 7ª edición, 2017. Sello de Buen Diseño Argentino. Ministerio de Economía Argentina. Secretaria de Industria y Desarrollo Productivo. Créditos: Fundación IDA.

El universo de productos, desde indumentaria hasta cosechadoras, pasando por accesorios o desarrollos digitales, visibilizaron los esfuerzos de cientos de empresas argentinas por generar productos diferenciados.

Para ese entonces se empiezan a borrar los límites disciplinares. Los estudios de diseño comienzan a trabajar transversalmente. Las empresas que hacen uso del diseño, arman sus equipos de manera interdisciplinaria, dejan de segmentar y, de esta manera, potencian sus resultados.

Veamos ahora el modo en el que estos cambios sedimentan en lo que hoy en día es conocido como **Diseño para la innovación**.

El diseño en la actualidad

1- Diseño para la innovación

Al analizar las categorías del premio INDEX Award (2005),²⁸ queda en evidencia una concepción del diseño que lo entiende como una práctica profesional desde la cual se puede concebir e impulsar la innovación. Las cate-

28. También conocido como Premio Nobel de Diseño. Para más referencias, ver <https://theindexproject.org/>

gorías que aquí estamos reponiendo, y que utilizaremos de modo heurístico para proponer una lectura actual sobre la disciplina, son: **cuerpo, hogar, trabajo, juego y aprendizaje, y comunidad**.²⁹

La categoría **cuerpo** abarca los diseños cuyo objetivo es mantener física y mentalmente saludable al ser humano, e incluye dispositivos, vestimenta, aparatos, aplicaciones y todos los productos y servicios relacionados con el cuidado. En este sentido, podemos destacar tres tipologías: diseño + ciencia, diseño + industria, diseño + tecnología.

En el ámbito del diseño vinculado al sistema científico-tecnológico (diseño + ciencia) son cada vez más usuales los desarrollos de alta innovación e impacto. En estos casos, el diseño realiza su aporte no solo en el producto final, sino también en los procesos, lo cual resulta en varias ocasiones invisible en el resultado, pero absolutamente necesario para su existencia. Un caso testigo es el “Dispositivo Quirúrgico - Include Access”, un concepto innovador para el cierre de heridas quirúrgicas sin sutura. Su diferencial radica en la obtención de una copia tridimensional de la piel antes de realizar la incisión, para luego reproducirla mediante un sistema de cierre mecánico, autónomo y seguro. Los aportes disciplinares abarcan no solo el aspecto del producto o empaque, sino también la experiencia completa y el enfoque interdisciplinario para generar un desarrollo que acompañe a las personas en la sanación del cuerpo.

En el ámbito de la industria (diseño + industria) se han logrado importantes avances al incorporar la perspectiva del diseño más allá de la forma. Empresas dedicadas a la fabricación de calzado, como Maincal de Santa Fe, a través de su marca “Funcional”, han comprendido las diversas necesidades de sus clientes al desarrollar calzado de seguridad que considera factores como la contextura de las personas, el terreno donde se realizarán las tareas, la flexibilidad necesaria para adaptarse al cuerpo, entre otras variables. Estos productos cumplen con altas exigencias normativas y ofrecen un desarrollo personalizado.

29. Con el propósito de comprender el desarrollo de estas categorías en el contexto local, reflexionaremos sobre cada una de ellas con algunos ejemplos, pero sin presentar un listado exhaustivo ni definido del tipo de diseños que allí se inscriben.



Manuela Rasjido. Ñusta, desfile del Concurso Diseñador del 2000, modelo ganador. Fuente de las Nereidas, CABA. Foto: Victoria Kikuchi.

El vínculo del diseño con empresas de tecnología (diseño + tecnología) tiene como caso emblemático a Mercado Libre, proyecto empresarial que merece un capítulo aparte. El desarrollo de un producto digital centrado en la comprensión de las necesidades de las personas y en la generación de una interfaz capaz de anticipar y promover comportamientos logra la mejor combinación de diseño y tecnología. Equipos de diseño integrados han podido desarrollar innovación a gran escala. Inicialmente permitieron la compra en línea y, posteriormente, eliminaron la necesidad de utilizar dinero físico, lo que ha transformado no solo el alcance del producto, sino también el día a día de las personas.

En cuanto al **hogar**, se conciben productos que mejoran nuestra vida cotidiana. Las solu-



Cristián Mohaded. Banco Aro, Buenos Aires, 2018. Foto: Fabián Morassut.



Diseño: Manuel Rapoport y Martín Sabattini. Banquito Matero, banco de lenga y cuero de oveja o cabra, 2003. Distinción con Sello de Buen Diseño argentino, 2013. Créditos: Fundación IDA.

ciones incluyen electrodomésticos, dispositivos y muebles.

La visión que trae el diseño en el espacio del hogar se encuentra vinculada a la abundancia de recursos de nuestros territorios. Es con este enfoque que muchos diseñadores trabajan con materiales como maderas nativas, piedras locales, metales o textiles, entre otros. Estos productos tienen la particularidad de contar la historia de sus orígenes y proponer una conexión con los lugares de donde provienen. Diseñadores como Manuela Rasjido (Catamarca), Cristian Mohaded (Catamarca), Designo Patagonia (Bariloche), estudio Usos (Jujuy) o Sticotti (Buenos Aires), son ejemplos de es-



Pulverizadora MAP III, La Rosa, Santa Fe, 2016. Empresa: PLA S.A. Diseño: equipo PLA y BCK ID S.R.L. Sello de Buen Diseño argentino, 2017. Créditos: Fundación IDA.



Diseño: Carlos Ernesto Gronda, Pablo Scarafía y Arturo de Tezanos Pinto, Espejos Toruno LC-ETO, colección Carnavala, madera de cedro teñida con tintes naturales y cubierta de cuero de chivo, 2005. Créditos: Fundación IDA.

tas producciones. El ámbito del hogar no solo tiene que ver con la utilización de productos, sino también con su desecho. El diseño aborda y propone soluciones amigables con el medio ambiente, como artefactos lumínicos IMDI que consumen menos energía, líneas desarrolladas por FV que utilizan menos agua o propuestas que buscan reutilizar residuos, como

fue el trabajo de Contenido Neto.³⁰ Estos son ejemplos del diseño que interviene en el hogar desde una perspectiva de sustentabilidad.

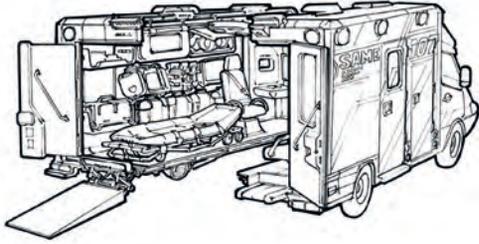
En relación con la categoría **trabajo**, el objetivo de la innovación es hacer que nuestros empleos sean más seguros, justos, accesibles y sostenibles. En este caso, se abordarán dos dimensiones claves del diseño: eficiencia y transformación.

Existen numerosos casos en los que el diseño tiene como objetivo mejorar la eficiencia de tiempos, recursos, energía y fuerza. Un ejemplo destacado en el ámbito de la eficiencia es la pulverizadora fabricada por la empresa PLA y diseñada por el estudio BCK. Este producto demuestra cómo se pueden vincular materiales de otras industrias, como la fibra de carbono proveniente de la industria naval, para lograr un mayor rendimiento en el terreno y economizar en su uso.

Por otro lado, el diseño también es capaz de reinventar procesos y generar transformaciones en ámbitos complejos, como en el caso de una compra pública, en el marco de una licitación abierta impulsada por alguno de los diferentes niveles de Estado: nacional, provincial o municipal. Un caso elocuente es la ambulancia diseñada por Hernán Fretto para el Sistema de Atención Médica de Emergencia (SAME). Esta ambulancia ha sido concebida para ofrecer tres niveles de complejidad en un solo vehículo (alta, media y baja); se mejoró así su capacidad de atención y, al mismo tiempo,

30. Alejandro Sarmiento, "Contenido Neto", revista *Domus* 891, Milán, Italia, 2006.

COLCAR MERBUS S.A.
Moreno - Pcia de Buenos Aires
+54 237 468 4444
www.colcar.com.ar



**EQUIPAMIENTO
VEHICULAR MODULAR**

Registro SBD #1972
Diseño: D1. Estudio Hernan Fretto
Año de diseño: 2016

Sistema modular multifunción desarrollado integralmente con el objetivo de aportar una solución innovadora en la prestación de diversos servicios móviles. El sistema constructivo está compuesto por paneles de cerramiento realizados mediante la tecnología de pultruido tridimensional, que aporta al conjunto excelentes propiedades estructurales, aislamiento acústico y térmico. Perfiles de vinculación y anclaje realizados en aluminio extrudido, mejoran los aspectos constructivos y funcionales.

Multifunction modular system developed integrally to offer an innovating solution to several moving services. The constructive system is formed by closing panels made using tridimensional pultrusion technology, resulting in excellent structure, acoustic and thermal insulation features. Connection and anchor profiles made in extruded aluminum improve the constructive and functional aspects.



52

53

Diseño: Hernán Fretto. Equipamiento vehicular para SAME, sistema modular multifunción, Moreno, Buenos Aires, 2016. Empresa: COLCAR MERBUS S.A. Sello de Buen Diseño argentino, 2017. Créditos: Fundación IDA.



Diseño: Shakespear. Señalización de la Red de Subterráneos de Buenos Aires (Subte), 2000. Foto: Gastón Colla - Juan Hitters.



Diseño: Shakespear. Señalización de la Red de Subterráneos de Buenos Aires (Subte), 2015 Foto: Gastón Colla.

se modificó la prestación tradicional de este tipo de servicio.

El aprendizaje está sólidamente vinculado con la idea de juego. Este apartado (**juego y aprendizaje**) propone soluciones vinculadas a juegos, juguetes, actividades culturales y materiales o servicios educativos.

Empresas como Maldón en Buenos Aires son un ejemplo de cómo gamificar una experiencia colectiva a través del desarrollo de juegos de mesa. Con dinámicas altamente innovadoras, abarcan desde la concepción de la idea hasta la creación de todo un universo lúdico. Además, existen otros casos destacables, como Preguntados o Luminias que de-



Autores: Diana Cabeza, Martín Wolfson. Diseñadora gráfica: Gabriela Falgione. MetroBus Juan B Justo. Foto: Mariela Rivas.



Autores: Diana Cabeza, Martín Wolfson. Diseñadora gráfica: Gabriela Falgione. MetroBus Juan B Justo. Foto: Mariela Rivas.



Autores: Diana Cabeza, Martín Wolfson. Diseñadora gráfica: Gabriela Falgione. MetroBus Juan B Justo. Foto: Mariela Rivas.

muestran cómo el juego puede fusionarse con el aprendizaje en formatos tanto físicos como digitales.

La creatividad y la innovación en el ámbito de los juegos y las experiencias lúdicas están redefiniendo la forma en que interactuamos con el mundo que nos rodea.

Por último, toda **comunidad** requiere la implementación de soluciones a gran escala. Esto puede incluir arquitectura, infraestructura, espacios públicos, transporte, soluciones energéticas y más.

El espacio público tiene la difícil tarea de lidiar con situaciones del orden de lo estático y lo dinámico, mientras decodifica diferentes niveles de escalas: la del paisaje y del sitio.

Existen sistemas lineales en relación con la espera de transporte público de tránsito rápido como el Metrobus,³¹ o como el sistema de señalización de los subterráneos de Buenos Aires.³² En ambos casos el desafío navega el vínculo de la ciudad con sus habitantes y el diseño será el responsable de construir las interfaces que faciliten esa interacción al habitarlas. Existen otros sistemas que se desparpaman en toda la ciudad por igual y que hacen al mobiliario urbano de escala intermedia, nos referimos más precisamente al sistema de refugios y

31. Autores: Diana Cabeza, Martín Wolfson y la diseñadora gráfica Gabriela Falgione.

32. Estudio Shakespear.



Diseñadora: Gabriela Sangorrín. Banco España para pescadores, Cabo Corrientes, Mar del Plata. Sello de Buen Diseño argentino, 2011.



Diseñador: Juan Blas Doberti. VIDA conciencia planetaria, Vicente López, Buenos Aires. Sello de Buen Diseño argentino.



Diseñador: Juan Blas Doberti. BKF2000, Vicente López, Buenos Aires. Sello de Buen Diseño argentino, 2017.



Autor: Grupo Bondi. Banco Buenos Aires, Av. Córdoba y Florida, CABA. Sello de Buen Diseño argentino, 2012. Foto: Eugenio Gómez Llambi.

a la señalética urbana de la ciudad de Buenos Aires, (previamente mencionados cuando nos referimos al Concurso Nacional).

Otros desafíos tienen que ver con la decodificación de variables de contexto. En este sentido se aspira a reinterpretar atributos de su alrededor. Es el caso de la diseñadora marplatense Gabriela Sangorrín para la marca Dipo.

Un ejemplo aplicado al mobiliario urbano son los diferentes modelos de bancos que pueden encontrarse en la ciudad de Mar del Plata: el banco Pescadores ubicado en Cabo Corrientes, el banco España ubicado en Bahía Varese, o el banco Mar ubicado frente al mar en la bajada del Parque San Martín.



Diseñadora: Diana Cabeza. Sistema de asientos “Encuentros”, Estación Retiro, CABA. Sello de Buen Diseño argentino, 2013. Foto: Hernán Zenteno.

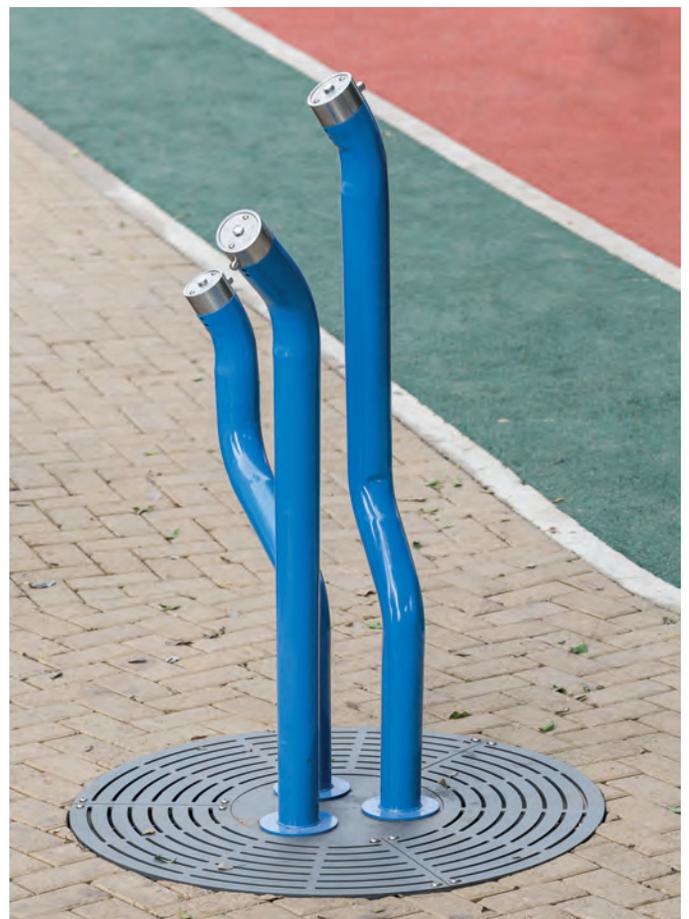
En otros casos, el foco de la intención se remonta al universo del homenaje, como es el caso del sillón BKF 2000 de Juan Blas Doberti y Carlos Rimoldi.³³

Vale mencionar también el banco Buenos Aires del Grupo Bondi. En este caso, se destaca la construcción del ícono.

El espacio público se expande tanto en el exterior a cielo abierto como en los interiores públicos. Es el caso de La Plaza Cristóbal Colón o el caso de las Estación Central ferroviaria de Retiro o de Constitución, en donde se instalaron el sistema de asientos “Encuentros” y “Topográfico” de Diana Cabeza.

También el abordaje de los elementos en el espacio público puede tener un foco lúdico: es el caso del bebedero *Cactus* de Números Primos, que propone distintas alturas para las distintas necesidades de los usuarios: edad, movilidad reducida, entre otras variables.

El espacio público es también un escenario de fondo para situaciones y experiencias transitorias. Esto se puede verificar en el trabajo del equipo a77, integrado por Gustavo Diéguez



Números Primos. Autores: Francisco Mira, Miguel Echevarría, Pedro Percivaldi. Bebedero Cactus, CABA. Foto: Fernando Schapochnik.

33. Versión homenaje o revisitación en hormigón del diseño BKF (Butterfly) realizado en el año 1938 por Antoni Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy.



Interior del Centro Metropolitano de Diseño, Barracas, Ciudad de Buenos Aires. Gerente operativa: Anabella Rondina (2013) Coordinadora general edificio CMD y entorno: Laura Salles (2013).

y Lucas Gilardi, quienes proponen experiencias de aprendizaje en la ciudad para todas las edades, a partir de proyectos inclusivos.

2- Nuevos enfoques para la enseñanza del diseño

El diseño, cada vez más conectado con la generación de valor, que produce impacto positivo, y con procesos interdisciplinarios, tiene su correlato en la enseñanza como disciplina. De hecho, hoy en día hay nuevas propuestas universitarias de diseño que nacieron a partir de conexiones con su territorio, como las ofrecidas por la Universidad de Avellaneda (2015), la Universidad de Rafaela (2015) y la de Oberá (2007). En los tres casos estamos frente a carreras con un fuerte vínculo con el entramado productivo de la región y que fueron concebidas para formar profesionales que se integren en un contexto local.

En 2016 comienza un proceso que añade una mirada holística a la disciplina dado el marcado sesgo de interdisciplinarietà que adquirió la tarea del diseñador: el proyecto de creación de

una carrera que sea solo de Diseño, sin ningún agregado al título. Con una lectura de la época, Alejo Estebecorena propuso estructurar una carrera que dejase de lado los compartimentos estancos propios de una formación segmentada y apostase a la creación de profesionales que pudiesen leer el pulso dinámico del mundo y operar en la complejidad. En 2018 se abre la Licenciatura en Diseño en la Universidad de San Andrés bajo la dirección académica de Alex Blanch con una propuesta novedosa incluso a nivel regional. Al año siguiente, la Universidad Austral y la Universidad Di Tella, de la mano de María Sánchez y Enrique Longinotti respectivamente, potenciaron la perspectiva abriendo carreras generalistas de Diseño que apuntaron, precisamente, a la convergencia entre los temas y abordajes de esta disciplina.

Comentarios finales

Si pensamos el proceso de diseño como un camino que, para simplificarlo, va desde un problema/oportunidad hacia una solución/

implementación (lejos de ser lineal este proceso es sinuoso, iterativo, y heurístico), tal vez la transformación de la disciplina de la que venimos hablando implique que el trabajo del diseñador haya pasado del ámbito de las soluciones al espacio de los problemas/oportunidades.

Ese cambio de énfasis, de foco en relación con el trabajo del diseñador, viene de la mano de un cambio en la naturaleza misma de la profesión: el crecimiento acelerado de trabajo de índole digital con la consecuente desmaterialización de procesos y productos de diseño; el corrimiento del producto (entendido como etapa final o solución del diseño) hacia la estrategia, y la consideración del diseño como una de las disciplinas interpeladas por los problemas complejos de la actualidad, precisamente aquellos que desafían las tabicaciones profesionales. El diseño se corre del producto y, desde la intuición, crea materialidades tangibles o intangibles capaces de leer la realidad como un continuo en transformación desde lo no convencional y lo no pre establecido.

Se trata también de cómo las organizaciones pueden construir conocimientos propios para ser competitivas. También de cómo un país o área del Estado puede entender una estrategia de desarrollo, o cómo modelamos los modos de pensar para desarrollar la observación, el registro, la implementación, la medición de impacto, el diseño de información, con la finalidad de converger en nuevas formas de resolver problemas de manera sistémica.

En la actualidad, el proceso de diseño es indisociable de una instancia de investigación como forma de acceder a una comprensión profunda de las necesidades y deseos de los usuarios, así como la evaluación de los impactos ambientales y sociales de los productos, servicios y experiencias.

Este recorrido y sus múltiples ejemplos, buscaron dar luz y poner en primer plano un diseño como práctica de innovación holística, que traza puentes entre la ciencia, la tecnología, el arte, el ser humano y su entorno.

Podemos decir que, en esta última década, los diseñadores forman parte de equipos diversos y colaboran estrechamente con otras disciplinas para abordar los desafíos más complejos y urgentes de nuestra sociedad, tales como la sostenibilidad, la inclusión social y la mejora de la calidad de vida.

Bibliografía

- BLANCO, Ricardo, "El diseño en la Argentina (1945-1965)", *Historia general del arte en la Argentina. Tomo X*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1999.
- CAPELLA Juli y Jorge RAMOS, "Sedersi all'aperto", revista *Domus*, n° 802, 1998, Milán, Italia.
- HAMAIDE, Chantal, *Intramuros: Safe design*, n° 122, París, 2006.
- DALLE, Leandro, "Diseñar, cuando el Estado aspira al desarrollo", en Verónica Devalle (comp.), *Pensar el diseño*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2021.
- DEVALLE, Verónica y Carla SARLI, "De cómo el diseño tipográfico moderno se cuela en el rediseño y las infografías de Clarín: un repaso por 60 años de historia", *Revista Brasileira de Design da Informação/Brazilian Journal of Information Design São Paulo*, v. 16, n° 2. San Pablo, 2019, pp. 210 – 227.
- DISI, Sira, Diana CABEZA, *Konsept Projeler*, Estambul, Turquía, 2018.
- FÁBREGAS, Silvia, "Pasaporte a la ciudadanía tecnológica", revista *IF*, n° 7, Buenos Aires Centro Metropolitano del Diseño, 2012.
- FALGIONE, Gabriela, "Urban furniture and Signage System for the city of Buenos Aires", revista *Selected 21*, Bilbao, Vizcaya, España, 2021.
- FUNDACIÓN IDA, "Hazañas del diseño 2000-2020", revista *Épica*, Parte 1, Buenos Aires, Fundación IDA, 2022.
- GALÁN, Beatriz, "Entrevista de Luján Cambariere", *Página 12*, Buenos Aires, 2005.
- GIUNTA, Andrea, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- IRIGOYEN, Adriana, "Chapas seductoras: Jorge Hampton y Diana Cabeza", *Summa+ n°1*, Buenos Aires, 1993.
- JOLY, Verónica, "Vestir la democracia. Universidad, diseño y cambio cultural hacia 1988", *Anales 43. Relatos del diseño*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), UBA, 2013.
- MANZINI, Ezio, *Cuando todos diseñan*, Madrid, Experimenta, 2019.
- MARTIGNONI, Jimena, "Broader Perspectives: Latin American Landscapes" (Dalian University of Technology Press, China, 2015) "Metrobus in Buenos Aires", *Landscape design*, China, 2019.
- MIGUEL, Paula, "Los recorridos del diseño de indumentaria en la ciudad de Buenos Aires", *Apuntes de investigación del Cecyp*, Buenos Aires Cecyp, 2015.
- MORTEO, Enrico, Diana CABEZA, revista *Domus*, n° 736, Milán, Italia, 1992.
- MUZI, Carolina, con complementarios de Graciela Speranza, Juan José Becerra, Héctor Tizón y Flora Guzmán, *Genealogías del Sur. Conductas de diseño*, MALBA Fundación Constantini, Buenos Aires, Argentina, 2007

- MUZI, Carolina, ARGDIS TOKYO 07 Pasión del Fin del Mundo, Buenos Aires, Tokio 2007.
- NIETO, María Laura, "Diseño Gráfico en los límites. Formaciones estéticas del disenso (Argentina 1997-2007)", *Anales 43. Relatos del diseño*. Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), UBA. Buenos Aires, 2013.
- ROMANELLI, Marco, Abitare la strada: Diana Cabeza, revista *Abitare*, n° 465, Milán, Italia, 2006.
- SARMIENTO, Alejandro, "Contenido Neto", revista *Domus*, n° 891, Milán, Italia, 2006.
- SELLO DE BUEN DISEÑO ARGENTINO, *Catálogo SBD*, 7ª edición, Buenos Aires, Ministerio de Producción Argentina. Secretaría de Industria y Servicios, 2017.
- SOCOLOVSKY, Paula, "Identidad corporativa: el diseño gráfico como legitimador de discursos de las empresas privatizadas durante la década del 90 en Argentina", en Verónica Devalle (comp.), *Pensar el diseño*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2021.
- SVAMPA, Maristella, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Madrid, Taurus, 2005.

MÚSICA

HISTORIA DE LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN ARGENTINA (1946-2020)

Guillermo Scarabino

PRÓLOGO

Los tomos III, VI y VIII de la *Historia General del Arte en la Argentina* expusieron minuciosamente una historia de la interpretación musical mayormente centrada en Buenos Aires, desde los tiempos coloniales hasta 1945. La consideración del período subsiguiente impone extender la mirada más allá de la Capital, porque a partir de entonces comenzó un gran proceso de descentralización política y cultural. Efectuar una crónica completa de lo ocurrido desde entonces en toda Argentina es una tarea que excede largamente la extensión de este trabajo. Por lo tanto será preciso coincidir con Carl Dahlhaus cuando afirmó que “La historia no es el pasado como tal [...] sino lo que pesca la red del historiador [...]”.¹ Continuando con la metáfora ictícola es razonable pensar que, no obstante el esfuerzo del pescador, muchas piezas pudieron quedar fuera de la red. Lo que quedó en ella puede dar, seguramente, una idea de la dimensión del cardumen.

La descentralización tuvo tres causas políticas. Primero, la provincialización de los nueve territorios nacionales operada a partir de 1951 que otorgó a las flamantes provincias la autonomía para crear organismos oficiales como conservatorios, coros, orquestas y conjuntos de cámara vocales e instrumentales.² Luego, la creación del Fondo Nacional de las Artes (1958), que

1. Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona, Gedisa, 1997. Citado por Silvina Mansilla en “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: Instancia de Legitimación y Consagración Musical en la Década 1912-1921”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XVIII, n° 18, Buenos Aires, 2003, p. 35

2. Los territorios provincializados fueron Chaco, Chubut, Formosa, La Pampa, Misiones, Neuquén, Río Negro, Santa Cruz y Tierra del Fuego. El último cambio fue el de la autonomía de la Ciudad de Buenos Aires determinado por la reforma constitucional de 1994.

permitió a los intérpretes musicales disponer de becas y préstamos para realizar estudios y/o adquirir equipamiento. Finalmente, la creación de universidades privadas, la división de las grandes universidades nacionales y la aparición de universidades provinciales a partir de la década de 1960 generaron unidades académicas autónomas más pequeñas, que motivaron la creación de nuevos organismos artísticos y carreras vinculadas con la interpretación musical.

Las páginas siguientes procuran destacar efectos provocados por dichas causas. La información proviene de conocimientos personales, de la bibliografía citada, de colegas académicos delegados, de otros colaboradores y de páginas de Internet cuyos accesos han sido listados en el anexo *Índice Alfabético de Referencias* para evitar al lector la multiplicación engorrosa de notas al pie de página.

Evolución de la pedagogía musical

Hasta fines de la Segunda Guerra Mundial la formación canónica de los músicos argentinos estuvo dominada por las tradiciones italiana y



Guillermo Graetzer (der.) creador del Collegium Musicum, con los cofundadores Ernesto Epstein y Erwin Leuchter. Foto Estudio 2, gentileza del Collegium Musicum.

francesa. El 2 de mayo de 1946 comenzó una experiencia diferente con la fundación del Collegium Musicum de Buenos Aires por Guillermo Graetzer, secundado por Erwin Leuchter y Ernesto Epstein. El Collegium introdujo novedades como el uso de la flauta dulce, la expresión corporal y el método creado en Alemania por Carl Orff (1930). No solamente educó y sensibilizó musicalmente a miles de aficionados, sino que estableció cimientos sobre los que se edificó la experiencia musical de numerosos y distinguidos intérpretes profesionales.

En la década de 1960 hubo dos contribuciones notables. La tucumana Emma Garmendia (U.N. de Rosario) introdujo la práctica experimental de la Educación Audioperceptiva, publicó luego *Educación Audioperceptiva - Bases Intuitivas en el Proceso de Formación Musical*. Ella fue posiblemente la primera profesional argentina de la música en obtener una Maestría en los EE.UU. de América.³ Por su parte, Silvia Malbrán (U.N. de La Plata) enriqueció el enfoque pedagógico con la Psicología Cognitiva de la Música. De su extensa producción bibliográfica puede ser señalado su libro *El Oído de la Mente - Teoría Musical y Cognición*.

Al considerar la formación de los intérpretes musicales debe tenerse en cuenta que la voz humana depende del grado de madurez del aparato fonador, por lo que normalmente el desarrollo de las habilidades para el canto adulto comienza después de ocurrida la mutación vocal de la adolescencia. En cambio, el de las destrezas para la ejecución instrumental empieza generalmente en la infancia. En 1945 el pedagogo japonés Shinichi Suzuki fundó un instituto en el que desarrolló lo que sería conocido como Método Suzuki para violín, luego adaptado a otros instrumentos. Suzuki se basó en dos principios mediante los cuales los infantes aprenden la lengua materna: la escucha y la repetición imitativa. El método desarrolla la habilidad para tocar el instrumento antes de iniciar la lectura musical. En Argentina su pedagogía fue introducida a nivel universitario por la Escuela de Artes de la U.N. de Córdoba que creó en 1967 un Programa de Extensión.

Hasta promediar la década de 1970 el curso

3. En Educación Musical, U. de Indiana, 1958. Claudia Guzmán, *Emma Garmendia - Vida, Amor y Música*. Buenos Aires, Prosan American Editores, p. 23.

habitual de la educación de un instrumentista fue comenzar por la formación individual básica para, una vez alcanzada una cierta destreza, actuar como solista y/o incorporarse a los grupos orquestales y de música de cámara. A partir de la fundación por José Antonio Abreu en 1975 de lo que luego fue denominado El Sistema de Venezuela, se planteó una metodología diversa consistente en desarrollar las destrezas instrumentales y de lectura desde la niñez, simultáneamente con la práctica orquestal de un repertorio adecuado.

Por último cabe señalar las extensas, intensas y fructíferas trayectorias de Violeta Hemsy de Gainza y Ana Lucía Frega, jalonadas de cargos docentes, intervenciones en congresos y numerosas publicaciones. Hemsy, como Garmendia, nació en Tucumán, de cuya universidad nacional obtuvo su Licenciatura en Música. Se especializó luego en educación musical en el *Teacher's College* de la Universidad Columbia (Nueva York). Frega nació en Buenos Aires, egresó del profesorado del ex Conservatorio Nacional y obtuvo su Doctorado en Música (especialidad Educación) en la U.N. de Rosario.

Casas de estudio y docentes

A partir de 1946 proliferaron conservatorios y escuelas de gestión estatal en diversas jurisdicciones provinciales y municipales. Pueden ser mencionados, entre otros:

– en Buenos Aires los conservatorios de Bahía Blanca, Banfield, Chascomús, Chivilcoy, Junín, La Plata, Mar del Plata, Martínez, Morón, Olavarría, San Pedro;

– en la CABA, el Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla y el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, que agregó en 2010 la Academia Orquestal a sus históricas especialidades de Canto y Danza;

– en Chaco, el Instituto Superior del Profesorado de Enseñanza Artística (ISPEA), Música, Prof. Lilia Yolanda Pereno de Elizondo;

– en Chubut, la Escuela Superior de Música fundada en 1978 por Clydwyn Jones, luego absorbida por el Instituto Superior de Formación Docente Artística N° 805;

– en Córdoba, los conservatorios de Bell Ville, Cruz del Eje, Marcos Juárez, Río Cuarto, Río Tercero, San Francisco, Villa del Rosario, Villa María;

- en Formosa, el Instituto Superior de Arte Oscar A. Albertazzi,
- en Jujuy, la Escuela Superior de Música, integrada luego al Instituto Superior de Arte;
- en La Pampa, el Instituto Superior (Provincial) de Bellas Artes;
- en Misiones, la Escuela Superior de Música y el Centro de Educación Musical N° 1 (CEMU N° 1);
- en Neuquén, las escuelas superiores de Música de la Capital y de San Martín de los Andes, y escuelas en Junín de los Andes y Zapala;
- en Río Negro, el Conservatorio de Géneros Populares;
- en Salta, la Escuela Superior de Música N° 6003 José Lo Giudice;
- en Santa Cruz, el Conservatorio Rvdo. Eugenio Rosso y la Escuela Provincial de Música Re Si, a cuyo cargo se encuentran orquestas infanto-juveniles;
- en Santa Fe, las escuelas de Música N° 9901 Orquesta de Niños y Juvenil (Santa Fe), N° 5030 (Rosario)
- en Santiago del Estero, la Escuela Superior del Profesorado de Educación Artística N° 1 "Nicolás Segundo Gennero", nacida como Conservatorio Provincial de Música en 1941.

También debe ser señalada la creación de Centros Polivalentes de Arte en la década de 1970, mediante convenios de la Dirección Nacional de Educación Artística con otras jurisdicciones, que amplió en todo el país la oferta de formación a nivel secundario en carreras vinculadas con la interpretación musical. Y hay provincias en las que viejos conservatorios privados fueron oportunamente incorporados a la esfera oficial y permanecen activos, por ejemplo, el denominado Conservatorio Provincial Maestro Mario Zambonini, de Catamarca (1901).

Con la aparición de carreras musicales universitarias surgieron bachilleratos, licenciaturas, tecnicaturas, diplomaturas, especializaciones y maestrías. Hay carreras vinculadas con la interpretación en las universidades nacionales de las Artes (CABA), de Catamarca, Córdoba, Cuyo, Lanús, La Plata, La Rioja, Litoral, Misiones, Rosario, San Juan, San Martín, Tres de Febrero, Tucumán, Villa María; en las provinciales de Entre Ríos (Concepción del Uruguay), Río Negro (General Roca). Entre las casas de altos estudios de gestión privada se destaca la

Universidad Católica Argentina, en la que Alberto Ginastera organizó y puso en marcha la Facultad de Artes y Ciencias Musicales en 1959 (CABA), y el Instituto Patagónico de las Artes (Gral. Roca) fundado por el Dr. Norberto Rajneri en 1984 como Instituto Superior de Artes de Río Negro.

En las precitadas instituciones y/o brindando clases privadas, surgieron en todo el país docentes muy destacados en todas las especialidades de la interpretación. Existe una imposibilidad material de siquiera intentar un relevamiento: basta considerar que una orquesta sinfónica incluye por lo menos catorce instrumentos de mecánicas diferentes. Además deberían ser contempladas especialidades no orquestales, como la guitarra, el órgano, el canto. Ante tal imposibilidad elaboramos una brevísima nómina de maestros indiscutidos:

- Vicente Scaramuzza. Formó a Martha Argerich y Bruno Gelber, además de una pléyade de pianistas-docentes como Francisco Amicarelli, Enrique Barenboim, Antonio de Raco, Eduardo Delgado, Silvia Kersenbaum, Luis La Via, Carmen Scalcione.⁴

- Ljerkó Spiller, prolífico maestro de violín y música de cámara, enseñó en Buenos Aires, La Plata, en el Instituto Patagónico de las Artes (Gral. Roca), el Camping Musical de Bariloche. Recibió el Premio Konex de Brillante en 1989.

- Humberto Carfi, formador de violinistas en Buenos Aires, Santa Fe, La Plata, Mendoza, Córdoba. Especialmente reconocido por las cualidades de su escuela de arco.

- Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárate (guitarra) y Aldo Antognazzi (piano), ejercieron la docencia en Santa Fe, Rosario y Buenos Aires. Antognazzi fue profesor, además, en la *Musikschule der Stadt Siegen* (Alemania).

Coros de amateurs

Los coros de aficionados son el ámbito en el que personas amantes de la música con un mínimo de condiciones naturales y sin una formación especializada pueden acceder a vivir la interpretación de un variado repertorio. El

4. Dora De Marinis, "Las escuelas pianísticas en Argentina - Una aproximación preliminar", *Huellas* N° 7, U.N. de Cuyo, Mendoza, 2010, p. 63.

rango de niveles cualitativos alcanzado es muy amplio y la obtención de galardones en calificados concursos internacionales testimonia el desarrollo alcanzado por algunos de ellos. La siguiente nómina es apenas indicativa:

- El Coro Lagun Onak (CABA), creado en 1939 con la dirección del R.P. Luis de Mallea, ha tenido hasta el presente una intensa y relevante trayectoria, abordando obras paradigmáticas del repertorio sinfónico-coral con la dirección de algunos de los más distinguidos directores de la escena local e internacional. Recibió distinciones de la Asociación de Críticos Musicales de Argentina y del Rotary Club.

- El Coro Estable de Rosario nació en 1942 liderado por Ricardo Engelbrecht. A partir de 1947 en que asumió la dirección Cristián Hernández Larguía comenzó su ascendente trayectoria que lo llevó a ganar sendos concursos nacionales en 1957 y 1980, y finalmente obtuvo seis premios en el Concurso Polifónico Guido d'Arezzo de 1981.

- Pionero entre sus pares, el Coro Universitario de La Plata fue fundado por Rodolfo Kubik en 1942. En Argentina recibió muchas distinciones y en 1970 resultó premiado en el Concurso Internacional de Arezzo.

- La Asociación Coro Polifónico de Resistencia nació en 1951 con la dirección de Yolanda Pereno de Elizondo. Obtuvo 1er. premio en Polifonía Clásica y 3° en categoría Folklore en el Concurso de Arezzo de 1968.

- El Coral Femenino de San Justo, creado en 1956 por Roberto Saccente, fue galardonado en Atenas, Arezzo y Gorizia (Italia), Neuchâtel (Suiza), Tolosa (España) y Marktoberdorf (Alemania).

- La Cantoría del Socorro fue generada en el ámbito de la basílica epónima de Buenos Aires por el Pbro. Jesús Gabriel Segade en 1959. Al margen de su repertorio específico adquirió notoriedad al realizar la primera grabación de la Misa Criolla de Ariel Ramírez. Posteriormente estrenó la Misa en Jazz de Lalo Schifrin.

- Cristián Hernández Larguía creó en 1962 el Conjunto Pro Musica de Rosario con la finalidad de difundir la música de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Amplió sus alcances hacia la pedagogía y disciplinas conexas, como la danza. Recibió premios en el Concurso de Arezzo de 1967 y otras importantes distinciones.

- José Felipe Vallesi fundó el Coro Universitario de Mendoza en 1965. En Arezzo (1975) obtu-

vo premios en las categorías femenino, masculino y mixto. Con la dirección de Silvana Vallesi obtuvo premios en los concursos de Marktoberdorf (2007), Debrecen (2008) y el Gran Premio Europeo (2009), competencia exclusiva para coros ganadores de concursos internacionales.

- Agrupación Coral Ars Nova (Santa Fe). Fundado en 1966, es el coro más antiguo en actividad ininterrumpida en la ciudad de Santa Fe. Obtuvo el 2° premio en el Concurso Internacional "Felipe Vallesi" (Mendoza, 2000) y en 2006 grabó un CD dedicado a la obra de Carlos Guastavino.

- Coro Municipal de Trelew. Nació en 1968. Desde sus inicios participó de los mayores eventos culturales de Chubut como el Madryn Canto y los *Eisteddfod* de Trevelin y Mimosa. Su 25° aniversario en 1993 dio origen al Certamen Internacional de Coros.

- Grupo de Canto Coral (CABA). Fundado en 1973 y dirigido desde su creación por Néstor Andrenacci. Ha actuado en países de las Américas y Europa. En Argentina obtuvo los premios y distinciones Coca Cola (1990), Asociación de Críticos Musicales (1999); en el exterior, el premio a la mejor interpretación de obra de vanguardia (Marktoberdorf, 1989). Realizó once registros fonográficos.

- Grupo Vocal de Difusión. Se formó en Buenos Aires en 1982. En 1994 obtuvo el 1er. premio en el Concurso Nacional de Coros auspiciado por la U. Tecnológica Nacional y un año después el premio a la Mejor Interpretación de Obra Contemporánea en el Concurso Internacional de Marktoberdorf. Realizó giras por Francia, Bélgica, Países Bajos, España y Hungría.

- El Coro Universitario de Misiones fue fundado en 1982 con la dirección de Emilio Rocholl. Se destaca por dedicar programas integrales a la música colonial americana, en especial la del repertorio misional jesuítico. Obtuvo sendas medallas de plata y bronce en las categorías de Coro de Cámara y Coro Mixto, respectivamente, del IV Concurso Internacional de Coros de Atenas (1996) y el 1er. premio en categoría Coro de Cámara y el 3er. premio y mención especial por Mejor Interpretación de Obra Impuesta en el 1er. Concurso Internacional de Coros Felipe Vallesi.

- Coro Ciudad de Mendoza. Fue creado en 1983 y su director fundador fue Ricardo Portillo. Realizó giras por países de América y Europa. Desde 2000 recibió importantes pre-

mios internacionales, entre ellos 2° premio Coro Mixto Concurso de Azzano Decimo, Italia (2009) y 3er. premio Coro de Cámara y 4° premio Coro Mixto, 57° Concurso de Arezzo.

- La Sociedad Händel de Buenos Aires se constituyó en 1991 por iniciativa de un grupo de coreutas y músicos “[...] con el objeto de realizar actividades culturales centradas en la época, la obra y la figura de Georg-Friedrich Händel [...]”.⁵ Su director artístico, Sergio Siminovich, era ya director del Centro Italiano de Música Antigua de Roma desde 1978. El núcleo central es el coro y su actividad principal la recreación de oratorios, *anthems* y otras obras de su patrono, aunque también incluye en su repertorio creaciones de otros compositores del Barroco y el Clasicismo, con el concurso de solistas vocales y conjuntos instrumentales propios.

- Coro Municipal Coral Carmina (Mar del Plata). Comenzó sus actividades en 1993 con el nombre de Coral Carmina dirigido por Horacio Lanci. A partir de una ordenanza de 2015 adquirió su actual denominación y, manteniendo el carácter *amateur* de sus integrantes, obtuvo el apoyo institucional del municipio en reconocimiento a su calidad y trayectoria. Es parte de los proyectos culturales de la Municipalidad de su ciudad sede.

- Tous Ensemble (La Plata). Fue creado en 2008. Actuó en Uruguay y realizó dos giras europeas con presentaciones en España, Francia, Italia y Vaticano. Obtuvo importantes distinciones en concursos nacionales y los primeros premios en categorías Coro Mixto y Folklore, Premio del Público y OFADAC⁶ al Mejor Coro en el 10° Certamen Internacional de Trelew, y 1er. Premio en el Concurso Internacional Co-rearte de Montevideo.

- Coro del Fin del Mundo (Ushuaia). Fundado por el director Pablo Dzodan, comenzó su actividad en 2010 y desde 2017 es el Coro Oficial de la provincia de Tierra del Fuego, que subvenciona parcialmente su funcionamiento. En 2019 propició la primera edición del Festival de Coros del Fin del Mundo.

- Un caso que requiere especial consideración es el Estudio Coral de Buenos Aires, no rentado regularmente, fundado por Carlos López Puccio en 1981 y que se integró con cantantes profesio-

sionales reunidos con el objetivo de realizar un repertorio de exigencias inusuales en un nivel de excelencia absoluta. En este sentido adquiere la plenitud de su significado el vocablo *amateur*. El organismo abordó autores del siglo XX como Berio, Cage, Druckman, Dusapin, Glass, Gorecki, Kurtág, Ligeti, Messiaen, Nono, Pärt, Penderecki, Petrassi, Rautavaara, Scelsi, Schönberg, Stockhausen y Xenakis. En 1983 ganó el 1er. Premio en el Concurso Nacional de Coros auspiciado por Coca Cola. Fue reiteradamente distinguido por ACMA (Asociación de Críticos Musicales de Argentina) como **mejor coro**. El crítico Federico Monjeau sintetizó con exactitud “[...] el Estudio redefinió la práctica coral en el país, en términos de nivel interpretativo y de repertorio [...]”.⁷

Coros profesionales

Algunos coros profesionales están vinculados con espectáculos líricos, sin perjuicio de que participen en oratorios o repertorios a capela. Los arquetipos son los coros estables de los teatros Colón (CABA, 1925) y Argentino (La Plata, 1938), a los que se asemejan los coros Polifónico de Córdoba (1950), Estable de la Provincia de Tucumán (1979) y Estable de Bahía Blanca (1999), todos ellos con sede en los respectivos teatros. Otros, dependen de instituciones que también tienen orquestas; en este caso participan habitualmente en repertorio sinfónico-coral, como los coros de Cámara de la U.N. de Cuyo (Mendoza, 1950), de Cámara de Córdoba (1956), Polifónico de Santa Fe (1961), Polifónico Nacional (1968), Estable del Parque del Conocimiento (Posadas, 2011) y Nacional de Música Argentina (2022).⁸ Y los hay que no encuadran en ninguna de las categorías precedentes, como el Coro Municipal de Cámara de San Fernando del Valle de Catamarca (1999).

Orquestas infantiles, juveniles y pre-profesionales

Los ejemplos más antiguos de orquestas infanto-juveniles y pre-profesionales aún activos en Argentina posiblemente sean la Orquesta

5. Enzo Valenti Ferro, *100 Años de Música en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992, p. 534.

6. Organización Federada Argentina de Actividades Corales.

7. <https://www.estudiocoral.com.ar/coro.php> Acceso 15-04-23.

8. Ex Coro Nacional de Jóvenes (1985).

Sinfónica Juvenil de Radio Nacional y la Escuela Provincial de Música N° 9901 Orquesta de Niños y Juvenil de Santa Fe.

- La Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio Nacional nació como Orquesta Juvenil de Radio del Estado en 1954, creada por Luis Gianneo con el objetivo de ayudar a la formación de músicos profesionales.

- Escuela Provincial de Música N° 9901 Orquesta de Niños y Juvenil (1960) depende del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe y fue pionera en su género. Permite al niño-adolescente cursar la escuela común primaria y secundaria al mismo tiempo que estudia música y practica un instrumento, integrando conjuntos de diferentes niveles según avanza su formación.

El primer intento de creación sistemática de orquestas juveniles a nivel nacional tuvo lugar en junio de 1993, cuando la Secretaría de Cultura de la Nación realizó en Rosario un Taller para Jóvenes Instrumentistas a cargo de instructores de El Sistema venezolano. Se integró una denominada Orquesta Juvenil Nacional con jóvenes instrumentistas avanzados que ofreció un concierto en la Casa Rosada, después del cual hubo una suerte de re-encuentro en Tucumán. En junio de 1995 fue creada la Orquesta Escuela del Consejo Nacional del Menor y la Familia mediante carta compromiso suscripta por esta entidad y la Secretaría de Cultura de la Nación, que implicó un fuerte compromiso de **inclusión social** y tuvo su debut a fines de 1996. Un año después comenzaron los contactos entre la Municipalidad y el Conservatorio Provincial de Chascomús, que en abril de 1998 generaron el comienzo de las actividades de la Orquesta Escuela de dicha ciudad.

A su vez, la Ley de Educación Nacional (2006) expuso entre sus fines estimular la creatividad, el gusto y la comprensión de las distintas manifestaciones del arte y la cultura. En su consecuencia, fue dictada normativa de apoyo a organismos musicales integrados por chicos en edad escolar y tras algunos vaivenes —entre ellos la pandemia de COVID 19— el Programa Nacional fue relanzado en noviembre de 2021 estableciendo convenios con varias provincias.⁹ A cargo de dicho programa fue puesto Claudio Espector, de considerable

trayectoria y experiencia en la temática. Por último, la actividad del actual Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina (SOIJAr) y la Fundación homónima dan cuenta del importante desarrollo alcanzado por la actividad. Algunos ejemplos:

- Orquesta Juvenil de la U.N. de Tucumán. Desde 1985 realiza una intensa tarea pedagógica y de difusión. Efectuó giras a Chile e Italia.

- Orquesta Sinfónica Juvenil Nacional José de San Martín. Creada en 1994 por iniciativa de su director, Mario Benzecry. En 2013 fue incorporada a la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación. Los integrantes reciben becas para solventar sus estudios y practican un extenso y exigente repertorio orquestal.

- Orquesta Sinfónica Juvenil de la U.N. de Rosario. Dio su primer concierto en 1994. Actuó en los principales escenarios de su ciudad, y luego extendió su accionar a numerosas localidades del Sur de la provincia de Santa Fe y de las provincias de Buenos Aires y Córdoba. Recibió el Premio Musi 2006 otorgado por la Fundación Musimedios y el Sindicato de Músicos de Rosario.

- Orquesta Sinfónica Juvenil de la U.N. de Misiones (Posadas). Fue creada en 1994 integrando el Programa de Música de la U.N. de Misiones. Apunta a fortalecer la práctica de conjunto de jóvenes instrumentistas.

- Orquesta de Cámara Juvenil Cofradía (Bariloche). Fue creada en 1995 por Kyoko Kurosawa y Diego Díaz con el objetivo de formar un organismo integrado por chicos de cualquier condición social mediante un acceso igualitario. Recibió becas de estudio otorgadas por Vintage Petroleum Inc. y distinciones conferidas por la Fundación Antorchas y el Concejo Deliberante de la Municipalidad de San Carlos de Bariloche.

- Orquesta Académica del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Fue fundada en 1995 como Orquesta Académica de la Filarmónica de Buenos Aires en momentos en que la Filarmónica gozaba de autarquía y tenía a Pedro Pablo García Caffi como Director General y a Oscar Piluso como Director Artístico.¹⁰ En 1997 pasó a llamarse Orquesta Académica del Teatro Colón y en 2010 adquirió su actual

9. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/volvio-el-programa-nacional-de-orquestas-y-coros-infantiles-y-juveniles> Acceso 07-03-23.

10. Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi, *Orquesta Filarmónica de Buenos Aires 1946 - 2006*, Buenos Aires, Asociación Filarmónica de Buenos Aires, 2007, pp. 25-27.

denominación, al crearse la carrera Academia Orquestal en el Instituto Superior de Arte. Siempre contó con un elenco de experimentados profesionales en calidad de instructores de cada uno de los instrumentos. Los instructores directores fundadores fueron Guillermo Scarabino y Javier Logioia Orbe. En 2000 realizó una gira con importantes actuaciones en el Festival de Canterbury y la Feria Internacional Expo 2000 de Hannover. En 2014 una Camerata del organismo fue invitada a ofrecer actuaciones en Suiza, entre ellas en el festival M4Culture de Crans-Montana.

- Camerata Académica del Teatro Argentino (La Plata). Nació en 1997 con el nombre de Camerata Juvenil Bonaerense. Está integrada por jóvenes de entre 16 y 26 años, quienes son becados y tienen por objetivo capacitarse en los géneros sinfónico y lírico.

- Orquesta Escuela de Chascomús. Creada por Valeria Atela en 1998 con el apoyo de la Municipalidad de la ciudad sede. Es el referente ineludible de su especie en el país. En 2004 se constituyó en el proyecto movilizador de la Fundación Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina (SOIJAr) en la que participaron activamente FESNOJIV¹¹ y el Mozarteum Argentino. Fue premiada por la Asociación de Críticos Musicales de Argentina.

- Orquesta Infanto-Juvenil De la 7 (Santa Rosa). Tomó su nombre de la Unidad Educativa N° 7 y tuvo su origen en una carta compromiso firmada en 1994 entre la provincia de La Pampa y la Secretaría de Cultura de la Nación, inspirada por las orquestas propiciadas entonces por el Consejo Nacional del Menor y la Familia. Tras diversas alternativas, recién comenzó su actividad regular en 2002.

- Orquesta Grillitos Sinfónicos (Posadas, 2003). Proyecto pionero en Misiones para dar a niños y adolescentes de entre 3 y 18 años la posibilidad de aprender instrumentos orquestales.

- Orquesta Sinfónica de la U.N. de Córdoba. Fue creada en 2005. El organismo contribuye a la formación y el perfeccionamiento de estudiantes, instrumentistas, directores y compositores. Depende funcionalmente de la Secretaría de Extensión Universitaria y debe coordinar su funcionamiento con el Departamento

de Música de la Facultad de Artes, a efectos de cumplir su función formativa.

- Orquesta Escuela de la Municipalidad de San Martín de los Andes. Comenzó en 2007 con instrumentos de cuerdas y agregó en 2012 los de viento y percusión. Tiene la modalidad pedagógica de El Sistema venezolano.

- Orquesta Sinfónica Patagonia (Viedma). Creada en el ámbito de la U.N. de Río Negro en 2009. Integra a jóvenes profesionales y estudiantes avanzados de la región para cumplir con el programa de Formación Orquestal de la universidad patrocinante.

- Orquesta Juvenil del Parque del Conocimiento (Posadas, 2010). Fue la consecuencia de talleres permanentes de música creados con el objetivo de formar instrumentistas de orquestas. Como consecuencia de la práctica colectiva fueron conformados la Orquesta Juvenil, la Orquesta de Niños en dos niveles y el Ensamble de Vientos.

- Orquesta Sinfónica Académica de la Escuela Superior de Música del Neuquén. Creada en 2011 y formada por estudiantes de la institución, guiados por tutores de todos los instrumentos por medio de talleres y ensayos parciales.

- Orquesta Escuela Mediterránea (Córdoba). Surgió en 2014 como un proyecto de inclusión e integración social por iniciativa de la Fundación Pro-Arte de la que depende. Cuenta con una planta de profesores de instrumentos que dan clases individuales y grupales, como así también de lenguaje musical. El repertorio se estructura en seis niveles de dificultad a cuyo término los participantes deberían estar en condiciones de presentarse a concurso para integrar orquestas profesionales.

- Orquesta Infanto-Juvenil Municipal de Trelew. Creada en 2014 en el Barrio INTA con la propuesta “la orquesta a todas partes”, tiene por objeto facilitar la experiencia artística que promueve el quehacer musical, interactuando con escuelas de nivel primario y secundario.

- Orquesta Barroca de Mendoza. Nació en 2016 como Camerata Barroca con la dirección de Mariano Peralta. En 2017 cambió su denominación por la actual. Su objetivo es la formación de jóvenes instrumentistas. Tiene 60 integrantes.

- Orquesta Académica del ISPEA (Instituto Superior del Profesorado para la Enseñanza Artística, Resistencia). Creada en 2018 con apoyo de la Orquesta Sinfónica del Chaco para

11. Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela.

la integración musical y desarrollo académico de jóvenes instrumentistas.

- Camerata de Cuerdas del Proyecto Escuelas “i” (Santa Rosa). Nació en 2019 con el objetivo de fortalecer el arte como campo formativo prioritario para la inclusión educativa.

Orquestas profesionales

Antes de 1946 solamente existía fuera de Buenos Aires una única orquesta plenamente profesional, la Sinfónica de Córdoba (1932), en tanto que en radioemisoras privadas de la Capital había orquestas que actuaban con frecuencia, complementando la oferta de música sinfónica, entonces a cargo de las orquestas Estable del Teatro Colón y de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO). Algunas de las orquestas radiales continuaron activas después de 1946, por ejemplo la de Radio El Mundo, que en 1956 y con motivo del bicentenario del nacimiento de Mozart difundió en vivo el ciclo completo de sus conciertos para piano y orquesta. Dirigió Washington Castro y los solistas fueron Antonio de Raco para los 25 conciertos para piano, secundado por su esposa Elizabeth Westerkamp en el de dos pianos, y ambos con su hija Lyl en el de tres pianos.

En 1946 Teatro Colón promovió la creación de la Orquesta Sinfónica del Teatro Municipal de Buenos Aires, la primera sinfónica oficial surgida en Argentina después de la Segunda Guerra Mundial. En noviembre de 1948 fue creada en órbita de la Nación la Orquesta Sinfónica del Estado, luego denominada Orquesta Sinfónica Nacional. En los considerandos del decreto de creación se expresó “[...] que entre los propósitos tenidos en cuenta por el Poder Ejecutivo [...] corresponde destacar como el principal de ellos, dotar al país de las instituciones necesarias a la consolidación de la cultura artística de su pueblo”.¹² En ese mismo año fueron creadas las orquestas sinfónicas Municipal de Mar del Plata, Provincial de Entre Ríos y de las universidades nacionales de Cuyo y Tucumán, y al año siguiente, la Municipal de Avellaneda.

- La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires nació en diciembre de 1946 como Sinfónica del Teatro Municipal, pasó a llamarse Sinfó-

nica de la Ciudad de Buenos Aires en 1948, entró a funcionar en la órbita del Teatro Colón en 1953 y cambió su nombre por el actual en 1958. Tuvo variantes en su relación de dependencia con la Dirección del Teatro, pero desde entonces se mantiene dentro del mismo, participa de las temporadas oficiales con sus propios ciclos de abono en la sala principal, en actuaciones extraordinarias, como frecuente organismo colaborador del Ballet Estable y, en menor grado, de títulos de ópera.¹³ Los instrumentistas fundadores fueron seleccionados por concurso rigurosamente imparcial, lo que hizo posible que resultara elegido primer violín concertino el casi adolescente Luis Alberto Caracciolo y, por primera vez en Argentina, hubo mujeres ejecutando instrumentos diferentes del arpa, el hasta entonces instrumento orquestal femenino por excelencia. Ellas fueron las violinistas Lidia Alió, Fanny Carol, Elsa Gómez y Hermesinda Natola, las violistas Zulema T. de Bragato, Dora Rascher, Guillermina Ritterstein y Ada Sturm, las chelistas Yolanda M. Costa y Emma Curti, y la percusionista María del Carmen Colom.¹⁴ La orquesta actuó en diversos escenarios de la Ciudad de Buenos Aires y no fueron excepcionales las visitas a ciudades de varias provincias. Realizó además presentaciones en países limítrofes y extensas giras europeas.¹⁵ El eminente Clemens Krauss fue abordado para asumir como primer director del organismo, lo que no pudo lograrse. No obstante, Krauss actuó como invitado en 1948, al igual que von Karajan en 1949 y Furtwängler en 1950.¹⁶ Pedro Ignacio Calderón fue director titular del organismo en varios períodos durante más de 25 años.¹⁷

- Orquesta Sinfónica de la U.N. de Cuyo. Surgió oficialmente en 1948. En esa época la universidad, con sede central en Mendoza, se extendía a las provincias de San Juan y San Luis, por lo que la orquesta tuvo alcance regional. Una de las características del organismo

13. Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi, op. cit., pp. 23-26

14. *Idem*, pp. 110-113.

15. *Idem*, pp. 55-64.

16. *Idem*, pp. 22, 99-109. Furtwängler dirigió y tocó como solista de piano el Concierto Brandeburgués N° 5 (BWV 1050) de J. S. Bach en la función del 14 de mayo de 1950 (*Idem*, p. 183).

17. *Idem*, p. 94. Calderón sería luego titular de la Sinfónica Nacional.

12. Decreto N° 35.879 del 20 de noviembre de 1948.

desde su origen fue la estrecha vinculación con la docencia: los principales solistas fueron profesores de sus respectivos instrumentos y tan pronto los alumnos más destacados alcanzaban el nivel adecuado, comenzaban a hacer prácticas en la Orquesta. La orquesta colabora con otros organismos universitarios como el Coro de Cámara, el Ballet y el Coro Universitario.

- Orquesta Sinfónica de Entre Ríos. Fue institucionalizada en 1948. Es la más antigua de la Mesopotamia y tiene su sede en el Teatro Municipal 3 de Febrero de Paraná. Además de sus temporadas en la sede habitual desarrolla el ciclo La Sinfónica para Todos consistente en conciertos gratuitos en diferentes localidades de la provincia.

- Orquesta Sinfónica de la U.N. de Tucumán. Carlos Félix Cillario fue contratado en 1948 para organizar el organismo, para el que consiguió un buen número de excelentes y experimentados instrumentistas europeos que, junto con muy buenos elementos locales, configuraron un organismo de alto nivel.¹⁸ Varios de entre los profesionales fundadores de la orquesta se dedicaron también provechosamente a la docencia.¹⁹ El concierto inaugural tuvo lugar el 7 de noviembre de 1948 con Ernst von Dohnanyi como solista del *Concierto n.º 3* para piano y orquesta de Beethoven.²⁰ Además de sus temporadas habituales la orquesta participó asiduamente en el festival Septiembre Musical Tucumano.

- Orquesta Sinfónica Municipal de Mar del Plata. Originada en un organismo de la Asociación Gremial de Músicos, fue municipalizada en diciembre de 1948 y presentada en 1949. Adquiere especial protagonismo en sus temporadas veraniegas, en las que participa con megaconciertos y galas líricas. Ensayo y actúa en el Teatro Colón de su ciudad sede.

18. Entre ellos dos ex concertinos: Eugene Cremer, de la Filarmónica de Berlín, y Ladislao Szentgyörgyi, de la Filarmónica y la Ópera Real de Budapest. Ver Agostina Gabarró, *Carlos F. Cillario y los orígenes de la Orquesta Sinfónica de la U.N. de Tucumán*, Mendoza, Tesina de Licenciatura [inédita], U.N. de Cuyo, 2005, p. 68.

19. Cillario fue también responsable de la radicación en Tucumán del prestigioso luthier florentino Alfredo Del Lungo, que fundó un taller-escuela que es hoy el Departamento de Luthería de la Facultad de Artes de la U.N. de Tucumán.

20. Obituario de Carlos Félix Cillario en *La Gaceta*, Tucumán, 2 de enero de 2008.

- La Orquesta Sinfónica Municipal de Avellaneda fue organizada y puesta en marcha en 1949 por el director José Rodríguez Faure. Desde entonces participa activamente en la vida cultural de la ciudad en su sede del Teatro Roma, donde además interviene en espectáculos líricos.

- Orquesta Sinfónica Nacional.²¹ Nació como Orquesta Sinfónica del Estado. El concierto inaugural fue el 30 de noviembre de 1949 en el Teatro Colón, dirigido por Roberto Kinsky. En 1955 cambió su nombre a Nacional. Juan José Castro dirigió por primera vez la orquesta en el Teatro Colón el 11 de noviembre de ese año y fue designado titular del organismo por pedido de sus integrantes a partir de 1956 hasta 1960, en que presentó su renuncia indeclinable al cargo con una nota que denunció la burocracia que trababa el funcionamiento del organismo.²² Además de sus actuaciones en Argentina, la orquesta realizó presentaciones en países limítrofes: Uruguay en 1991, 1998 y 2010; Chile en 1992 y Brasil en 1993. En 1991 tuvo lugar la primera gira a un país europeo (España), en 1998 realizó una gira de seis conciertos en Japón y uno en los EE.UU. (Los Ángeles) y en 2000 hubo una gira a las Islas Canarias. El 24 de mayo de 2015 la orquesta actuó por primera vez en su sede propia, el Centro Cultural Kirchner (CCK). Fue el fin de décadas de nomadismo entre salas prestadas o arrendadas. Pedro Ignacio Calderón fue su director titular entre 1994 y 2015.

- Orquesta Sinfónica de Radio del Estado (1950-1966).²³ Ofreció su concierto inaugural dirigida por Alexander Sienkiewicz el 5 de octubre de 1950 en lo que fue la sede tradicional de sus conciertos gratuitos: el Aula Magna de la Facultad de Derecho (U.B.A.). Los ciclos que allí transcurrieron —retransmitidos por filiales de la emisora en las provincias— fueron calificados de históricos por su enorme trascendencia.²⁴ Tal juicio se funda en la gratitud, la regularidad y cantidad (entre 35 y 40 anuales en días jueves), la calidad del repertorio, el nivel de los directores y solistas, y

21. La mayor parte de la información proviene del Blog de Pablo Bardin dedicado a la orquesta. Ver Bibliografía.

22. Carlos Manso, *Juan José Castro*, Buenos Aires, De los Cuatro Vientos Editorial, 2006, p. 393.

23. Valenti Ferro, *op. cit.*, p. 291.

24. *Idem*.



Teatro del Bicentenario de San Juan

el haber formado un público de oyentes jóvenes y entusiastas.

- Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe. Su director fundador fue Washington Castro y ofreció su primer concierto en 1956. Hasta la creación de su homóloga de Rosario en 1960 ofreció conciertos regularmente también en esa ciudad, así como en otras localidades de su provincia. Actuó también en la CABA y en las provincias de Buenos Aires, Córdoba, Entre Ríos, Chaco y Río Negro.

- Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca (1959). Depende de Organismos Artísticos del Sur. Tiene su sede en el Teatro Municipal de Bahía Blanca, donde realiza su temporada de conciertos y participa de espectáculos líricos y coreográficos.

- Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario. Debutó en 1960 con la dirección de Olgerts Bistevins. El organismo tuvo sedes en el auditorio de LRA 5 Radio Nacional y la Sala Lavardén, actuando también en otros escenarios de la ciudad. Un convenio con el Teatro El Círculo la dotó de una sala de ensayos en dependencias del Teatro, donde además realiza sus temporadas de abono y participa de espectáculos líricos.

- Ensemble Musical de Buenos Aires (1966-1981). Fue constituido por un grupo de destacados integrantes de las orquestas Sinfónica Nacional, Filarmónica de Buenos Aires y Estable del Teatro Colón, reunidos “[...] en el deseo de hacer música en el más alto nivel profesional”.²⁵ El director fue Pedro Ignacio Calderón y el conjunto —de indiscutida calidad— emprendió varias giras internacionales que incluyeron los principales centros musicales de los EE.UU. de América.

- Orquesta Sinfónica del Chaco (1969). Sucedió a la Orquesta de Cámara, creada por impulso de Yolanda Pereno de Elizondo, Directora de Cultura de la provincia entre 1967 y 1981. Además de sus temporadas de conciertos participó en espectáculos de ópera y ballet. Desde 2010 tiene su sede oficial y sala de ensayos en la Casa de las Culturas, del Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco.

- Orquesta Sinfónica de Corrientes (1972). Depende de la Dirección de Artes Escénicas, Música y Artes Audiovisuales del Instituto de Cultura. Tiene su sede habitual en el Teatro Juan de Vera y realiza una intensa actividad de

25. Valenti Ferro, *op. cit.*, p. 410.

difusión en diversos escenarios de la provincia y, ocasionalmente, en la vecina provincia del Chaco.

- Orquesta Sinfónica de la U.N. de San Juan (1974). Su director fundador fue Jorge Fontenla y contó con el aporte inicial de prestigiosos profesionales de Buenos Aires, Mendoza y Chile, donde el golpe de Estado de septiembre de 1973 había promovido una diáspora de experimentados instrumentistas. Tiene su sede en el Auditorio Juan Victoria y desde la inauguración del Teatro del Bicentenario (2016) es la orquesta residente para sus espectáculos.

- Orquesta Filarmónica de Mendoza. Se originó en la Banda de Música, luego Banda Sinfónica y finalmente adquirió su formación y denominación actual en 1985. Tiene su sede en el Teatro Independencia y la misión de difundir el repertorio sinfónico con énfasis sobre lo latinoamericano, argentino y mendocino en particular.

- Orquesta Estable de Tucumán. Creada en 1988 en el Teatro San Martín. Su función específica consiste en participar de los espectáculos líricos y coreográficos de dicha sala, donde también realiza conciertos sinfónicos y sinfónico-corales.

- Orquesta Sinfónica del Neuquén. Fue la primera orquesta profesional de la Patagonia, fundada en 2000 con la misión de ser partícipe del desarrollo social a través de la música en todos los ámbitos a su alcance. Depende de la Fundación Banco Provincia del Neuquén. Participa de espectáculos escénicos, realiza giras provinciales y por la región del Alto Valle. Colabora con entidades privadas como la Asociación Armonicus.

- Orquesta Sinfónica de Salta. Comenzó su actividad pública en 2001. Se caracterizó por establecer concursos trienales para la selección de directores e instrumentistas y brindar atractivas ventajas económicas a sus miembros, lo que motivó una integración internacional donde a la par de instrumentistas salteños y de diversas provincias argentinas ingresaron profesionales de otros países de América y Europa. Fue premiada por la Asociación de Críticos Musicales de Argentina.

- Orquesta de Cámara del Parque del Conocimiento (Posadas). Tuvo su presentación el 30 de mayo de 2009 dirigida por Emilio Rocholl. En 2011 participó de la apertura del Teatro Lírico del Parque y colabora desde entonces en

programas sinfónico-corales y producciones líricas y coreográficas.

- Orquesta de Cuerdas de Formosa (2010). Tiene su origen en la Orquesta de Cámara provincial fundada en 1972 con instrumentistas locales y refuerzos del Chaco, Corrientes y Santa Fe. En 1975 fue ampliada con instrumentistas de Asunción (Paraguay) y se constituyó como Orquesta Sinfónica. Un año después comenzó una reducción de integrantes hasta extinguirse en 2006. Con su actual denominación, el organismo reinició su actividad en 2010.

- Orquesta Sinfónica de la Fundación Cultural Patagonia (Gral. Roca), también conocida como Sinfónica Provincial de Río Negro. Creada en 2014, forma parte de los objetivos de la Fundación desde sus inicios en 1990. Actúa en su ciudad sede, en la capital Viedma y otras localidades de la provincia.

- Orquesta Filarmónica de Río Negro (Viedma). Depende de la Secretaría de Cultura de la provincia y fue fundada también en 2014. Se integró con instrumentistas residentes en siete localidades diferentes, con los que fueron armados once conjuntos regionales que pueden realizar su acción cultural en todo el territorio con programas educativos que incluyen conciertos didácticos en escuelas, clínicas de instrumentos, seminarios y pasantías.

- Orquesta Filarmónica de Chascomús (2018). Nació como efecto de la acción de la Orquesta Escuela de la misma ciudad. Es un conjunto profesional de cámara sostenido por el Municipio que materializó la primera posibilidad profesional para instrumentistas de cuerdas que atravesaron exitosamente las instancias formativas de la Orquesta Escuela.

- La Orquesta Sinfónica Provincial de Jujuy fue presentada hacia fin de diciembre de 2022, precedida por la denominada Orquesta Sinfónica Jujuy (2021), integrada por jóvenes autoconvocados que, por ese medio, promovieron la creación de un organismo profesional en la provincia.

Conjuntos instrumentales de cámara

- Cuarteto de Cuerdas de la U.N. de La Plata. Es la más antigua agrupación camerística de Argentina en actividad. Fue creado en 1953 por profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes y oficializado en 1958. Obtuvo el 2º

premio en el Concurso Internacional Villa-Lobos de 1973 y superó las dos mil actuaciones, entre ellas más de un centenar en giras por diecisiete países de América y Europa.

- El Conjunto Ritmus, ensamble de percusión fundado y dirigido por Antonio Yepes, se presentó en 1960.²⁶ Fue decisivo para el abordaje y difusión de un exclusivo repertorio del siglo XX, del que incluyó obras paradigmáticas como la *Toccatà* de Chávez, la *Cantata para la América Mágica* de Ginastera o *Zyklus* de Stockhausen, que Yepes estrenó en Argentina.

- Grupo Encuentros. Fundado por su directora Alicia Terzián en 1979 con el fin de difundir obras contemporáneas y de vanguardia. Comisionó numerosas obras a compositores argentinos e internacionales, habiendo efectuado giras por países de las Américas, y más de diez giras por Europa y China. Grabó para el sello DOM Disques de París.

- Quinteto de Vientos de la U.N. de La Plata. Tuvo su origen en el Quinteto de Vientos de LR11 Radio U.N. de La Plata, de 1979. En 1982 fue designado conjunto oficial de la universidad. Su repertorio es ecléctico, participa en actos ceremoniales y colabora con las cátedras de la Facultad de Bellas Artes.

- Conjunto de Cámara de la U.N. de Misiones. Fue creado en 1990 para acompañar instrumentalmente al Coro Universitario. Organizó ediciones consecutivas del Encuentro Nacional de Música de Cámara entre 2002 y 2008 y participó también de los espectáculos de Semana Santa en San Ignacio. En su repertorio se destacan el Programa de Música Misional Jesuítica y obras de compositores locales.

- Cuarteto Gianneo. Fundado en 2000 e integrado por Luis Roggero y Sebastián Masci (violines), Julio Domínguez (viola) y Matías Villafañe (chelo), se caracterizó desde un comienzo por dedicar una parte sustancial de su repertorio a obras de autores argentinos, habiendo realizado más de un centenar de estrenos. Actuó en varios países de América y fue distinguido por la Asociación de Críticos Musicales.

- Quinteto Filarmónico de Buenos Aires. Fue creado en 2002 por los solistas de vientos de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Participó en festivales internacionales como los de Montecarmelo (Chile), de Guadalquivir (Bolivia) y Argerich (Buenos Aires). Recibió

premios de la Asociación de Críticos Musicales de Argentina.

- La Barroca del Suquía (Córdoba). Orquesta de cámara creada en 2002 por el violinista y director Manfredo Kraemer. Tomó su nombre del río que atraviesa su ciudad de origen. Tiene prestigio como orquesta especializada en la recreación historicista de música de los siglos XVII y XVIII. Actuó en los escenarios más importantes de Argentina y en el Festival de Música de Chiquitos (Bolivia). Es conjunto residente del Festival de Música Barroca Camino de las Estancias.

- Estación Buenos Aires. Ensamble de cuerdas guiado por el violinista Rafael Gintoli con la colaboración de Gabriela Olcese. Nació en 2008 proponiendo la realización de programas temáticos de características originales. Tiene presencia nacional merced a sus giras y participaciones en festivales diversos. Colaboró con solistas de relieve como Martha Argerich, Shlomo Mintz y Ralph Votapek, entre otros. El compositor Lalo Schiffrin le dedicó sus dos *Modern String Quartets*.

- Cuarteto Petrus (2009). Liderado por Pablo Saraví, está integrado por miembros de las orquestas del Teatro Colón: Hernán Briatico (2º violín), Denis Golovin (viola) y Cecilia Slamig (chelo). Actuó en importantes centros de Argentina, participando reiteradamente en festivales como la Semana Musical de Llao Llao (Bariloche) y Por los Caminos del Vino (Mendoza). En 2012 editó un CD titulado Tango Ballet, cuyo contenido presentó en la primera gira europea del cuarteto y que le granjeó el Premio Francavilla de Sicilia. Fue distinguido por la Asociación de Críticos Musicales de Argentina.

- Trío Alberto Williams. Lo integran Antonio Formaro (piano), Nicolás Favero (violín) y Siro Bellisomi (chelo). Fue creado en 2011 para honrar al compositor patrono, de quien se cumplió el 150º aniversario de su nacimiento en 2012. Efectuó giras por Argentina y recibió invitaciones para participar en festivales internacionales como el de Música de Cámara de Bolzano (Italia) y el Encuentro Internacional de Música de Cámara de Colombia. Se encuentra abocado a la grabación de una serie denominada Tríos Argentinos.

- Yrundy Cordes (Formosa). Cuarteto creado en 2013 con el fin de difundir el repertorio propio de la formación —incluyendo quinte-

26. Valenti Ferro, *op. cit.*, pp. 372-373.

tos con solistas de otros instrumentos— y apoyar el desarrollo de la Orquesta de Cuerdas de Formosa.

- Cuarteto de Amigos. Fundado en 2015 por la violinista Haydée Seibert con Gustavo Mulé (2° violín), Elizabeth Ridolfi (viola) y Myriam Santucci (chelo). A partir de 2017 desarrolló el ciclo Música e Historia en los Palacios de Buenos Aires, actuando en el Museo del Holocausto, Casa Marcó del Pont, Palacio San Martín, Academia Nacional de Medicina, Centro Nacional de la Música (ex Biblioteca Nacional) y Palacio Basavilbaso, entre otros edificios emblemáticos. En 2019 los integrantes fueron declarados Personalidades Destacadas de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- Trío Ginastera. Se formó en 2016, año del centenario del nacimiento de Alberto Ginastera. Lo integran Xavier Inchausti (violín), José Araujo (chelo) y Marcelo Balat (piano). Se consolidó rápidamente como un sólido representante de su género en nuestro medio.

- Camerata Catamarca. Resurgió en 2017 con la dirección de Eduardo Javier Argañaraz luego de un itinerario aleatorio iniciado en un proyecto familiar de Luis Argañaraz en la década de 1970. Entre 1980 y 2000 fue el Conjunto de Cámara estable de la provincia. Adquirió su nombre actual en 2008.

Asociaciones privadas dedicadas al sostén, apoyo y estímulo de la interpretación musical

Muchas instituciones creadas antes de 1946 desaparecieron dentro del período que está siendo considerado. Otras nacieron y fenecieron dentro de este lapso. En ambos casos, las hubo que realizaron aportes muy valiosos y significativos que merecen ser destacados.

- La Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002).²⁷ Sostuvo un cuarteto de cuerdas, un coro y una orquesta, con los que programó temporadas de elevada calidad. También instituyó un concurso cuyo premio significó un sólido reconocimiento consagratorio para artistas jóvenes como, entre otros, los violinistas Rubén González, Alberto Lysy y León Spierer,

la chelista Aurora Nátola, los pianistas Aldo Antognazzi, Jorge Bergaglio, Adela Marshall, los cantantes Guido de Kehrig, Ema Gaba, Víctor de Narké y Raúl Neumann. En la etapa final de su trayectoria, presentó por primera vez en Buenos Aires a la Orquesta Filarmónica de Berlín que, con la dirección de Claudio Abbado, ofreció en 2000 dos actuaciones en el Teatro Colón.

- La Asociación Amigos de la Música (CABA, 1946-1976) fue constituida con la presidencia de Leonor Hirsch de Caraballo secundada por Giulio Cesare Brero, Martín Eisler y Ernesto Lechner.²⁸ El concierto inaugural fue el 25 de agosto de 1947 en el Teatro Odeón con una orquesta de cámara dirigida por Ljerko Spiller, que a partir de 1949 fue la orquesta estable de la entidad. El primer director huésped fue Hermann Scherchen, al que siguieron otros de entre los de mayor prestigio en esa época. Lo mismo ocurrió con los solistas instrumentales y vocales, por ejemplo los pianistas Backhaus, Benedetti-Michelangeli, Gulda, Solomon, los violinistas Adolf Busch, Ferras, Szymon Goldberg, Szeryng, los chelistas Cassadó, Fournier, Michelin, los flautistas Graf, Moyse, Rampal, el trompetista André, el arpista Zabaleta, los cantantes Bampton, Crass, de los Ángeles, Harper, Hoeffgen, Kmentt, Schreier, Schwarzkopf, Stader y el dúo Pears-Britten. Son numerosos los estrenos, las primeras audiciones argentinas, las obras premiadas en concursos de composición patrocinados por la entidad y las obras encargadas, entre ellas, las *Variaciones Concertantes* Op 23 de Ginastera.

- La Asociación de Conciertos de Cámara (CABA, 1953-1963) fue establecida con el nombre de Sociedad de Conciertos de Cámara por iniciativa de Cecilia Bénédict de Debenedetti —mecenas, fundadora en 1945 de la Editorial Argentina de Música— la cantante Clara Goldenberg de Goreloff, el compositor y crítico musical Rodolfo Arizaga y el clavecinista Adalberto Tortorella, con el propósito de dedicarse por entero a la difusión de la música de cámara.²⁹ Presidida por Clara Goreloff se destacó por una programación rigurosa y atípica que priorizó exhumaciones de obras olvidadas, es-

28. Valenti Ferro, *op. cit.*, pp. 257-258.

29. César A. Dillon, *Nuestras Instituciones Musicales I - Asociación de Conciertos de Cámara 1953-1962. La Pequeña Ópera de Cámara 1968*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2006, p. 7.

27. César A. Dillon, *Nuestras Instituciones Musicales II - La Asociación Wagneriana (1912-2002)*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2007, pp. 434-437.

trenos absolutos, primeras audiciones locales y ciclos integrales. El repertorio abordado en los conciertos fue audaz, habiendo estrenado obras de 23 autores argentinos. También se le debe el estreno sudamericano de obras paradigmáticas como el *Pierrot Lunaire* de Schönberg, el *Quatuor pour la Fin du Temps*, de Messiaen, y la *Cantata para la América Mágica* de Ginastera. En cuanto a ciclos integrales merecen ser destacados los cuartetos para cuerdas de Hindemith (Cuartetos Pessina y Acedo) y *Ludus Tonalis* del mismo compositor (Celia Gianneo, piano); la obra integral para piano de Ravel (Jorge Fontenla); las sonatas para piano de Scriabin (Flora Nudelman); las sonatas para piano de Prokofiev (Raquel Lehrer, Manuel Rego y Antonio Tauriello); el ciclo *Poèmes pour Mi* de Messiaen (Dora Berdichevsky, soprano y Armando Krieger, piano); los cuartetos y quintetos con piano de Fauré (Lía Cimaglia-Espinosa y Cuarteto Santiago de Chile); los cuartetos y el Quinteto con piano de Brahms (Raúl Spivak, piano, y Cuarteto Pessina); *Iberia* de Albéniz (Raúl Spivak, piano); los dos libros de *Preludios* de Debussy (Raúl Spivak, piano); las *Canciones sin palabras* de Mendelssohn (Lía Cimaglia-Espinosa, piano); los cuartetos para cuerdas de Beethoven (Cuarteto Húngaro); los cuartetos para cuerdas de Bartok (cuartetos Pessina, Acedo y Nuevo); los *Lieder* para voz y piano de Mozart (Clara Oyuela, soprano, Susana Naidich, contralto, Menasse Hadjes, tenor, Juan Foscolos, bajo, Raúl Spivak, piano).

- La Asociación El Piano (1959-1963) estuvo vinculada con la Asociación de Conciertos de Cámara, de la que fue una especie de extensión. Presidida por Clara Goreloff, planificó sus temporadas también privilegiando versiones integrales, primeras audiciones y la promoción de nuevas obras para el instrumento. Se recuerda las versiones integrales de las *Visiones Fugitivas* de Prokofiev (Susana Ridilenir), los *Estudios Op 8* de Scriabin (misma intérprete), los dos volúmenes de *El Clave Temperado* de Johann Sebastian Bach (Alfonso Montecino), *El Arte de la Fuga* también de Bach (versión para 2 pianos, Tila y John Montés), la obra completa para piano de Schönberg (Orestes Castronuovo) y los *24 Preludios* de Debussy (Lía Cimaglia-Espinosa).

- Juventudes Musicales de Argentina fue fundada por Gerardo Uhlfelder en 1959, siguiendo a Jeunesses Musicales International

(Bruselas, 1945). Con su lema “La Música por los Jóvenes y para los Jóvenes” auspició la presentación de innumerables intérpretes y organizó concursos en los que fueron premiados, entre otros, Rubén González (violín), Irma Costanzo (guitarra), Diana Schneider (piano) y Norma Lerer (canto).

- Fundación Antorchas (CABA). Existió entre 1985 y 2006. En ese período invirtió cerca de cien millones de dólares USA en 12.000 proyectos relacionados con educación y ciencia, promoción social, artes y patrimonio cultural. Muchos de ellos beneficiaron a numerosos intérpretes musicales mediante becas, subsidios y cursos de perfeccionamiento.

- Fundación Ostinato (Mendoza). Fue creada por la pianista Dora De Marinis y funcionó entre 1994 y 2002, con el objetivo de difundir ideas y obras de compositores argentinos mediante recitales, grabaciones, cursos, talleres y conferencias. Contó con el apoyo de la U.N. de Cuyo, el Fondo Nacional de las Artes, la Cancillería y patrocinadores privados. Entre otras realizaciones, publicó CDs conteniendo la obra pianística completa de Ginastera, Guastavino y Juan José Castro.

Sigue una reseña de instituciones todavía activas en diferentes puntos del país.

- La Asociación Cultural El Círculo (Rosario) nació en 1912 con el nombre de El Círculo de la Biblioteca, con referencia a la Biblioteca Argentina (municipal). En 1943 compró el edificio del Teatro La Ópera, a punto de ser demolido. Dicho edificio, con el nombre de Teatro El Círculo, se constituyó en la sede de la entidad y un referente mayúsculo de la cultura rosarina hasta el presente. Con el auspicio de la asociación desfiló por su escenario la mayoría de las grandes figuras de la interpretación musical, solistas y conjuntos, tanto residentes en el país como visitantes. Auspicia espectáculos líricos que se han visto beneficiados con la ampliación del foso orquestal realizada en 2022.

- La Asociación Pro-Cultura Musical (Rosario) fue inaugurada en 1949 con un recital de Lía Cimaglia-Espinosa. Además de los numerosos solistas y conjuntos de cámara de relieve que integraron sus temporadas, en 1961 promovió la creación de una Orquesta de Cámara dirigida por Luis Milici. Especial consideración merecen los cuatro concursos nacionales de piano auspiciados por la entidad, que permitieron destacar tempranamente a jóvenes

intérpretes como Isabel von Bassenheim y Mario Magliani (1958), Aldo Antognazzi y Raúl Sosa (1960), Eduardo Delgado y Esther Oleinikow (1962), Susana Mugas Martínez y Claudio Kanz (1964). La prolongada y fructífera presidencia de 44 años consecutivos ejercida por Alida Oriol de Garrone a partir de 1957 fue decisiva para la consolidación y proyección de la asociación.

- Asociación Camping Musical de Bariloche (1949-1950). Se atribuye al oboísta húngaro Jorge Kalmar la idea generadora que dio lugar al surgimiento del Camping Musical de Bariloche.³⁰ Kalmar había participado de *Music Camps* juveniles en el Reino Unido y procuró reiterar la experiencia en nuestro país. En diciembre de 1949 se trasladó a Colonia Suiza junto con el flautista Gerardo Levy, el oboísta Germán Ehrenhaus, el clarinetista Efraín Guigui y un chelista de apellido Favelli. Allí tomaron contacto con Linda y Max Rautenstrauch a quienes entusiasmaron con la idea y que, desde entonces, se convirtieron en propulsores infatigables del Camping.³¹ El 24 de junio de 1950 nació formalmente la Asociación Camping Musical Bariloche. Algunos hitos para destacar en la historia del Camping son, en 1962 los cursos de música de cámara iniciados por Ernesto Epstein, Ljerko Spiller y Washington Castro; en 1967 la creación de la Camerata Bariloche; en 1988 la creación del Taller de Iniciación Musical (TIM) con activa participación de Kyoko Kurosawa, Diego Díaz y Norberto García; en 1992 el dictado del Seminario Integral de Música de Cámara a cargo de Nicolás Chumachenco y desde 1994 el dictado de seminarios de Música Antigua a cargo de Gabriel Garrido.

- Mozarteum Argentino (CABA). Una iniciativa de Mariano Drago apoyada por un grupo de figuras reconocidas del ambiente musical de Buenos Aires obtuvo en 1952 del Mozarteum de Salzburgo la autorización para crear una institución homónima en la capital argentina.³² Hasta 1956 la entidad funcionó en

30. <https://cmb.musica.ar/#!/origenes/> Acceso 09-02-2023.

31. Linda Rautenstrauch era vicepresidente de la Asociación Amigos de la Música, Buenos Aires, y poco después sería cofundadora del Mozarteum Argentino. Oleg Kotzarew, *Camerata Bariloche - 30 años de música en el mundo*, Buenos Aires, Oleg Kotzarew / Ediciones Caligraf S.R.L., 1998, p. 25.

32. Valenti Ferro, *op. cit.*, p. 307.



Jeanette Arata de Erize. Foto: Aldo Sessa.

forma privada sólo para sus socios. En dicho año Jeannette Arata de Erize sucedió a Cirilo Grassi Díaz en la presidencia. Su gestión abrió y amplió el quehacer societario al público en general, y guió a la institución hasta la cumbre de la actividad en el país. Los primeros conciertos tuvieron por escenario museos de Buenos Aires y la Catedral Metropolitana. En 1960 accedió por primera vez al Teatro Colón para presentar a Igor Stravinsky. El Mozarteum abrió nuevos caminos: en 1959 inició los Conciertos de Mediodía, gratuitos, en 1970 instauró el programa Música para la Juventud ofreciendo a menores de 30 años abonos a muy bajo costo, y a partir de 1981 propició la creación de filiales en las provincias movilizándolo las fuerzas vivas de cada lugar, que las sostienen. De ellas permanecen activas las de Jujuy, Olavarría, Salta, San Juan y San Luis.

El listado de solistas auspiciados es imponente y reúne los exponentes más altos de cada especialidad en cada época. Deben ser destacados, entre los pianistas: Arrau, Yefim Bronfman, Nelson Goerner, Alicia de Larrocha, Entremont, Gulda, Kempff, Magaloff, Maria Tipo, Rosalyn

Tureck, Mitsuko Uchida, Yuja Wang; entre los violinistas: Accardo, Joshua Bell, Ferras, Kavakos, Kremer, Szeryng, Ughi, Vengerov; entre los chelistas: Fournier, Janigro, Leonard Rose, Rostropovich, Tortelier; el arpista Nicanor Zabaleta; los guitarristas Julian Bream, Segovia y Yepes; los cantantes Régine Crespin, Victoria de los Ángeles, Hotter, Kiri Te Kanawa, Moll, Birgitt Nilsson, Jessie Norman. Lo mismo ocurre con los conjuntos de cámara y, a partir de 1962, con organismos sinfónicos. Entre estos se destacan la Filarmónica de Viena, Concertgebouw de Amsterdam, Philharmonia y New Philharmonia de Londres, Radio de Baviera, Suisse Romande y, entre las americanas, las sinfónicas de Chicago, Boston, Filadelfia, Cleveland y Nueva York.

La institución benefició a jóvenes intérpretes auspiciando cursos de perfeccionamiento a cargo de grandes artistas y otorgando becas para estudios en el país y el extranjero. Un repaso de la nómina de becarios del Mozarteum revela que muchos de ellos alcanzaron merecida trascendencia internacional, como el compositor Oscar Strasnoy y el director Alejo Pérez, en tanto que otros realizan valiosos aportes en nuestro país, como los directores Mariano Chiacchiarini, Ezequiel Silberstein y Andrés Tolcachir, el violinista Xavier Inchausti y la flautista María Cecilia Muñoz.

- Fundación Encuentros Internacionales de Música Contemporánea (CABA).³³ Fundada en 1968 por iniciativa de la compositora Alicia Terzián con el objetivo de promover la creación, la interpretación, la investigación y la difusión de la música contemporánea, y su interrelación con las demás expresiones del pensamiento, la cultura, el arte y la sociedad. Apoya al Grupo Encuentros para sus giras en Argentina y el exterior.

- Festivales Musicales de Buenos Aires nació en 1976 de la conjunción artística de la Camerata Bariloche, el Coro Bach y la Fundación Ars Musicalis, con el propósito de hacer posible un conocimiento más profundo y ordenado de la obra de grandes compositores y escuelas musicales. Cada festival abordó uno o dos compositores o una época histórica y comprendió varias audiciones en la temporada. La actividad se sustentó en tres puntales: un ciclo anual de conciertos, la Academia Bach —destinada a la

difusión de su obra a través de conciertos comentados— y la organización de cursos, clases magistrales y seminarios de perfeccionamiento. A ello se agregó la realización de concursos bienales. La nómina de artistas presentados es extensa y prestigiosa, contándose entre ellos los directores Jean Fournet, Leopold Hager y Jordi Savall; las orquestas: Hallé de Manchester y Mozarteum de Salzburgo; los conjuntos Hesperion XX y XXI, trío Beaux Arts, cuartetos Amadeus y Melos; los cantantes: Elly Ameling, Berry, Haefliger, Heather Harper, Terfel y Edith Wiens; los pianistas: Berman, Alicia de Larrocha, Haebler y Tureck; los violinistas: Hirsschorn y Kremer; el violista Gérard Caussé; los chelistas: Isserlis, Pergamenchikov y Christine Walewska; la arpista Marielle Nordmann; el clavecinista Leonhardt y una profusión de solistas y conjuntos vocales e instrumentales de gran capacidad y reconocimiento. Recibieron premios en los concursos bienales, entre otros, la cantante Verónica Cangemi; los pianistas Marcelo Balat, Ingrid Fliter, Horacio Lavandera, y Emilio Peroni, y diversos conjuntos de cámara.

- Fundación Pro Arte (Córdoba). Creada en 1979 en apoyo y movilización del acervo cultural y artístico cordobés. En lo musical la actividad más destacada son ciclos de conciertos con los que llega a las principales ciudades de la provincia. Tiene también programas de becas, conciertos de promoción y cursos para la formación de intérpretes. Sostiene la Orquesta Escuela Mediterránea y patrocina cursos de capacitación docente para orquestas de nivel medio y avanzado.

- Fundación Konex (CABA). Fue creada en 1980 por Luis Ovsejevich. Los Premios Konex fueron instituidos en ese mismo año con el fin de ser otorgados en forma anual a personalidades distinguidas en la década precedente en todas las ramas del quehacer nacional. En 1989 tuvo lugar la primera entrega destinada a la música llamada **clásica**. En 1991 fue creado el ciclo Vamos a la Música con el objeto de presentar espectáculos adaptados para el público infantil. En 2005 la Fundación abrió la Ciudad Cultural Konex, en cuyo auditorio el Festival Konex de Música Clásica comenzó en 2015. Los premios y menciones Konex vinculados con la interpretación musical fueron adjudicados en 1989, 1999, 2009 y 2019.

- Nuova Harmonia (CABA). Fue iniciada en 1987 con el nombre de Harmonia y sede en el

33. Valenti Ferro, *op. cit.*, p. 424.

Teatro Coliseo de Buenos Aires. Su programación se basó en intérpretes musicales internacionales de gran nivel y ese año incluyó también ballet y teatro, con una cantidad considerable de artistas italianos incluyendo al gran Vittorio Gassman. La crisis económica de 2001 afectó severamente a la institución, que fue apoyada por la Fundación Coliseum y dos ministerios italianos, el de Relaciones Exteriores y el de Bienes y Actividad Cultural. Pasó entonces a denominarse Nuova Harmonia, y comenzó a presentar en forma casi exclusiva artistas italianos. En 2004 retornaron a su programación los solistas y conjuntos internacionales.

- Fundación Cultural Patagonia (Gral. Roca). Creada en 1990 con el objetivo de expandir el arte y la cultura en todos sus géneros en la mayor cantidad de localidades de Río Negro, el país y el exterior. Administra los siguientes elencos: Orquesta Sinfónica (también denominada de la Provincia de Río Negro), Ensamble Popular, Grupo de Tango, Coro de Niños y Adolescentes, Ballet Río Negro, Ensamble de Percusión, Cuarteto, Quinteto y Camerata de Cuerdas, Grupo de Jazz, Coro Femenino, Ballet Español y Folclórico, Grupo de Rock, Coro, Grupo de Canto y Piano y conjuntos alternativos.

- Armonicus, Asociación Musical del Comahue (Neuquén). Fue establecida en el año 1993. Tiene vinculación con el Mozarteum Argentino. Presenta conciertos y recitales de artistas argentinos e internacionales y cuenta con la colaboración de la Orquesta Sinfónica del Neuquén.

- Fundación Grillos (Posadas). Nació en 2014. Patrocina a la orquesta Grillitos Sinfónicos y organiza festivales anuales de orquestas infantiles argentinas y de países limítrofes. Tiene un elenco internacional de calificados instructores instrumentales.

- Asociación Cultural Pampa (Santa Rosa). Fundada por Cecynés Peralta en 2003 con el objetivo de promover la producción de espectáculos líricos. Presentó hasta la fecha poco más de 30 óperas y zarzuelas. Sostiene dos programas, uno de formación vocal para estudiantes de canto y otro de formación de espectadores, mediante conciertos didácticos en escuelas.

- Fundación SOIJAr (Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina). Fue creada en 2005 con el fin de brindar formación

musical y pedagógica como instrumento de educación y promoción humana a niños, adolescentes y jóvenes, docentes y agrupaciones musicales. Mediante un convenio con la U.N. de las Artes ofrece una Tecnicatura en Instrumento y mediante otro con la U.N. de San Martín, una Diplomatura de Formación Docente.

- Fundación Cofradía (Bariloche). Nació en 2004 y está dedicada a promover la música en la región. Apoya especialmente a la Orquesta homónima mediante becas y cursos especializados de instrumentos de cuerdas.

- Formosus - Desarrollo Cultural (Formosa). Comenzó su actividad en 2007 como asociación privada independiente sostenida por benefactores culturales, con el fin de ofrecer espacios para jóvenes intérpretes y facilitar a la población acceso a experiencias musicales significativas. Entre las principales líneas de acción se encuentran ciclos de conciertos, audiciones radiales y una página de internet con una extensa colección de programas titulada *Pensar la música*.

- Fundación Música con Alas (Jujuy), 2009. Sostiene un proyecto pedagógico de orquesta-escuela en el que participan unos 180 niños.

- Fundación Música del Fin del Mundo (Ushuaia). Nació en 2012 para dar marco institucional al Coro del Fin del Mundo. Genera propuestas para crear elencos estables con el fin de producir una actividad musical intensa y de calidad. Así surgieron el Ensamble del Fin del Mundo (2014), el Coral Makus (2018), el Festival de Coros (2019), los coros Voces de Fuego y de Niños (2022).

En las provincias hubo y hay más entidades privadas montadas alrededor de la interpretación musical como fue la Asociación Filarmónica de Mendoza (AFIM), y otras en las que la música es o fue una parte de un espectro más amplio de actividades, como por ejemplo Amigos del Arte (Santa Fe y su homónima de Rosario), la Asociación Mariano Moreno (Paraná) y Rumbo (San Nicolás).

Ópera

En las primeras décadas del siglo XX la actividad lírica en Argentina estuvo a cargo de compañías privadas locales o extranjeras en gira. Por ejemplo, en sus años iniciales en el Teatro Colón de Buenos Aires actuó exclusiva-

mente una denominada Compañía Lírica Italiana. A partir de 1925 y 1938, en que fueron oficializados los organismos estables de dicho teatro y del Argentino de La Plata, respectivamente, fueron estas entidades las que ocasionalmente efectuaron giras para presentarse en otras ciudades del país. Después de 1946 hubo producciones escénicas en las provincias que movilizaron orquestas, coros y conjuntos de ballet dependientes de teatros locales. También de entidades privadas, contando a menudo con el apoyo de los teatros de producción para el alquiler o préstamo de elementos técnicos (escenografías, vestuarios, utilería).

- El Teatro Colón es el indiscutido ente argentino con relevancia internacional en el campo de la ópera desde su apertura en 1908.³⁴ Para entender la transformación operada en su funcionamiento a partir de 1946 hay que tener presente que los teatros líricos pertenecen a dos categorías: los de repertorio y los de temporada. En los primeros, una vez ensayados y estrenados, varios títulos se mantienen simultáneamente en cartelera; no hay más ensayos excepto que algún cambio importante en el elenco requiera un breve y fragmentario repaso al piano. Por ejemplo, la Staatsoper de Viena (de repertorio) programó en diciembre de 2022 siete títulos diferentes, intercalados, con un total de 21 funciones.³⁵ En cambio, en los teatros de temporada cada título tiene su período de ensayo, un número de funciones consecutivas y después cede lugar al siguiente título. Entre fin de noviembre y comienzo de diciembre de 2022, el Colón (de temporada) montó un título con 10 funciones consecutivas.³⁶ En los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial el Colón funcionó en una forma intermedia entre los dos arquetipos. Con la reconstrucción de las devastadas ciudades europeas, la reactivación de sus teatros históricos, la reapertura o creación de nuevos festivales en el verano del hemisferio norte, el desarrollo de la aeronavegación, la aparición de trenes de alta velocidad y la caída

34. La programación lírica completa desde 1908 puede ser consultada en <http://operas-colon.com.ar/> Acceso 15-12-2022.

35. <https://www.wiener-staatsoper.at/en/season-tickets/events/?q=&from=&to=§or=sector%3Aopern&theater=> Acceso 04-12-2022.

36. <https://teatrocolon.org.ar/es/temporada-2022/opera/produccion/tosca> Acceso 04-12-2022.

del muro de Berlín, cada vez se hizo más difícil contar con figuras de primer nivel dispuestas a permanecer períodos extensos en Buenos Aires para ensayar y actuar en varios títulos en la misma temporada. A modo de ejemplo, en la programación de 1946 el director Albert Wolff estuvo entre comienzos de junio y comienzos de agosto y dirigió tres títulos; el director Erich Kleiber lo hizo entre agosto y septiembre y dirigió dos óperas; el tenor Koloman von Pataky se afincó entre junio y septiembre y cantó en cuatro títulos diferentes. En el contexto actual, solamente directores y cantantes radicados en la región pueden eventualmente aparecer en más de una producción por temporada, ya que los artistas activos en Europa o los EE.UU. de América llegan habitualmente pocos días antes del estreno del único título para el que son contratados y parten apenas terminada la última función. Para lograr la presencia de grandes figuras, a menudo hay que programarlas solamente en galas o recitales que requieren estadías más breves, como sucedió en 2022 con Plácido Domingo, Roberto Alagna y Sondra Radvanovsky.

- Otros teatros oficiales con cuerpos artísticos y talleres de producción propia, además del Colón y el Argentino de La Plata, son el Libertador Gral. San Martín de Córdoba (ex Rivera Indarte), el San Martín de Tucumán y el Municipal de Bahía Blanca. Las temporadas anuales de los tres incluyen conciertos sinfónicos, sinfónico-corales y espectáculos de ópera y ballet. En San Juan, el Teatro del Bicentenario, dependiente del gobierno provincial e inaugurado en 2016 tiene una nutrida programación anual de danza, ópera, concierto, teatro de prosa, comedia musical y especiales. Mediante convenio con la U.N. de San Juan cuenta con la sinfónica universitaria para espectáculos que la requieren.

- Entidades privadas.

Entre las asociaciones que funcionaron en el período considerado, Buenos Aires Lírica —encabezada por Frank Marmorek— realizó 15 temporadas de abono entre 2003 y 2017 montando 72 óperas diferentes con un total de 332 funciones. Tuvo su sede en el Teatro Avenida. Varias de sus producciones escénicas fueron requeridas para ser utilizadas en Rosario y ciudades del exterior (Montevideo, Río de Janeiro, México D.F.) Fue distinguida con nominaciones y premios de la Asociación de

Críticos Musicales de Argentina, la Asociación de Críticos del Espectáculo y el Rotary Club.

Juventus Lyrica (Buenos Aires) comenzó su actividad en 1999 bajo la conducción de Ana D'Anna con el objetivo de promover la actuación de artistas jóvenes, de los que más de 5000 participaron en el centenar de producciones montadas desde la creación de la entidad. Sostiene un Programa de Formación de Audiencia destinado a alumnos de escuelas primarias y secundarias, públicas y privadas.

Tiene sede habitual en el Teatro Avenida y recibió numerosas distinciones de la Asociación de Críticos Musicales de Argentina, Asociación de Críticos del Espectáculo, Legislatura de Buenos Aires, la Cámara de Diputados de la Nación y la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

La entidad privada Ópera de Rosario se constituyó en 1999 respaldada por la Fundación Banco Municipal y el auspicio de la Municipalidad. Oportunamente, el Teatro El Círculo brindó su apoyo, la Ópera de Rosario pasó a tener su sede en el Teatro y las producciones formaron parte de su programación. Mediante un convenio se logró la participación de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario y en 2007 se creó el Coro de la Ópera de Rosario, con sede para ensayos y actuaciones en el referido teatro.

En diversas provincias hay funciones esporádicas de ópera aprovechando la existencia de teatros adecuados y la posibilidad de integrar al espectáculo orquestas, coros y cantantes locales. En este contexto debe señalarse por su labor a la Asociación Cultural Pampa, de Santa Rosa, ya mencionada.

Eventos

El de Salzburgo (1920) puede ser considerado el primer gran festival musical europeo de la época moderna, al que siguieron el Maggio Musicale Fiorentino (1933), Glyndebourne (1934), Primavera de Praga (1946), Aix-en-Provence (1948) y otros. En el período que estamos considerando surgieron en Argentina algunos festivales nacionales e internacionales dignos de mención:

- El Septiembre Musical Tucumano, que es un festival artístico internacional permanente que comenzó en 1960 inspirado en el Maggio

Musicale Fiorentino. Estuvo dedicado en un principio a la música sinfónica, de cámara y coral, pero fue sumando géneros como el ballet, la ópera, el jazz, el folklore, el tango, el rock y el pop. Por él desfilaron artistas como Ravi Shankar, el Cuarteto de Tokio, Boris Belkin, la Camerata Bariloche, Martha Argerich, Bruno Gelber, Miguel Ángel Estrella, Sylvia Kersenbaum, Pía Sebastiani, el New York Quartet, el Coro de Niños Cantores de Viena, Ute Lemper, Shlomo Mintz, Duke Ellington, Astor Piazzolla, Mercedes Sosa y Les Luthiers.

- Los Encuentros Corales de Verano de Villa Gesell nacieron en 1970 por iniciativa de Julio Odriozola, presidente de la Sociedad de Fomento, con apoyo del fundador Carlos Gesell y el coro de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la U.N. de La Plata. Es un evento relevante por su continuidad y la cantidad de coros participantes. Los conciertos tienen lugar en el pintoresco Anfiteatro del Pinar, el acceso es gratuito y convoca a un público numeroso de residentes y turistas.

- Festival Internacional de Música Clásica por los Caminos del Vino (Mendoza). Organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Mendoza, tiene lugar en Semana Santa y su primera edición fue en 2000. Conjuga música, turismo, gastronomía y vino. Las presentaciones de solistas y conjuntos vocales e instrumentales tienen lugar en bodegas, sitios patrimoniales y espacios naturales de la provincia. En 2019 registró lo que es quizás un récord mundial para un evento de esta naturaleza: 80 conciertos en 7 días.

- La Semana Musical de Llao Llao nació en 2001, fruto de la asociación de Marcelo Moscovich y Martín Nijensohn (director artístico). El atractivo turístico de la sede, el Hotel Llao Llao de Bariloche, y la internacionalización del elenco de solistas y conjuntos se han conjugado para que la demanda de localidades trascienda al público local y se extienda a diversas provincias argentinas y países de América.

- Festival de Música Barroca Camino de las Estancias (Córdoba). Comenzó en 2001, un año después de que la UNESCO declaró Patrimonio de la Humanidad el circuito de seis estancias jesuíticas de Córdoba (Alta Gracia, Caroya, San Ignacio, Santa Catalina, Jesús María y La Candelaria). Tiene como conjunto residente a La Barroca del Suquía y congrega a solistas y conjuntos de renombre internacional.



Festivales juveniles de Iguazú.

- Festival Internacional de Percusión (Gral. Roca). Auspiciado por la Fundación Cultural Patagonia y con la dirección artística de Ángel Frette, nació en 2003. Hasta el presente, participaron en él más de 180 artistas provenientes de 30 países. En 2010 propició un Concurso de Composición de obras para marimba, chelo y flauta, y de obras para vibráfono y piano. Además de repertorio concebido para instrumental de percusión habitual, ha incorporado variantes exóticas como percusión de dedos, percusión afgana y *steel drums* caribeños.

- Festival Internacional de Ushuaia. Creado por Festspiele Producciones (Austria) tuvo su primera edición en 2005 con la Sinfónica de Salta como orquesta residente. Desde entonces convocó anualmente a orquestas, conjuntos y solistas de prestigio de Argentina y otros países. Desde su comienzo, el entorno geográfico y los elencos artísticos participantes lo convirtieron en una atracción turística internacional.

- Festival El Camino del Santo (San Isidro). Comenzó en la Semana Santa de 2008. Organizado por la Dirección de Cultura del municipio propuso una agenda de conciertos y clases magistrales en diversos escenarios como la iglesia de San José, el Hipódromo y residencias históricas. Con intervención de solistas y conjuntos de jerarquía y el agregado de escena-

rios como la Catedral, el Colegio San Juan El Precursor y el Museo Pueyrredon, el Festival ha continuado concitando el interés público.

- Iguazú en Concierto comenzó en 2009. Es un encuentro internacional de intérpretes infanto-juveniles que ha llegado a reunir anualmente hasta 800 niños y adolescentes provenientes de una veintena de países. Su programación abarca un amplio rango de manifestaciones musicales entre populares y eruditas, comprendiendo la música vocal, la instrumental y la danza. Promueve la convivencia y el conocimiento mutuo entre miembros de culturas diversas. Transcurre en terrenos aledaños a las Cataratas.

- El Festival Konex de la Música Clásica fue inaugurado en 2015 en su sede de la Ciudad Konex (CABA), con intervención de prestigiosos solistas argentinos, la Camerata Bariloche, la Academia Bach, la Filarmónica de Buenos Aires, el Cuarteto Petrus y otros conjuntos. Mantiene su continuidad y calidad e incluye actividades didácticas para los más jóvenes.

Concursos internacionales

No fueron muchos pero sí trascendentes los concursos internacionales generados en Argentina en las últimas décadas.

- Certamen Internacional de Coros de Trew. Su primera edición tuvo lugar en 1993, con motivo del 25° aniversario del Coro Municipal de dicha ciudad. Se realizó con frecuencia bienal en años impares hasta 2013. Tuvo entre sus jurados a directores de prestigio como Néstor Andrenacci, Julio Fainguersch y Roberto Saccente (Argentina), Werner Pfaff (Alemania), Josep Prats (España), Alberto Grau (Venezuela) y David Hamilton (Nueva Zelanda). Su programa comprendió el dictado de Talleres, Cursos y Conferencias de Perfeccionamiento a cargo de los miembros del Jurado, presentaciones de extensión en escuelas, colegios y localidades circundantes. En 2011 auspició el 9° Simposio Mundial de la International Federation for Choral Music con la presencia de 20 coros y 1360 coristas de todo el mundo.

- Concurso Internacional de Piano Martha Argerich (1999, 2003). La gran artista presidió el jurado de 1999 integrado por Nelson Freire, FouTs'ong y Evgeny Mogilevsky. Hubo dos premios *ex aequo*: 1° entre la japonesa Etsuko Hirose y la rumana Ana Mirabela Dina, y 2°, entre la también rumana Cristina Marton y el coreano Yoon Soo Lee. En 2003 tuvo lugar una segunda edición. Con Argerich fueron jurados Eduardo Delgado, Akiko Ebi, Alexander Golovin y György Sándor. En esta oportunidad compartieron el 1er. premio los brasileños Alexandre Dossin y Sergio Monteiro, en tanto que la rusa Oxana Mikhailoff fue 2ª.

- Concurso Internacional de Coros Felipe Valesi. Su única edición tuvo lugar en Mendoza, en 2000. El jurado estuvo presidido por Roberto Saccente e integrado por María Felicia Pérez Arroyo (Cuba) y Robert Sund (Suecia). Participaron 9 coros de 3 naciones. En la 1ª categoría Coro Mixto resultaron premiados el Coro de Cámara AVE (Eslovenia), la Agrupación Coral Ars Nova (Santa Fe) y el Coro Universitario de Misiones (Argentina). En la 2ª, Voces Iguales, los coros de Cámara AVE y Ciudad de Mendoza. En la 3ª, Coro de Cámara, los coros universitarios de Misiones, del Aconcagua (Mendoza) y Coro de Cámara Arcadia (Colombia).

- Concurso Internacional de Violín (2010, 2012), realizado con la organización de la Comunidad Amijai y el auspicio de la Fundación YPF. En 2010 el jurado estuvo presidido por Shlomo Mintz e integrado con Enrique Barrios, Pedro Ignacio Calderón, David Cerone, Rafael Gintoli, Eduard Grach, Kimiko Nakazawa,

Itzhak Rashkovsky y Vera Tsu. Fueron admitidos 23 candidatos de 13 países de América, Asia y Europa. Los seis premiados fueron Jinjoo Cho (Corea del Sur), Nigel Armstrong (EE.UU. de América), Hyuk Joo Kwun (Corea del Sur), Xavier Inchausti (Argentina), Soh-yon Kim (Corea del Sur) y Francesca Dego (Italia). En 2012 el jurado también estuvo presidido por Mintz y volvieron a integrarlo Cerone, Gintoli, Nakazawa y Tsu, agregándose Cihat Askin, Zakhar Bron, Virginie Robilliard y David Russell. Fueron admitidos 19 aspirantes provenientes de 16 países de América, Europa, Asia y Oceanía. Los premiados fueron Erzhan Kulibaev (Kazajistán), Marianna Vasileva (Rusia), *ex aequo* Haruka Doi (Japón) y Suyeon Kan (Australia), Fedor Roudine (Francia) y Laura Marzadori (Italia).

- Concurso Internacional de Piano de Tucumán (2016). Tuvo como jurados a Oscar Buriak, Sandra de la Fuente, Valentina Díaz Frenot, Goran Filipec, Naum Grubert, Jeff Mannoikian y Estela Telerman. Resultó ganador Dmytro Choni (Ucrania), escoltado por Sergio Escalera Sola (Bolivia) y Sung Hyung Cho (Corea del Sur).

La construcción, restauración o adaptación de auditorios, teatros y anfiteatros

Los teatros tradicionales existentes en las principales ciudades de Argentina fueron inaugurados antes de 1945 y, oportunamente restaurados, continúan siendo protagonistas en la historia de la interpretación musical. Podemos mencionar, en orden cronológico: Libertador General San Martín (Córdoba, 1891), El Círculo (Rosario, 1904), 1° de Mayo (Santa Fe, 1905), 3 de Febrero (Paraná, 1908), Rafael Aguiar (San Nicolás, 1908), 25 de Mayo (Santiago del Estero, 1910), San Martín (Tucumán, 1912), Municipal (Bahía Blanca, 1913), Juan de Vera (Corrientes, 1913), Independencia (Mendoza, 1925), Colón (Mar del Plata, 1928).

Otros recintos:

- Teatro Auditorium (Mar del Plata). Inaugurado como *dancing* del Casino en 1939, en 1944 fue transformado en auditorio con aforo de 1000 espectadores. Reabrió sus puertas en enero de 1945, con intensa actividad de orquestas como la Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) y Sinfónica del Teatro Municipal, luego Filarmónica de

Buenos Aires.³⁷ Fue también asiento de la Sinfónica marplatense.

- Teatro Provincial (Salta). Como cine-teatro fue inaugurado el 9 de abril de 1946 en un solar en el que hubo un teatro abierto en 1884. Es la sede de la Orquesta Sinfónica de Salta.

- Anfiteatro Eva Perón - Parque Centenario (CABA). Fue inaugurado en 1953 con capacidad para 10.000 personas, destruido luego por un incendio y reinaugurado en 1985.³⁸ Luego de una profunda reforma, fue reabierto en 2009 con poco más de 1600 localidades. Tuvo por objeto proporcionar un escenario adecuado para espectáculos veraniegos del Teatro Colón.

- Teatro Coliseo (CABA, 1961). Tiene 1749 localidades y desde 1971 es gestionado por la Fundación Cultural Coliseum. Sede habitual de las temporadas de Nuova Harmonia, es arrendado por otras instituciones privadas y públicas. Gracias a su capacidad y equipamiento técnico es sala alternativa del Teatro Colón, y por ello estuvo muy activa en el período en que este permaneció cerrado por su restauración (2004-2010).

- Auditorio de la Fundación Héctor I. Astengo (Rosario). El ex Cine Odeón fue abierto como auditorio en 1967. Tiene un aforo de 1128 localidades, un escenario de 12m x 13m y excelente acústica, lo que le permite albergar orquestas sinfónicas de considerable tamaño. Fue sede de la filial Rosario del Mozarteum Argentino.

- Auditorio Juan Victoria (San Juan, 1970). Ubicado en el Parque de Mayo de la ciudad capital. Con capacidad para cerca de 1000 espectadores, equipado con un magnífico órgano Walker y dotado de una excepcional calidad acústica, alberga a la Orquesta Sinfónica, el Coro Universitario y otras dependencias musicales de la U.N. de San Juan. Se encuentra adosado a un anfiteatro al aire libre con capacidad para 850 personas sentadas.

- Anfiteatro Municipal Humberto de Nito (Rosario, 1971). Ubicado en las barrancas del Parque Urquiza, a orillas del Río Paraná, tiene un aforo de 5.000 espectadores.

- Auditorio de Belgrano (CABA). Dependencia del Colegio de Nuestra Señora de la

Misericordia, fue el auditorio de la ciudad por antonomasia desde su inauguración en 1977 hasta la apertura de la Usina del Arte en 2012. Fue sede de varias temporadas de la Orquesta Sinfónica Nacional. Posee 1300 localidades y muy buena acústica.

- Teatro Alberdi (Tucumán). Inaugurado en 1912, fue adquirido por la U.N. de Tucumán, restaurado y reabierto en 1989. Tiene un aforo de 800 espectadores y es utilizado para espectáculos musicales.

- Teatro Español (Neuquén). Inaugurado originalmente en 1938, fue reabierto en 1991. Admite un público de hasta 640 personas sentadas y es la sede de la Orquesta Sinfónica del Neuquén.

- Centro Cultural Parque de España (Rosario, 1993). Ubicado a orillas del Río Paraná. Es un complejo que comprende un teatro-auditorio para más de 500 personas, un anfiteatro al aire libre para 300 y unas escalinatas funcionales como tribuna para 5.000.

- Teatro Avenida (CABA). Contemporáneo del Teatro Colón (1908). Seriamente afectado por un incendio en 1979, fue restaurado y reabierto en 1994. Con capacidad para 1200 espectadores, fue sede de los espectáculos de Buenos Aires Lírica y lo es de Juventus Lyrica y otras entidades.

- Teatro de la Ciudad (Formosa). Inaugurado en 1995, tiene un aforo de 420 localidades y es utilizado para espectáculos y recitales de solistas y música de cámara.

- Auditorio Dr. Tilo Rajneri, de la Fundación Cultural Patagonia (Gral. Roca). Inaugurado en 1997, es una sala de cámara con una superficie de 390m², tratamiento acústico adecuado y capacidad para 203 espectadores.

- Teatro Argentino (La Plata). Fue inaugurado en 1999 en reemplazo del histórico edificio (1890), cuyo incendio en octubre de 1977 fue excusa para la controvertida demolición decidida por los gobernantes *de facto* del momento. El edificio es un complejo que comprende dos salas, la Alberto Ginastera con capacidad para 2000 personas y la Ástor Piazzolla, de cámara, para 300, más ámbitos de ensayo para los organismos estables (orquesta, coro y ballet) y talleres de producción.

- Templo Amijai (CABA, 2004). Sinagoga para el culto religioso comunitario pensada como auditorio, con capacidad para 850 espectadores. Entre 2005 y 2020, con la dirección artística de Eugenio Scavo, realizó un valioso

37. Esta orquesta realizó su primera temporada en esta sala: 14 conciertos entre el 19 de febrero y el 6 de abril de 1946. Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi, *op. cit.*, p. 33.

38. Kotzarew, *op. cit.*, p. 161.

aporte a la actividad musical de la ciudad. Fue sede de los concursos internacionales de violín de 2010 y 2012.

- Ciudad Cultural Konex (CABA, 2005). Es un complejo entre cuyos diferentes sectores se encuentra un auditorio de 626 asientos con escenario de 176 m² y una acústica propicia para recitales de solistas, conjuntos, coros y orquestas.

- Auditorio del Parque del Conocimiento (Posadas, 2007). Es parte de un complejo cultural edificado sobre 25 ha. Con capacidad para 700 personas, es escenario habitual para las actuaciones de organismos propios del Parque: Orquesta de Cámara, Coro Estable, Orquesta Juvenil y Ensamble de Vientos.

- Centro Cultural 25 de mayo (CABA). Inaugurado como cine-teatro en 1929, cerrado en 1982, expropiado por la Ciudad en 2004 y reabierto en 2008. Con un aforo de aproximadamente 500 espectadores, sus instalaciones (escenario, camarines, foso), permiten espectáculos de pequeña escala. Ha sido ocasionalmente auxiliar en la programación del Teatro Colón, por ejemplo del Instituto Superior de Arte.

- Teatro Español (Santa Rosa). Inaugurado en 1908, fue restaurado y reabierto en 2008. Es sede de los conciertos y espectáculos líricos que auspicia la Asociación Cultural Pampa.

- Cine Teatro Catamarca. Inaugurado en 1952 fue reabierto en 2010 luego de una profunda restauración. Es un complejo provincial de dos salas: la “Julio Sánchez Gardel”, con escenario de 180m² y aforo de 1103 espectadores, y la “Ezequiel Soria” —de cámara— con escenario de 53m² y 170 butacas.

- Auditorio de la Casa de las Culturas (Resistencia). Fue inaugurado en 2011 como sala de usos múltiples, con un aforo de 348 personas.

- Usina del Arte (CABA, 2012). Restauración y refuncionalización de un edificio de la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad (1916). Contiene una sala sinfónica con 1200 butacas en tres niveles, de excelente acústica, y una sala de cámara para 280 espectadores.

- Salón Magallanes del Hotel Arakur (Ushuaia). Abierto en 2013 para albergar al Festival Internacional de Ushuaia es, desde entonces, su sede. Tiene capacidad para 600 personas y espectaculares vistas hacia el Canal de Beagle, la montaña y la ciudad.

- Nave UNCUYO (Mendoza 2014). Galpón ferroviario restaurado y refuncionalizado como un complejo de cuatro salas, la mayor

de las cuales (474 localidades) es utilizada por los organismos musicales de la U.N. de Cuyo: la Orquesta Sinfónica, el Coro Universitario, el Coro de Cámara y el Coro de Niños.

- Auditorio Nacional y Sala Argentina (CABA 2015). Integran el Centro Cultural Kirchner (CCK). El Auditorio tiene un escenario de 250 m², capacidad para 1750 espectadores y un órgano Klais de última generación. La Sala alberga 530 personas. Ambas salas, los vestuarios, depósitos y espacios auxiliares anexos fueron proyectados para los ensayos, actuaciones y el correspondiente equipamiento, biblioteca y oficinas de los organismos musicales dependientes del Ministerio de Cultura de la Nación,³⁹ alojados precariamente durante años en el anexo del Teatro Nacional Cervantes.

- Teatro del Bicentenario (San Juan, 2016). Con capacidad para 1135 espectadores, tiene facilidades técnicas de última generación, 12 salas para ensayos y talleres de sastrería, herrería, carpintería y escenotecnia. Fue concebido con un foso orquestal semejante al del teatro wagneriano de Bayreuth, extendido por debajo del escenario. Incluye una sala auditorio con 196 localidades.

- Teatro Mitre (Jujuy). Fue inaugurado en 1901, puesto en valor en 1979 y con obras de actualización de infraestructura edilicia a partir de 2021. Es una dependencia provincial, con capacidad para 470 espectadores sentados apta para eventos musicales. Es sede de conciertos de la filial jujeña del Mozarteum Argentino.

- Cine Teatro San Luis (San Luis). Abierto en 2022, es una réplica de un edificio histórico del mismo nombre incendiado en 1971 y posteriormente demolido. Tiene aforo para 1200 espectadores, escenario y foso orquestal de considerable amplitud, seis salas de ensayo y siete espacios para talleres de escenografía y vestuario.

- Auditorio de la Fundación Grillos (Posadas). Inaugurado en junio de 2022 y con capacidad para 150 asientos, es la sede principal de la actividad de la Orquesta Grillitos Sinfónicos.

- Teatro Paradiso (Santa Rosa). Emprendimiento privado inaugurado en agosto de 2022 con una comedia musical. Tiene un escenario de 200m² y un aforo de 1000 espectadores, por lo que es una de las salas más importantes de la región central.

39. Orquesta Sinfónica, Orquesta Juan de Dios Filiberto, coros Polifónico, de Niños y Nacional de Música Argentina.



Guillermo Scarabino, Jeannette Araza de Erize, Pola Suárez Urtubey, Daniel Barenboim, Jorge Taverna Irigoyen, Ary Brizzi y Oswaldo Scanascnini. Foto: Archivo ANBA.

Intérpretes argentinos destacados en el ámbito internacional

En orden a una posible enumeración de intérpretes surge la misma limitación ya comentada con relación a los docentes. El siguiente listado menciona solamente a algunos que realizaron carreras internacionales de relieve, aparte de otros que se destacaron en forma superlativa, excluyente, los excepcionales Daniel Barenboim, pianista y director, y Martha Argerich, pianista, quienes por su reconocimiento mundial no necesitan especial referencia en esta publicación. Adicionalmente merecen ser señalados, en orden alfabético:

- El tenor Marcelo Álvarez, quien inició su formación en su Córdoba natal con Norma Risso y la continuó en Buenos Aires con Liborio Simonella, Renato Sassola y Horacio Rogner. Estimulado por Giuseppe di Stefano se estableció en Italia después de audicionar sin éxito para integrar elencos del Teatro Colón. En 1995 ganó los concursos Voci Nuove per la Lirica de Pavia y Leyla Gencer Voice Competition de Estambul, lo que le abrió las puertas de La Fenice de Venecia, donde debutó como

Elvino en *La Sonnambula* de Bellini. Una vertiginosa carrera internacional lo llevó a la Scala de Milán y el Met neoyorquino en 1997. A ellos siguieron otros grandes teatros del mundo: Royal Opera House de Londres, Ópera de París, Staatsoper de Viena y Teatro Real de Madrid. Se convirtió en uno de los tenores más solicitados de su generación. Su discografía incluye más de 30 registros para diversos sellos, como Sony y Decca entre otros.

- El director coral Pablo Assante, graduado en dirección orquestal y coral de la Universidad Católica Argentina, se especializó en el Mozarteum de Salzburgo. Fue director del Coro de teatros líricos de relieve como la Semperoper de Dresde y el teatro Carlo Felice de Génova. Colaboró con el Teatro dell'Opera y l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma y la Staatsoper de Munich. Preparó coros para conciertos y grabaciones de los directores Sir Colin Davis, Fabio Luisi, Kurt Masur, Kiril Petrenko, George Prêtre, Christian Thielemann. En 2022 fue designado Director del Coro del Gran Teatro del Liceo (Barcelona).

- El director coral José Luis Basso se formó en Buenos Aires y comenzó su actividad pro-

fesional como Director del Coro del Teatro Argentino de La Plata. En 1989 pasó al Teatro Colón y en 1990 Romano Gandolfi lo llevó como su asistente en el Gran Teatro del Liceo (Barcelona). Su trayectoria continuó como titular en el Teatro San Carlo de Nápoles (1994), convocado por Zubin Mehta en el Maggio Musicale Fiorentino (1996), titular en el Gran Teatro del Liceo (2004) y Ópera de París (2014). Designado Director del coro del Teatro Real de Madrid a partir de la temporada 2023-2024.

- Ernesto Bitetti, guitarrista nacido en Rosario y egresado de la U.N. del Litoral, estudió con Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárate. Se estableció en Madrid en 1968. Actuó como recitalista en las salas más prestigiosas de los cinco continentes, y junto a distinguidas orquestas y directores. Le dedicaron obras compositores como Rodrigo, Moreno Torroba, Castelnuovo Tedesco, García Abril, Piazzolla y Tomás Marco. Grabó para los sellos Hispavox, EMI, VOX, Erato y Deutsche Gramophon. En 1989 fue contratado por la Universidad de Indiana para organizar el Departamento de Guitarra de la Jacobs School of Music, del que fue director y docente hasta su retiro en 2022.

- Camerata Bariloche. Surgió como objetivo del Programa de Música de la Fundación Bariloche (1966), elaborado conjuntamente con la Asociación Camping Musical Bariloche y la Academia Interamericana de Música de Cámara. Tuvo su primer recital el 19 de septiembre de 1967 en la Biblioteca Sarmiento de Bariloche. El 1º de octubre subsiguiente actuó en Buenos Aires e inmediatamente efectuó la primera de sus innumerables giras nacionales presentándose en San Nicolás, Santa Fe, Rosario, Córdoba y Río Cuarto.⁴⁰ En 1968 emprendió la primera de sus giras internacionales en las que actuó en las Américas (Brasil, Colombia, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana, EE.UU., México), Europa (Alemania, Austria, España, Francia, Grecia, Italia, Portugal, República Checa, Suiza, Rusia) y Asia (China, India, Japón, Tailandia).

- La soprano Verónica Cangemi nació y se formó en Mendoza. Obtuvo premios especiales a la mejor intérprete de *Lied* y la mejor intérprete de Schubert en el Concurso Tenor

Viñas de Barcelona (edición 1990-1991), y el Primer Premio del Concurso Bienal Shell de Festivales Musicales dedicado a Mozart (1991-1992). Inició su carrera en Europa con la dirección de Marc Minkowski y Les Musiciens du Louvre. Actuó con directores como Abbado, Bolton, William Christie, Gardiner, Harnoncourt, Jacobs, Koopman, Marriner y Metha, en el Teatro Colón, festivales de Salzburgo, Glyndebourne, Graz, Innsbruck, óperas de París, Lyon, Amsterdam, Flandes, Estatal de Baviera, Deutsche Staatsoper (Berlín), Staatsoper (Viena), teatros La Fenice (Venecia), Alla Scala (Milán), Royal Opera House (Londres), etc. Grabó para los sellos Harmonia Mundi, Virgin Classics, Naïve y Deutsche Grammophon, trabajos por los que obtuvo premios como el Diapason d'Or y Orphée d'Or.

- Nicolás Chumachenco, violinista, comenzó sus estudios musicales en Tucumán. Perfeccionó su formación con Jascha Heifetz en la Universidad del Sur de California y con Efrem Zimbalist en el Instituto Curtis de Filadelfia. Fue distinguido en el Concurso Reine Elisabeth (Bruselas, 1967). Actuó como solista con directores de la talla de Sawallisch, Mehta, Leitner, Smetáček, Maag, Kempe y colaboró con Yehudi Menuhin en el Festival de Gstaad. Fue 1er. violín del Cuarteto de Zurich y profesor de violín en la Freiburg Musikhochschule. Desde 1990 fue director-solista de la Orquesta de Cámara Reina Sofía (Madrid).

- Carlos Félix Cillario, mendocino y formado en Italia, vio truncada su promisoriosa carrera violinística por una lesión sufrida a los 26 años. A partir de entonces se dedicó plenamente a la dirección orquestal. En 1948 fue contratado para organizar la Orquesta Sinfónica de la U.N. de Tucumán. A mediados de la década de 1950 retomó activamente su carrera internacional. Fue uno de los principales directores operísticos de su época. Actuó en los grandes teatros del mundo, incluyendo la Royal Opera House (Londres), donde debutó en 1964 por pedido de Maria Callas, en una legendaria producción de *Tosca*, con Tito Gobbi en el rol del Barón Scarpia y puesta en escena de Franco Zeffirelli.⁴¹ En 1968 comenzó su vinculación con la Ópera de Sydney, de la cual fue principal director invitado

40. Kotzarew, *op. cit.*, pp. 33, 38-39.

41. El 2º acto puede ser visto en <https://www.youtube.com/watch?v=rT-86OtwzDI&t=0s> Acceso 07-12-2022.

desde 1988 hasta su retiro en 2003. Mantuvo una larga relación artística con la soprano Montserrat Caballé, con quien realizó numerosas grabaciones.

- El tenor José Cura nació en Rosario y en su adolescencia tocó guitarra, dirigió coros y estudió composición y piano. Inició su formación vocal básica con Horacio Amauri. Integró el Coro Estable del Teatro Colón y se radicó en Italia en 1991, donde recibió clases de Vittorio Terranova. Un año después debutó en Verona y Génova y muy pronto fue reconocido como uno de los grandes tenores del momento. Cantó en la Scala de Milán, Met de Nueva York, Royal Opera House de Londres, teatros Colón de Buenos Aires y Regio de Turín, Staatsoper de Viena y Nuevo Teatro Imperial de Tokio, entre muchos otros. Se destacó también como director escénico y director de orquesta, al frente de acreditados organismos.

- Franco Fagioli, contratenor especializado en personajes de ópera barroca. Nació en Tucumán, donde comenzó su formación. Continuó luego sus estudios en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón en Buenos Aires. En octubre de 2003 fue el primer contratenor en ganar el concurso *Neue Stimmen* de la Fundación Bertelsmann. En 2005 debutó en Zurich como Giulio Cesare en la ópera homónima de Händel. Posteriormente fue requerido por los festivales de Salzburgo, Aix-en-Provence y Karlsruhe, Ópera de Chicago, Royal Opera House (Londres), óperas de París, Amsterdam, Scala de Milán, teatro Champs Elysées (París), Carlo Felice (Génova), Colón. También fue el primer contratenor en firmar contrato con el sello Deutsche Grammophon. Grabó, además para Decca y Archive, colaborando frecuentemente con grandes directores historicistas como Minkowski, Jacobs y Harnoncourt.

- Sol Gabetta, chelista formada junto a Leo Viola y Christine Walevska en Argentina, e Ivan Monighetti en Madrid. Actuó en los festivales de Gstaad, Rheingau, Salzburgo, Schleswig Holstein, Schwetzingen y Verbier. Fue artista residente de la Staatskapelle de Dresde, la Sinfónica de Bamberg y el Festival de Lucerna. Es solista regularmente con grandes orquestas como las filarmónicas de Viena y Berlín, y la del Concertgebouw de Amsterdam, con directores como Rattle, Mehta, Maazel y Gergiev. Distinguida en diversos concursos internacio-

nales y artista exclusiva del sello Sony, integra el claustro de la Musikakademie de Basilea.

- Bruno Gelber. Nació en Buenos Aires. A los tres años y medio inició su formación pianística con su madre. Luego continuó sus estudios con Vicente Scaramuzza y Marguerite Long en París. Debutó a los 10 años con el 3er. Concierto de Beethoven y a los 14 actuó por primera vez en el Teatro Colón interpretando el Concierto de Schumann con Maazel. Obtuvo el 3er. premio en el Concurso Internacional Long-Thibaud de 1961. Realizó una intensa carrera internacional en recitales y con las más importantes orquestas (Viena, Berlín, Amsterdam, Chicago, Nueva York) y directores (Ansermet, Celibidache, Chailly, Davis, Dorati, Haitink, Kempe, Kondrashin, Maazel, Szell). Su amplia discografía recibió premios como el Discophiles, el Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros y el premio Academia de París. Cosechó gracias a ello las más entusiastas críticas en las revistas especializadas Diapason, Gramophone y Le Monde de la Musique. Recibió dos diplomas de honor de la Fundación Konex, que además lo distinguió por su trayectoria en 2019. Es Oficial de las Artes y las Letras de la República Francesa y fue declarado Ciudadano Ilustre de Buenos Aires.

- El pianista Nelson Goerner se formó en Argentina y mediante una beca de la Fundación CIMAE y el Mozarteum Argentino estudió en Ginebra con Maria Tipo. En 1990 ganó el 1er. Premio en el Concurso Internacional de la mencionada ciudad, y de esta manera su nombre se agregó a los de otros pianistas ganadores como Argerich, Benedetti-Michelangeli y Georg Solti. Desde entonces su carrera internacional es intensa y constante, actuando regularmente en las más prestigiosas salas, con orquestas de primera línea y en festivales como los de Verbier, Salzburgo, Edimburgo, La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins de Toulouse, Schleswig Holstein, Chopin y su Europa (Varsovia) y BBC Proms. Ha grabado para los sellos EMI, Cascavelle, Chandos, Idéale Audience, y recibió varios premios Diapason d'or. En Argentina fue distinguido con cuatro premios de la Asociación de Críticos Musicales.

- El tenor Luis Lima estudió en Buenos Aires con Carlos Guichandut y luego en Europa, principalmente en Italia con Gina Cigna. Ganó el 3er. premio en la 11ª edición del Concurso Viñas de Barcelona y fue laureado en

otros concursos como el Giacomo Lauri Volpi, el Aureliano Pertile y el de Toulouse. Debutó en el Teatro San Carlos de Lisboa en 1974. En 1977 hizo su primera actuación en la Scala de Milán y en 1984 en el Teatro Colón, reemplazando a Plácido Domingo en *Tosca*, junto a Eva Marton. Cantó reiteradamente en los principales teatros como la Staatsoper de Viena, Scala de Milán, Royal Opera House de Londres, Met de Nueva York (77 funciones entre 1977 y 2001) y Colón de Buenos Aires, como así también en Los Ángeles, San Francisco, Zurich, Madrid y Barcelona. Compartió elencos con figuras como Mirella Freni, Monserrat Caballé, Ileana Cotrubas, Edita Gruberova, Teresa Berganza, Frederica von Stade y Katia Ricciarelli.

- Alberto Lysy nació en Buenos Aires y a los 5 años comenzó sus estudios de violín con su padre. Luego continuó su formación con Ljerko Spiller, Max Rostal y Pierre Pasquier. En 1949 obtuvo el 1er. premio en el concurso de la Sociedad Hebrea Argentina y en 1955, el 6° premio en el concurso internacional Reine Elisabeth de Bruselas, otorgado por un jurado que integraban, entre otros, David Oistrakh, Zino Francescatti y Yehudi Menuhin, quien poco después se convirtió en su maestro y mentor. Participó en festivales europeos junto con eminencias como el dúo Pears-Britten, Casals y Nadia Boulanger, con directores como Boulez, Markevitch, Sir Colin Davis y orquestas del nivel de las Sinfónica y Filarmónica de Londres, Filarmónica de Nueva York y Nacional de Washington. Dirigió la Academia Internacional Menuhin de Gstaad. Fue director fundador de la Camerata Bariloche y pocos años después de la Camerata Lysy.

- Andrés Máspero, director coral, estudió piano y se licenció en Dirección Orquestal en Argentina. Se doctoró en Artes Musicales en la Universidad Católica de Washington, D.C. Especializado en la dirección de coros líricos, fue sucesivamente director de los coros de los teatros Argentino de La Plata, Municipal de Río de Janeiro, Colón de Buenos Aires, Ópera de Dallas, Liceo de Barcelona, Ópera de Francfort, Bayerische Staatsoper de Munich y Real de Madrid.

- Alejo Pérez egresó de la Universidad Católica Argentina en Composición y Dirección Orquestal. En Europa amplió su formación participando en cursos de Sir Colin Davis y como asistente de Peter Eötvös y Christoph von

Dohnanyi en la Orquesta de la NDR (Hamburgo). Entre 2009 y 2012 fue Director Musical del Teatro Argentino de La Plata, tomando a su cargo estrenos locales como *Lady Macbeth de Mtsensk* (Shostakovich), *Tristan und Isolde* y *Das Rheingold* (Wagner). A partir de 2010 comenzó a colaborar asiduamente con los teatros Real de Madrid y óperas de Lyon y Roma. Extendió su actividad profesional a América del Norte, diversos países de Europa y Japón. En 2015 participó en el Festival de Salzburgo, y reiteró su intervención en 2016 en *Fausto* de Gounod con la Filarmónica de Viena. Desde la temporada 2019-2020 es Director Musical de la Ópera de Flandes en Amberes (Bélgica). Es convocado regularmente por acreditados teatros y orquestas de tres continentes.

- Dúo de guitarras Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárate. Ambos egresaron del Conservatorio Nacional “Carlos López Buchardo” y comenzaron sus carreras como solistas independientes. Después de una primera experiencia circunstancial en la que descubrieron el potencial artístico del dúo de guitarras, se dedicaron a explorar y ampliar el repertorio, tarea a la que contribuyó Martínez Zárate con sus composiciones y transcripciones. Realizaron más de treinta giras europeas y muchas otras por las tres Américas. Compositores como Guastavino, Zorzi, Iglesias Villoud, Santórsola, Migot y Cerf les dedicaron obras, en tanto que Ángel Lasala, Federico Moreno Torroba y Germaine Tailleferre escribieron para ellos sendos conciertos para dúo de guitarras y orquesta. Tienen un catálogo de doce registros para los sellos RCA Victor, Erato, Boîte à Musique y Mandala (Guitare Plus). En varias oportunidades fueron jurados de composición e interpretación para Radio Francia. Se dedicaron a la docencia regular en Argentina, dictando cursos y seminarios en otros países. Recibieron premios del Ministerio de Educación y la U.N. del Litoral.

- El pianista Sergio Tiempo nació en Caracas, donde su padre cumplía funciones diplomáticas. Es nieto de dos pilares de la cultura de Argentina, el escritor César Tiempo y el pianista Antonio de Raco. A los 3 años comenzó su formación con su madre Lyl de Raco. En la Fondazione per il Pianoforte de Como trabajó junto a Dimitri Bashkirov, Fou Ts'ong, Murray Perahia y Dietrich Fischer-Dieskau. A los 14 años ganó el Premio Alex de Vries por

el que debutó con orquesta en el Concertgebouw de Amsterdam. Como recitalista tocó en festivales como los de Martha Argerich y los de Edimburgo, Oslo, Varsovia, Lisboa, Lugano, y en salas como Queen Elizabeth Hall y Wigmore Hall (Londres), Philharmonie (Berlín) y Konzerthaus (Viena). Como solista actuó con relevantes orquestas de las Américas, Europa, Extremo Oriente y Oceanía, donde en 2018 fue artista residente de la Sinfónica de Queensland.

- Miguel Ángel Veltri, director, también conocido como Michelangelo Veltri. Nació en Buenos Aires. Tuvo entre sus maestros en Argentina a Ferruccio Calusio y Roberto Kinsky y, en Italia, a Ettore Panizza y Antonino Votto. En 1966 fue Director Musical del Teatro del Liceo (Barcelona). En 1969 debutó en la Scala de Milán y en 1971 en el Met neoyorquino, donde dirigió 155 funciones entre dicho año y 1994. También dirigió en la Staatsoper de Viena y la Royal Opera House de Londres. Fue Director Artístico del Festival de Caracas, de la Ópera de Avignon y del Teatro Colón de Buenos Aires, e invitado en Berlín, Salzburgo, Amsterdam, París, Marsella, Montecarlo, Turín, Filadelfia y Washington D.C.

Epílogo

Se investigó lo ocurrido durante más de 7 décadas y media en Argentina, y a pesar de las múltiples y a veces muy profundas crisis políticas, sociales y económicas acaecidas, la exploración develó una cantidad de factores positivos, creaciones felices, buenas realizaciones que, sumadas, resultan hoy en una rica cosecha que se ha tratado de resumir con la

mayor extensión posible. Según la metáfora ictícola del Prólogo, esta es la pesca que quedó atrapada, finalmente, en la red del ocasional historiador.

Bibliografía

- BARDIN, Pablo, *La Sinfónica Nacional Cumple Medio Siglo*. <https://historiasinfonica.blogspot.com/> 2007. Acceso 18-11-22.
- DE MARINIS, Dora, “Las escuelas pianísticas en Argentina - Una aproximación preliminar”, *Huellas* n° 7, U.N. de Cuyo, Mendoza, 2010, pp. 57-66.
- DILLON, César A., *Nuestras Instituciones Musicales I - Asociación de Conciertos de Cámara 1953-1962. La Pequeña Ópera de Cámara 1968*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2006.
- DILLON, César A., *Nuestras Instituciones Musicales II - Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002)*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2007.
- GABARRÓ, Agustina, *Carlos F. Cillario y los orígenes de la Orquesta Sinfónica de la U.N. de Tucumán*, Tesina de Licenciatura [inédita], Mendoza, U.N. de Cuyo, 2005.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen y Guillermo STAMPONI, *Orquesta Filarmónica de Buenos Aires 1946 - 2006*, Buenos Aires, Asociación Filarmónica de Buenos Aires, 2007.
- GUZMÁN, Claudia, *Emma Garmendia - Vida, Amor y Música*, Buenos Aires, Prosa American Editores, 2013.
- KOTZAREW, Oleg, *Camerata Bariloche - 30 años de música en el mundo*, Buenos Aires, Oleg Kotzarew / Ediciones Caligraf S.R.L., 1998.
- MANSILLA, Silvina, “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: Instancia de Legitimación y Consagración Musical en la Década 1912-1921”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XVIII, n° 18, Buenos Aires, 2003, pp. 19-38.
- MANSO, Carlos, *Juan José Castro*. Buenos Aires, De los Cuatro Vientos Editorial, 2006.
- VALENTI FERRO, Enzo, *100 Años de Música en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992,

ANEXO - ÍNDICE ALFABÉTICO DE REFERENCIAS

Guillermo Scarabino

El asterisco (*) señala a recipientes del Premio Konex de Platino.

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Abreu, José Antonio	https://www.nytimes.com/es/2018/03/28/espanol/america-latina/jose-antonio-abreu-el-sistema-venezuela.html	09/02/23
Agrupación Coral Ars Nova - Santa Fe	https://agrupacioncoralarsnova.blogspot.com	28/01/22
Álvarez, Marcelo*	https://www.marceloalvarez.com/biography	27/12/22
Anfiteatro Eva Perón - Parque Centenario - CABA	https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/musica/anfiteatro	29/11/22
Anfiteatro Municipal Humberto de Nito - Rosario	https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/el-anfiteatro-cumple-50-anos-aunque-si-no-fuese-la-desidia-publica-serian-72-n2696882.html	11/12/22
Antognazzi, Aldo*	https://es.wikipedia.org/wiki/Aldo_Antognazzi	04/05/23
Armonicus, Asociación Musical del Comahue - Neuquén	https://www.rionegro.com.ar/armonicus-festejara-sus-20-anos-con-concierto-HQRN_1042294/	10/02/23
Asociación Camping Musical de Bariloche	https://cmb.musica.ar/?#/-origenes/	12/11/22
Asociación Cultural El Círculo - Rosario	https://www.teatro-elcirculo.org/	23/12/22
Asociación Cultural Pampa - Santa Rosa	https://www.facebook.com/asociacionculturalpampa	11/04/23
Asociación de Críticos Musicales de Argentina (ACMA)	http://criticosmusicales.com/	28/02/23
Assante, Pablo	https://www.liceubarcelona.cat/es/director-del-coro	26/12/22
Auditorio de Belgrano - CABA	http://auditoriobelgrano.com.ar/	29/11/22
Auditorio de la Casa de las Culturas - Resistencia	https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_las_Culturas	30/04/23
Auditorio de la Fundación Astengo - Rosario	https://teatroastengo.ar/resena-historica-de-la-fundacion/	29/12/22
Auditorio del Parque del Conocimiento - Posadas	http://www.centrodelconocimiento.misiones.gov.ar/index.php/historia	03/12/22
Auditorio Juan Victoria - San Juan	https://auditorio.sanjuan.gob.ar/?page_id=17261	29/11/22
Auditorio Nacional - CABA	https://www.cck.gob.ar/edificio/	02/12/22

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Barroca del Suquía, La	https://www.festivalkonex.org/la-barroca-del-suquia/	26/12/22
Basso, José Luis	https://www.teatreal.es/es/noticia/jose-luis-basso-director-del-coro-titular-del-teatro-real	26/12/22
Benedict de Debenedetti, Cecilia	https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/cecilia-benedict-de-benedetti	08/03/23
Bitetti, Ernesto	https://music.indiana.edu/faculty/retired/retired-profiles/bitetti-ernesto.html	01/12/22
Buenos Aires Lírica	http://www.balirica.org.ar/acerca-bal-prueba.php	10/01/23
Calderón, Pedro Ignacio*	https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Ignacio_Calder%C3%B3n	04/05/23
Camerata Académica del Teatro Argentino de La Plata	https://gba.gob.ar/teatro_argentino/noticias/becas_2022_para_ingresar_la_camerata_acad%C3%A9mica_del_teatro_argentino	10/01/23
Camerata Bariloche*	http://cameratabariloche.com.ar/	04/05/23
Camerata Catamarca	https://cameratacatamarca.com.ar/	30/04/23
Cangemi, Verónica*	https://veronicacangemi.com/	02/12/22
Cantoría del Socorro - CABA	http://www.basilicadelsocorro.org.ar/cantoria	20/12/22
Centro Cultural Parque de España - Rosario	https://ccpe.org.ar/web/conocenos/	29/11/22
Centro Italiano de Música Antigua	https://ilteatrodellamemoria.com/2017/12/16/verso-il-40-del-cima-una-serata-con-sergio-siminovich/	26/12/22
Certamen Internacional de Coros de Trelew	https://www.trelew.gov.ar/el-municipio-realizara-un-homenaje-por-cumplirse-30-anos-del-primer-certamen-internacional-de-coros/	07/01/23
Chumachenco, Nicolás	https://es.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%A1s_Chumachenco	26/12/22
Cillario, Carlos Félix	https://www.lagaceta.com.ar/nota/251685/espectaculos/carlos-cillario-dejo-huella-importante-vida-musical-cultural-tucuman.html	13/12/22
Cine Teatro San Luis	https://cineteatrosanluis.com/	13/03/23
Collegium Musicum de Buenos Aires	https://www.collegiummusicum.org.ar/quienes-somos	13/01/23
Concurso Internacional de Piano 2016 - Tucumán	https://www.tucumanal7.com.ar/local/2016/11/20/dmytro-choni-gano-el-concurso-internacional-de-piano-151596.html	21/12/22
Concurso Internacional de Piano Martha Argerich 1999 - CABA	https://graciasmarthaargerich.blogspot.com/2014/11/en-el-primer-concurso-internacional-de.html	17/12/22
Concurso Internacional de Piano Martha Argerich 2003 - CABA	https://graciasmarthaargerich.blogspot.com/2015/01/regreso-el-huracan-martha-recuerdo-del.html	17/12/22
Concurso Internacional de Violín 2010 - CABA	https://violinbuenosaires2010.blogspot.com/2010/07/la-1-edicion-del-concurso-llego-su-fin.html	18/12/22

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Concurso Internacional de Violín 2012 - CABA	https://violinbuenosaires.blogspot.com/2012/07/llego-su-final-el-segundo-concurso.html	18/12/22
Conjunto de Cámara de la U.N. de Misiones	https://www.unam.edu.ar/index.php/cultura	03/03/23
Conjunto Pro Música de Rosario*	https://promusicarosario.org.ar/	20/12/22
Conservatorio Provincial de Música "R.P. Eugenio Rosso" - Río Gallegos	https://conservatorioriogallegos.wordpress.com/	14/03/23
Coral Femenino de San Justo	https://coralfemenino.blogspot.com/	20/12/22
Coro Ciudad de Mendoza	http://www.corociudadmendoza.com.ar/wp-content/uploads/2019/11/CCM-espanol.pdf	05/01/23
Coro de Cámara de Córdoba	https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/cesar-ferreyra-el-hombre-detras-de-las-vozes/	05/01/23
Coro de Cámara de la U.N. de Cuyo - Mendoza	https://www.uncuyo.edu.ar/extension/coro-de-cmara	31/12/22
Coro del Fin del Mundo - Ushuaia	https://corodelfindelmundo.com.ar/corodelfindelmundo/	28/03/23
Coro Estable de Bahía Blanca	https://www.youtube.com/watch?v=AEnQR7CiMNg	05/01/23
Coro Estable de la Provincia de Tucumán	https://enteculturaltucuman.gob.ar/coro-estable-de-la-provincia/	05/01/23
Coro Estable de Rosario	http://www.coroestablersario.org.ar/es/nosotros.html#historia	20/12/22
Coro Estable del Parque del Conocimiento - Posadas	http://www.centrodelconocimiento.misiones.gov.ar/index.php/component/content/article?id=51:elenco-de-coro-estable&Itemid=437	03/03/23
Coro Estable del Teatro Colón* - CABA	https://teatrocolon.org.ar/es/el-teatro/cuerpos-artisticos/coro-estable	05/01/23
Coro Lagun Onak - CABA	http://www.lagunonak.com.ar/historia.html	20/12/22
Coro Municipal Coral Carmina - Mar del Plata	https://www.mardelplata.gob.ar/Noticias/coral-carmina	12/01/23
Coro Municipal de Trelew	https://www.trelew.gov.ar/54-anos-del-coro-municipal-de-trelew/	07/01/23
Coro Nacional de Música Argentina - CABA	https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-coro-nacional-de-jovenes-reconvertido-en-coro-nacional-de-musica-argentina	05/01/23
Coro Polifónico de Córdoba	https://cultura.cba.gov.ar/coro-polifonico-de-la-provincia-de-cordoba/	05/01/23
Coro Polifónico de Resistencia	http://chapay.com.ar/?Seccion=personaje&Id=355	20/12/22
Coro Polifónico de Santa Fe	https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/113875	05/01/23

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Coro Polifónico Nacional - CABA	https://www.argentina.gob.ar/cultura/elencos/cpn/historia	05/01/23
Coro Universitario de La Plata	https://unlp.edu.ar/arte/practicas_artisticas/musica/coro_universitario-4690-9690/	20/12/22
Coro Universitario de Mendoza	https://corouniversitario.uncuyo.edu.ar/premios-y-distinciones	20/12/22
Coro Universitario de Misiones	https://www.elterritorio.com.ar/noticias/2022/11/20/770192-el-coro-universitario-de-misiones-celebra-40-anos-ofreciendo-arte-a-misiones-y-el-mundo	20/12/22
Cuarteto de Cuerdas de la U.N. de La Plata	https://unlp.edu.ar/arte/practicas_artisticas/musica/cuarteto-4685-9685/	22/12/22
Cuarteto Gianneo*	https://www.cuartetogianneo.com.ar/op/index.php/biografia	22/12/22
Cuarteto Petrus	https://cuartetopetrus.com.ar/index.html	23/12/22
Cura, José	https://josecura.com/biography/	13/12/22
Del Lungo, Alfredo	https://violinesmurcia.com/blog/alfredo-del-lungo-1909-1993/	17/01/23
Dúo Pomponio - Martínez Zárate	http://www.guitarrasweb.com/martinezzarate/curri.htm	27/12/22
Encuentros Corales de Villa Gesell	https://www.geocities.ws/encorales/historia.htm	29/12/22
Escuela Provincial de Música N° 9901 Orquesta de Niños y Juvenil - Santa Fe	https://xn--escuelademusica9901orquestadenios-xfd.com.ar/	16/12/22
Escuela Provincial de Música Re Si - Río Gallegos	https://noticias.santacruz.gob.ar/gestion/educacion/item/11261-presentaron-oficialmente-la-escuela-provincial-de-musica-re-si	14/03/23
Escuela Superior de Música de Neuquén	https://esm-nqn.infed.edu.ar/sitio/historia/	27/02/23
Escuela Superior del Profesorado de Educación Artística N° 1 "Nicolás Segundo Gennero" - Santiago del Estero	https://watertec.com.ar/referencias/escuela-superior-del-profesorado-de-educacion-artistica-n-1-nicolas-segundo-gennero/	26/04/23
Escuelas "I" - La Pampa	https://sitio.lapampa.edu.ar/index.php/directrices-del-proyecto	01/05/23
Espector, Claudio	https://www.flacso.org.ar/docentes/espector-claudio/	18/01/23
Estudio Coral de Buenos Aires - CABA*	https://www.estudiocoral.com.ar/coro.php	20/12/22
Fagioli, Franco	http://www.franco-fagioli.info/biography.html	13/12/22
Festival de Música Barroca Camino de las Estancias Jesuíticas - Córdoba	https://turismoculturalyrural.blogspot.com/2013/11/musica-barroca-en-el-camino-de-las.html	08/01/22
Festival de Música Clásica El Camino del Santo - San Isidro	https://www.infoban.com.ar/12/03/2008/festival-de-musica-clasica-el-camino-del-santo/	12/01/23

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Festival Internacional de Música Clásica por los Caminos del Vino - Mendoza	https://www.fundacionkonex.org/b5142-festival-internacional-musica-clasica-por-los-caminos-del-vino	22/12/22
Festival Internacional de Percusión - Gral. Roca	https://fcp.org.ar/cronograma-completo-del-20-festival-internacional-de-percusion/#comments	12/04/23
Festival Internacional de Ushuaia	https://www.festspiele-producciones.com/copia-de-festival-internacional-de-	12/04/23
Festival Konex de la Música Clásica - CABA	https://www.fundacionkonex.org/n1283-festival-konex-de-musica-clasica	08/03/23
Fondo Nacional de las Artes	https://www.cultura.gob.ar/institucional/organismos/fondo-nacional-de-las-artes/	09/02/23
Formosus - Formosa	https://www.facebook.com/formosusdc/	24/02/23
Frega, Ana Lucía	http://www.analuciafrega.com.ar/	05/01/22
Fundación Antorchas - CABA	https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-fundacion-antorchas-cierra-sus-puertas-despues-de-20-anos-nid716429/	30/03/23
Fundación Encuentros Internacionales de Música Contemporánea (EIMC) - CABA	https://www.aliciaterzian.com.ar/fundacion_encuentros_objetivos.htm	14/01/23
Fundación Grillos - Posadas	http://www.fundaciongrillos.org/grillosinfonico/historia/	13/02/23
Fundación Konex - CABA	https://www.fundacionkonex.org/n1254-historia-de-los-premios-konex-a-la-musica-clasica	04/12/22
Fundación Música con Alas - Jujuy	https://www.facebook.com/musicaconalass/	19/03/23
Fundación Música del Fin del Mundo - Ushuaia	https://corodelfindelmundo.com.ar/fundacion/	28/03/23
Fundación Ostinato - Mendoza	https://ostinato.tripod.com/about.html	01/03/23
Fundación Pro-Arte - Córdoba	http://www.proartecordoba.org/institucional/	02/12/22
Fundación Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina (SOIJAr)	https://www.educ.ar/recursos/120388/sistema-de-orquestas-infantiles-y-juveniles-de-argentina	07/03/23
Gabetta, Sol*	https://solgabetta.com/about/es-biography/	22/12/22
Gelber, Bruno Leonardo	https://www.fundacionkonex.org/b1896-bruno-gelber	22/12/22
Goerner, Nelson	https://www.nelsongoerner.com/biografia-es/	26/12/22
Grupo de Canto Coral - CABA	https://www.gcc.org.ar/	26/02/23
Grupo Encuentros - CABA	https://www.aliciaterzian.com.ar/in_grupo_encuentros_curriculum.htm	22/12/22
Grupo Vocal de Difusión - CABA	http://gvd.musica.ar/about.html	10/01/23

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Hemsey de Gainza, Violeta	http://www.violetadegainza.com.ar/	09/01/23
Hernández Larguía, Cristián*	https://www.anba.org.ar/academico/hernandez-larguia-cristian/	04/05/23
Iguazú en Concierto	https://www.iguazusinfonico.com/	09/02/23
Instituto Superior de Formación Docente Artística (ISFDA) N° 805 - Trelew	https://isfd805-chu.infed.edu.ar/sitio/	29/04/23
Instituto Superior del Profesorado de Enseñanza Artística (ISPEA) - Música "Prof. Lilia Yolanda Pereno de Elizondo" - Resistencia	https://ispam-cha.infed.edu.ar/sitio/	07/03/23
Instituto Universitario Patagónico de las Artes - Gral. Roca	https://iupa.edu.ar/sitio/que-es-el-iupa/	15/01/23
Jones, Clydwyn Ap Aeron	http://www.elvalleonline.com.ar/clydwyn-ap-aeron-jones/	29/04/23
Juventus Lyrica - CABA	https://juventuslyrica.ar/conocenos/	10/01/23
Lima, Luis*	https://es.wikidat.com/info/luis-lima	26/12/22
Lysy, Alberto*	https://albertolysy.com/alberto.php	27/12/22
Máspero, Andrés	https://www.teatroreal.es/en/artista/andres-maspero	27/12/22
Método Suzuki	https://suzukiassociation.org/about/suzuki-method/es/	10/11/22
Método Suzuki - U.N. de Córdoba	https://artes.unc.edu.ar/metodo-suzuki/	03/12/22
Moruja, Mariano*	https://teatrocolon.org.ar/es/artistas/mariano-moruja	04/05/23
Mozarteum Argentino* - 1 historia	http://mozarteumargentino.org/public/historia	18/11/22
Mozarteum Argentino* - 2 becarios	http://mozarteumargentino.org/public/becas	18/11/22
Nave UNCUYO - Mendoza	https://www.uncuyo.edu.ar/dependencia/nave-uncuyo	02/12/22
Nuova Harmonia - CABA	https://www.fundacionkonex.org/b5133-nuova-harmonia	04/05/23
Ópera de Rosario	https://www.teatro-elcirculo.org/elteatro	12/01/23
Orquesta Académica del ISATC - CABA	https://teatrocolon.org.ar/es/instituto-superior-de-arte/academia-orquestal	09/02/23
Orquesta Académica del ISPEA: Música - Resistencia	https://www.chacodiapordia.com/2019/01/08/el-ispea-dio-vida-a-una-orquesta-academica-de-excelencia-a-lo-largo-de-2018/	17/03/23
Orquesta de Cámara del Parque del Conocimiento - Posadas	http://www.centrodelconocimiento.misiones.gov.ar/index.php/component/content/article?id=23:orquesta-de-camara&Itemid=437	03/03/23

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Orquesta de Cámara Juvenil Cofradía - Bariloche	http://galeriabariloche.com/notas/historias-de-galer%C3%ADa/1641-orquesta-juvenil-cofrad%C3%ADa-su-historia/1641-orquesta-juvenil-cofrad%C3%ADa-su-historia.html/	13/11/22
Orquesta Escuela de Chascomús	https://www.OrquestaEscuela.org.ar/quienessomos	21/11/22
Orquesta Escuela de la Municipalidad de San Martín de los Andes	http://concejodeliberante.sanmartindelosandes.gov.ar/2018/03/24/se-otorgaron-subsidios-orquestas/	18/01/23
Orquesta Escuela Mediterránea - Córdoba	http://www.proartecordoba.org/la-orquesta/	30/11/22
Orquesta Estable de Tucumán	https://enteculturaltucuman.gob.ar/orquesta-estable-de-la-provincia/	23/12/22
Orquesta Estable del Teatro Colón* - CABA	https://teatrocolon.org.ar/es/el-teatro/cuerpos-artisticos/orquesta-estable	04/05/23
Orquesta Filarmónica de Buenos Aires*	https://es.atozwiki.com/Orquesta_Filarm%C3%B3nica_de_Buenos_Aires	18/11/22
Orquesta Filarmónica de Chascomús	https://www.orquesta-escuela.org.ar/filarmonicadechascomus	04/05/23
Orquesta Filarmónica de Mendoza	https://www.mendoza.gov.ar/cultura/ofm/	14/12/22
Orquesta Filarmónica de Río Negro	https://cultura.rionegro.gov.ar/?contID=71605	23/12/22
Orquesta Grillitos Sinfónicos - Posadas	http://www.fundaciongrillos.org/grillosinfonico/historia/	13/02/23
Orquesta Infanto-Juvenil "De la 7" - Santa Rosa	https://www.laarena.com.ar/la-pampa/la-orquesta-de-la-7-celebra-sus-20-anos-con-un-gran-concierto-2022113014540	11/04/23
Orquesta Infanto-Juvenil de INTA - Trelew	https://www.trelew.gov.ar/la-orquesta-de-inta-comenzo-sus-actividades-de-estimulacion-musical-en-las-escuelas/	29/04/23
Orquesta Juvenil de la U.N. de Tucumán	https://enteculturaltucuman.gob.ar/30-7-ahoramusica-%E2%80%A2-orquesta-juvenil-de-la-unt/	27/11/22
Orquesta Juvenil del Parque del Conocimiento - Posadas	http://www.centrodelconocimiento.misiones.gov.ar/index.php/component/content/article?id=52:elenco-orquesta-juvenil&Itemid=437	03/03/23
Orquesta Sinfónica de Córdoba	https://www.fundacionkonex.org/b582-orquesta-sinfonica-de-cordoba	09/02/23
Orquesta Sinfónica de Entre Ríos	https://www.entrerios.gov.ar/cultura/mas-info-orquesta/	16/01/23
Orquesta Sinfónica de la U.N. de Córdoba	https://campus.unc.edu.ar/sites/default/files/RES_1061_2005%20-%20Creacion.pdf - https://campus.unc.edu.ar/sites/default/files/RR_730_2015%20-%20Modificacion.pdf	01/12/22
Orquesta Sinfónica de la U.N. de Cuyo - Mendoza	https://orquesta.uncuyo.edu.ar/resena-historica	09/02/23
Orquesta Sinfónica de la U.N. de San Juan	http://www.revista.unsj.edu.ar/revista57/col_musica.php	21/12/22

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Orquesta Sinfónica de Salta	http://www.ossalta.gob.ar/orquesta.html	23/12/22
Orquesta Sinfónica del Chaco	http://orquestasinf.chaco.gov.ar/public/#/conocenos	13/12/22
Orquesta Sinfónica del Neuquén	http://www.sinfonicadelneuquen.com.ar/	23/12/22
Orquesta Sinfónica Jujuy	https://www.jujuyalmomento.com/jujuy/nacio-el-proyecto-fundacional-una-orquesta-sinfonica-jujuy-n125088	20/03/23
Orquesta Sinfónica Juvenil de la U.N. de Misiones - Posadas	https://www.unam.edu.ar/index.php/estudiantess/cultura	02/05/23
Orquesta Sinfónica Juvenil de la U.N. de Rosario	http://orquestajuvenilunr.com.ar/historia.php	21/11/22
Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio Nacional - CABA	http://cdn02.radionacional.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/OSJRNA.pdf	09/02/23
Orquesta Sinfónica Juvenil Nacional José de San Martín - CABA	https://www.cultura.gob.ar/sinfonica-juvenil-nacional-jose-de-san-martin-un-semillero-de-musicos_5638/	21/11/22
Orquesta Sinfónica Municipal de Mar del Plata	https://www.mardelplata.gob.ar/Contenido/orquesta-sinfonica-municipal-h	26/02/23
Orquesta Sinfónica Nacional* - CABA	https://www.argentina.gob.ar/cultura/elencos/sinfonica/historia	09/02/23
Orquesta Sinfónica Patagonia - Viedma	https://www.unrn.edu.ar/section/92/sinfonica-patagonia.html	02/05/23
Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca	https://eldigitaldebahia.com.ar/cultura/la-orquesta-sinfonica-bahiense-celebra-un-nuevo-aniversario/	23/12/22
Orquesta Sinfónica Provincial de Jujuy	https://prensa.jujuy.gob.ar/ciclo-conciertos/especial-fin-ano-presentacion-orquesta-sinfonica-jujuy-n109791	01/05/23
Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario	https://www.ellitoral.com/escenarios-sociedad/sinfonica-rosario-celebra-mes-60-aniversario_0_uKg76zDog9.html	11/12/22
Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe	https://www.santafecultura.gob.ar/orquesta-sinfonica-de-santa-fe/	29/11/22
Pérez, Alejo*	https://www.alejoperez.com/biography	27/12/22
Programa de Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles - Chaco	https://educacion.chaco.gob.ar/2022/06/29/nacion-y-provincia-relanzaron-el-programa-de-coros-y-orquestas-infantiles-y-juveniles/	17/03/23
Programa de Orquestas Infantiles y Juveniles - CABA	https://buenosaires.gob.ar/educacion/escuelaabierta/orquestas-coros-infantiles-y-juveniles	07/03/23
Programa Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles	https://www.argentina.gob.ar/educacion/programas-educativos/programa-de-orquestas-y-coros-infantiles-y-juveniles	20/01/23
Programa Provincial de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles - Jujuy	http://educacion.jujuy.gob.ar/tag/programa-de-orquestas-y-coros-infantiles-y-juveniles/	20/03/23

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Programa Provincial de Orquestas-Escuela - Buenos Aires	http://servicios2.abc.gov.ar/comunidadycultura/programapcialorquesta/	21/11/22
Quinteto de Vientos de la U.N. de La Plata	https://unlp.edu.ar/arte/practicass_artisticas/musica/quinteto-4687-9687/	08/01/23
Quinteto Filarmónico de Buenos Aires	https://www.fundacionkonex.org/b4058-quinteto-filarmonico-de-buenos-aires	23/12/22
Sala Argentina - CABA	https://www.cck.gob.ar/edificio/	02/12/22
Sala Lavardén - Rosario	https://www.salalavarden.gob.ar/la-sala	12/12/22
Salón Magallanes del Hotel Arakur - Ushuaia	https://www.turismodebolsillo.com.ar/argentina/eventos-sociales-y-corporativos-en-el-hotel-arakur.html/99143	29/03/23
Saraví, Pablo*	https://teatrocolon.org.ar/es/artistas/pablo-saravi	04/05/23
Segade, Jesús Gabriel	https://www.lanacion.com.ar/cultura/murio-segade-el-cura-musico-nid948688/	14/01/23
Semana Musical de Llao Llao - Bariloche	https://www.anbariloche.com.ar/noticias/2013/10/08/38188-espacios-semana-musical-llao-llao	26/12/22
Septiembre Musical Tucumano	https://www.comunicaciontucuman.gob.ar/noticia/turismo-cultura/206030/todo-lo-necesitas-saber-acerca-septiembre-musical	29/12/22
Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles - Jujuy	http://educacion.jujuy.gob.ar/tag/programa-de-orquestas-y-coros-infantiles-y-juveniles/	16/03/23
Sociedad Händel de Buenos Aires	https://www.sociedadhaendel.com/historia	20/12/22
SOIJAr (Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina)	https://www.sistemadeorquestas.org.ar/	06/12/22
Teatro 1º de Mayo - Santa Fe	https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Primerode_Mayo	20/04/23
Teatro 25 de Mayo - Santiago del Estero	https://www.santiagocultura.gob.ar/teatro-25-de-mayo.php	20/04/23
Teatro 3 de Febrero - Paraná	https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_3_de_Febrero	20/04/23
Teatro Alberdi - Tucumán	https://tucuman.italiani.it/el-teatro-alberdi-simbolo-cultural-en-tucuman/	29/12/22
Teatro Argentino - La Plata	https://es.wikiarquitectura.com/edificio/teatro-argentino-de-la-plata/	11/01/23
Teatro Auditorium - Mar del Plata	https://www.gba.gob.ar/teatro_auditorium/historia	11/01/23
Teatro Avenida - CABA	https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Avenida	11/03/23
Teatro Coliseo - CABA	https://www.teatrocoliseo.org.ar/historia/	06/12/22
Teatro Colón - Mar del Plata	https://www.mardelplata.gob.ar/teatrocolon2014	26/02/23

NOMBRE	DIRECCIÓN DE INTERNET	ACCESO
Teatro de la Ciudad - Formosa	http://www.formosahermosa.gob.ar/region-litoral/ciudad-de-formosa/que-hacer/teatro-de-la-ciudad/	07/03/23
Teatro del Bicentenario - San Juan	https://www.teatrodelbicentenariosanjuan.org/	07/12/22
Teatro del Libertador Gral. San Martín - Córdoba	https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_del_Libertador_General_San_Mart%C3%ADn	11/01/23
Teatro El Círculo - Rosario	https://www.teatro-elcirculo.org/elteatro	20/04/23
Teatro Español - Neuquén	https://www.lmneuquen.com/la-historia-del-cine-teatro-espanol-patrimonio-social-y-cultural-los-neuquinos-n801286	23/12/22
Teatro Español - Santa Rosa	https://www.santarosa.gob.ar/teatro-espanol-orgullo-de-santa-rosa/	11/04/23
Teatro Independencia - Mendoza	https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Independencia	20/04/23
Teatro Juan de Vera - Corrientes	https://www.teatrovera.com/index.php/el-teatro-vera/historia	04/04/23
Teatro Mitre - Jujuy	http://culturayturismo.jujuy.gob.ar/teatro-mitre/	11/03/23
Teatro Municipal - Bahía Blanca	https://teatromunicipal.bahia.gob.ar/historia/	12/01/23
Teatro Paradiso - Santa Rosa	https://www.lapampanoticias.com.ar/noticias/actualidad/cultura/teatro-paradiso-el-sueno-de-un-nuevo-escenario/	01/05/23
Teatro Provincial - Salta	http://www.teatroprovincial.gob.ar/historia/	23/12/22
Teatro Rafael Aguiar - San Nicolás	https://sannicolasciudad.gob.ar/areas/cultura/teatromunicipal	20/04/23
Teatro San Martín - Tucumán	https://enteculturaltucuman.gob.ar/teatros/teatro-san-martin/	12/01/23
Tiempo, Sergio	https://www.rayfieldallied.com/images/Sergio-Tiempo-RAYFIELD-ALLIED-biography.pdf	28/12/22
Tous Ensemble Coro - La Plata	http://www.tousensemble.com.ar/	28/04/23
Trío Alberto Williams	http://www.avantialui.com.ar/biografias_texto.php?id=265	23/12/22
Trío Ginastera	https://www.festivalkonex.org/trio-ginastera/	23/12/22
Usina del Arte - CABA	https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/usina-del-arte/historia	02/12/22
Veltri, Miguel Ángel*	https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/veltri-michelangelo	28/12/22

MÚSICA CONTEMPORÁNEA: APUNTES SOBRE UNA ESCENA DIVERSIFICADA

Martín Liut

El Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro General San Martín de Buenos Aires ofreció el martes 6 de noviembre de 2001 un Concierto Anónimo. El mismo consistió en el estreno de siete obras encargadas a compositores argentinos sin que se dieran a conocer ni los títulos de las piezas ni los nombres de sus correspondientes autores. El misterio se reveló en la función siguiente. La experiencia fue una de las más originales de este ciclo iniciado en 1997, que se constituyó en la principal cita anual para la nueva música de nuestro país durante estas dos primeras décadas del siglo, pero que tuvo un final silencioso, durante la pandemia de COVID-19.¹

El concierto pretendía que la música *hablara* por sí misma, una aspiración propia del paradigma de la música pura o autónoma que, como había señalado Omar Corrado poco tiempo antes, era hegemónica en la escena musical contemporánea argentina.² La velada fue un punto culminante de ese paradigma que aún conserva centralidad pero en un marco de mayor diversidad estética. Una lectura de las críticas musicales del concierto anónimo permiten constatar en qué medida resultaba utópica aquel tipo de escucha.³ Fue posible establecer autorías precisas, a partir de la escucha comparada de constantes estilísticas respecto de otras obras. En su defecto, las obras resultaban ubicables dentro de un mapa de la música contemporánea nacional que es diverso, pero no infinito.

El programa estuvo conformado por *Mala-vés* de Carlos Mastropietro (1958), *De-venir* de

Ezequiel Menalled (1980), *Para dúo* de Francisco Kröpfl (1931-2021), *Quién me diera alas como de paloma* de Patricia Martínez (1973-2022); *Trame*, de Martín Matalón (1958), *La naturaleza de las cosas*, de Mariano Etkin (1943-2016), y *Warnes*, de Nicolás Varchausky (1973). El listado permite apreciar que se logró una buena distribución etaria, y que participaron dos de los tres referentes históricos de la experiencia Di Tella (Kröpfl y Etkin), que en cierta medida determinaron el perfil general de la función. También se constata el porteño-centrismo de la velada: todos habían nacido o se criaron en la ciudad de Buenos Aires. Entre otros datos salientes apuntamos además que uno de ellos vivía (y continúa) en Francia (Matalón), y que otro migraría poco tiempo después a Holanda (Menalled). Del concierto participó una sola mujer sobre siete compositores (Martínez). La dirección musical estuvo a cargo de una figura relevante en la historia del ciclo, el también compositor Santiago Santero (1962).

Los intérpretes fueron: Patricia Da Dalt (flauta); Marcela Magín, Elizabeth Ridolfi, Mauricio Weintraub (violines); Guillermo Sánchez (clarinete); Martín Devoto, Ricardo Segret (violoncellos); Sergio Rivas, Patricio Cotella (contrabajos); Pablo La Porta (percusión); Manuel de Olaso (clave y piano); Martín Ferres (bandoneón); Enrique Schnevelin (trombón); Hernán Vives (guitarra eléctrica). Tanto los compositores como la mayoría de los intérpretes fueron actores destacados de la escena musical contemporánea en lo que va de este siglo XXI.

Pocos meses más tarde, el viernes 28 de junio de 2002, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, se estrenó *Hildegard*, tercera ópera de cámara de Marta Lambertini (1937-2019). La compositora no quiso definirla como una ópera feminista sino “femenina”.⁴ En cual-

1. La última edición se hizo en enero de 2020. Luego del parate de la pandemia en 2021, el ciclo quedó acéfalo con la salida de Diego Fischerman y no se anunció ni reemplazo ni continuidad hasta el momento.

2. Ver Omar Corrado, “De pudores y otros recatos”, revista *Punto de Vista* n° 60, 1997.

3. En el diario *Clarín* fue firmada por Federico Monjeau, en el diario *La Nación* por mí.

4. Martín Liut, “Entrevista a Marta Lambertini”, diario *La Nación*, 28 de julio de 2002.



Marta Lambertini

quier caso representó un hito para un campo históricamente masculinizado como el de la composición musical. Lambertini era en aquellos años la “excepción a la regla” en materia de programación de mujeres, que no llegaba al 5%.⁵ La compositora eligió, por tercera vez, una historia con protagonista femenina para componer su ópera. Lo había hecho antes pero con dos personajes de ficción: la *Alicia* de Lewis Carrol y la *Cenicienta*. Esta vez se trató de un personaje histórico, la abadesa Hildegard Von Bingen, primera mujer compositora de la que se tiene registro en Occidente. Para el libreto convocó a Elena Vinelli, la puesta en escena estuvo a cargo de Pina Benedetto, y como Hildegard se lució la mezzo Susanna Moncayo. La ópera fue el resultado de una propuesta del Trío San Telmo, integrado por la violinista Haydeé Francia, la violoncelista Viviana Almerares y la pianista Bárbara Civita. Ellas le habían pedido inicialmente a Lambertini abordar las historias de otras mujeres compositoras invisibilizadas durante el siglo XIX: Fanny Mendelssohn, Clara Wieck y Alma Mahler. Lambertini las convirtió en personajes dentro de la historia de Hildegard, en una operación que le permitió desplegar su poética contemporánea y cosmopolita. En resumen, *Hildegard* fue un producto impulsado colectivamente por una red de notables artistas na-

5. La base de datos del CETC permite constatar estos porcentajes. Hay análisis parciales incluidos en las tesis doctorales de Violeta Nigro-Giunta y del autor de este artículo.



Partitura de *Hildegard*

cionales que eligió contar/cantar una historia de mujeres relevantes pero invisibilizadas de la historia de la música occidental.

El título de la ópera remite a la abadesa Hildegard Von Bingen (1098-1179), la primera compositora de la que se tiene registro en Occidente. Para Lambertini la historia de esta notable mujer de longeva vida para el siglo XII iba más allá del hecho de compartir oficio. Como ella misma comentó previo al estreno: “Hildegard tuvo un poder enorme. Fue abadesa de un convento creado por ella misma. Es la única mujer que predica y también se cartea con los papas y los príncipes y se atreve a discutir y reprenderlos”.⁶ Como es sabido que Hildegard tenía visiones, incluso en estado de conciencia, Lambertini integró fluidamente en su trama como personajes a otras compositoras, como Clara Wieck, Alma Mahler y Fanny Mendelssohn. Lambertini construye su propio museo imaginario de músicas que van y vienen desde sonoridades medievales al lenguaje contemporáneo de la propia compositora. Lejos de ser una obra solemne, *Hildegard* contiene también marcas de estilo lambertiniana, como su sentido del humor y el manejo de la ironía. En este caso, el mejor ejemplo es el contra-personaje a las tres mujeres; *Diabolus in musica*, un personaje masculino cuya primera intervención consiste precisamente en cantar un intervalo de quinta disminuida, aquél que durante una buena parte de la edad media estuvo prohibido y quedó asociado a lo siniestro.

6. Martín Liut, “Una pionera de la música”, diario *La Nación*, 28 de junio de 2002. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/una-pionera-de-la-musica-nid408951/>



Partitura de Hildegard

La ópera *Hildegard* subió a escena luego de varias postergaciones, debido en parte al colapso económico que atravesó el país en 2001. Y si bien la obra de Lambertini no se relaciona directamente con aquellas contingencias, vale la pena recuperar su postura como artista creadora ante cambios epocales tan relevantes como el de los primeros 2000. Ante la consulta de qué representaba para ella componer música ante un nuevo siglo que se iniciaba de modo tan incierto y angustiante, me respondió:

Es una cuestión periódica, creo, en la que se repite cierta sensación de decadencia de principio de siglo y luego aparece algo nuevo. En este momento, como están las cosas en el mundo, ¿qué se puede esperar de nosotros? Tratamos de hacer lo mejor que podemos. Hay que apostar al futuro, a seguir trabajando y produciendo. A pesar de que no te gusta nada el mundo en el que estás viviendo. Pero nos gusta la vida, y es la única que tenemos.⁷

Las dos óperas previas de Lambertini también tenían como protagonistas a mujeres, aunque ambas provenían de la ficción: *Alice* y *Cenicienta*. La compositora, que por ese entonces se desempeñaba como Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y luego se integró como miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), insistía en que no había motivaciones de tipo feminista en sus elecciones. Es notable, de todos modos, que ella haya optado por enfocarse en historias de mujeres en sus tres óperas de cámara. Sobre este repertorio hay ya trabajos musicológicos publicados y en prensa que me eximen de entrar en más detalles.⁸ Para esta historia de la música contemporánea argentina de lo que va de este siglo resulta clave comprender que esta trilogía tuvo un carácter germinal, como aliento a la creación de nuevas óperas. Y tan impor-

tante como ello, su función referencial para las nuevas generaciones de compositoras mujeres que, como ocurre en este campo del arte, aún tienen muchísimo camino por andar, y romper el techo de cristal. Efectivamente, algunos trabajos estadísticos sobre la programación de compositoras y disidencias tanto en el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) como en el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín dan cuenta de que el porcentaje de participación continúa siendo mínimo.⁹ Recién en los últimos 10 años se ha iniciado un proceso de reversión destacable, aunque no sostenido. Cabe resaltar también, que estos guarismos no difieren de lo que pasa en países considerados centrales para la música contemporánea global.¹⁰

Espacios específicos y compartidos

El Concierto Anónimo y el estreno de *Hildegard* rodean temporalmente el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001. La traumática salida del régimen de convertibilidad peso-dólar y la caída del Gobierno de la Alianza pudieron ser saldadas, por primera vez en siete décadas, de un modo institucional y democrático. La crisis también moduló el devenir de la música contemporánea aunque, al igual que en la música clásica, es un campo que se imaginaba a sí mismo por fuera de los avatares políticos. A poco más de dos décadas de aquel estallido y de estos dos espectáculos podemos establecer continuidades y cambios que atravesó la escena de la música actual respecto del final del siglo pasado. Se trata de un recorrido necesariamente incompleto porque lo que ha caracterizado a esta escena es el sostenimiento de la producción, en un marco estéticamente diversificado.

7. Martín Liut, *Ibid.*

8. Silvia Lobato, "Mujeres en problemas y deseo en las óperas de Marta Lambertini", Bernal, Editorial UNQ, 2024; Javier González y Leonardo Guggenheim, *Cenicienta Una ópera de Marta Lambertini*, Buenos Aires, EDUCA, 2014.

9. Ver Fabián Beltramino, "Canon y música contemporánea: el ciclo 'Colón Contemporáneo'", revista *Artes en Filo*, n° 1, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2021. En mi tesis doctoral, *Cosmopolitas. nómades, músicos de la distancia*. (2017, inédita), se encuentra un análisis del repertorio del CETC.

10. Resulta muy claro el estudio sobre la participación de mujeres en los célebres cursos de verano de Darmstadt, Alemania.

Bordeando el estallido, el Concierto Anónimo e *Hildegard* funcionan a la vez como condensación y bisagra de la escena de la música contemporánea argentina de entresiglos. Tuviron lugar en ámbitos específicos para la llamada música contemporánea que se crearon a finales del siglo pasado y se consolidaron en los primeros años del corriente. Ambos se desarrollaron en la órbita del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y en dos de sus principales instituciones culturales: El Teatro San Martín y el Teatro Colón.

El Teatro Colón creó el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (CEOB) en 1989 por iniciativa de Sergio Renán, quien designó al compositor y pianista Gerardo Gandini (1936-2013) como su director. Fue rebautizado en la gestión de Kive Staiff en 1996 como Centro de Experimentación del Teatro Colón. El CETC se enfocó en la realización de espectáculos de cámara líricos y, en menor medida, coreográficos. Sus actividades se desarrollaron de forma itinerante y luego encontró su lugar en el mundo en un subsuelo del propio teatro. Este espacio no convencional se reveló como un ámbito ideal para propiciar la experimentación, y devino en uno de los faros que contribuyó en la Argentina al resurgimiento del interés por la composición de ópera o teatro vocal-instrumental.¹¹ El CETC se organiza por temporadas anuales con un número cambiante de espectáculos, con un mínimo de tres funciones. En el interregno, el CETC suele ofrecer además conciertos de música de cámara y otro tipo de propuestas asociadas a la música contemporánea.

Por su parte, el San Martín (un complejo orientado centralmente a la producción teatral) se dio a sí mismo dos ámbitos para la música: uno de tipo popular y gratuito en el Hall del Complejo de la avenida Corrientes al 1500, y el Ciclo de Música Contemporánea que se estabilizó como un festival anual que duraba aproximadamente un mes alrededor de noviembre. Aquí, la norma fue la organización por conciertos cuyo epicentro fueron las presentaciones de solistas y grupos de cámara

nacionales e internacionales. En años de buenas asignaciones presupuestarias y buenas relaciones intergubernamentales, llegó a incluir la presentación de organismos sinfónicos de la propia ciudad o nación. Más allá de la existencia del CETC, el Ciclo también incluyó esporádicas presentaciones de espectáculos líricos, solo que limitados a una o dos funciones.

Por la potencia simbólica de ambos teatros y el presupuesto disponible, el CETC y el Ciclo del San Martín se convirtieron en los espacios referenciales de la música contemporánea. Esta etiqueta terminó cumpliendo un doble rol: por una parte, hizo visible la existencia de una práctica local de este género cosmopolita; por otra parte, delimitó sus alcances en relación con la totalidad de la escena creativa nacional.

Música contemporánea funciona operativamente como un género musical: a la vez que organiza, delimita. A pesar de que el adjetivo se refiere al presente, es claro que no toda la música actual forma parte de este ámbito. En ese sentido, el género continúa vinculado a la matriz modernista iniciada por las corrientes musicales de vanguardia de principios del siglo pasado. Sin entrar en los debates al respecto, a fines prácticos, la llamada música contemporánea no abre sus puertas a muchas músicas que de todos modos se componen en la actualidad.

De hecho, lo que ocurrió y de un modo muy fuerte durante el último entresiglos, fue una mayor visibilización de la música contemporánea modernista. Esto no obedeció solo gracias a la creación de espacios institucionales de difusión, sino también a la consolidación de espacios de formación profesional a nivel terciario y universitario (ver más adelante) y del apoyo en los grandes medios gráficos a los que Nigro Giunta llamó “crítica militante”. Habiendo formado parte de dicha escena entre 1992 y 2005, hago un único excursus en primera persona. Me refiero a mi labor en medios gráficos como la revista *La Maga* y el diario *La Nación* en coincidencia con el momento de mayor fulgor y protagonismo de personalidades como Diego Fischerman en *Página 12* y la revista *Clásica*, y sobre todo Federico Monjeau (1957-2021), crítico del diario *Clarín*, profesor titular de Estética de la música en la Universidad de Buenos Aires y miembro de número de la ANBA. Aunque me incomoda la definición de “militante” que trazó Nigro Giunta en su tesis, reconozco que en

11. Este particular ha sido estudiado exhaustivamente por Nigro Giunta en su tesis doctoral. Violeta Nigro Giunta, *Transformations dans la musique contemporaine à Buenos Aires. Œuvres, acteurs, institutions (1984-2014)*, Tesis de doctorado —inédita—, EHESS, 2022.

mi caso fui contratado —y valorado— por ser una persona especializada y, por lo tanto, con capacidad para cubrir las noticias vinculadas a esa música contemporánea.

¿Dónde ocurrieron estas otras músicas que no encajaban en los espacios de la contemporánea? Las y los compositores argentinos de música de tradición escrita, más allá de sus perfiles estéticos, comparten muchos espacios con la llamada música “académica” o “clásica”. Sin embargo es muy reducida su programación en las grandes instituciones y organismos estables. Los estrenos de óperas de gran escala y las obras sinfónicas nacionales son acontecimientos excepcionales. Como correlato, salvo en pocos casos, poseen creaciones de este tipo en sus catálogos. Pero mientras que por su devenir, la música contemporánea requiere de los instrumentistas un tipo de interpretación específica que involucra de un modo frecuente el dominio de una serie de técnicas extendidas junto con un conocimiento de lenguajes y estéticas diversas, las músicas no vanguardistas se suelen basar en la llamada práctica común, que es la de la música clásica centroeuropea que se enseña en los conservatorios y cuyo repertorio sigue siendo centralmente el de orquestas sinfónicas y teatros líricos (de aquí y del mundo).

Práctica común y técnicas extendidas: se trata de dos tipos de experticias que pueden desarrollar los intérpretes y en ellas se cifra una novedad respecto de la escena musical en este siglo. Me refiero a la consolidación de un núcleo importante de instrumentistas, cantantes y directores interesados en tocar música de compositoras y compositores argentinos actuales. Y esto ocurre en todas las variantes estéticas del campo. Es en este sentido que un mapeo de la creación musical académica de la argentina reciente se puede entender como un lugar muy activo y diverso, con espacios comunes y diferenciados de circulación que incluyen también públicos diversos, como iremos desglosando en lo que sigue.

En el caso de las obras vinculadas a la corriente *contemporánea* resulta clave el encuentro entre compositores e intérpretes comprometidos. Una nueva modalidad de trabajo, de tipo colaborativa, ha permitido fortalecer de un modo destacable el resultado performativo de estas obras en vivo. Si bien no ha habido un correlato en la producción discográfica, se observa una creciente dinámica de llevar

estas presentaciones en vivo a las plataformas audiovisuales.

En cuanto a las músicas no-vanguardistas, éstas encontraron una circulación propia dentro del sistema de la música clásica nacional de modos múltiples. Como norma general son músicas que se mantienen dentro de la llamada práctica común, tanto en el modo de interpretación como del lenguaje. Esto produce una familiaridad para que los intérpretes clásicos incluyan nueva música argentina dentro de sus propios repertorios. Así, es posible encontrarse con estrenos recurrentes en diversos tipos de ciclos de los que participan solistas, grupos de cámara, coros y orquestas. En este ámbito también se ha producido una nueva zona de intersección con la música popular. Esto que podría considerarse como un regreso del nacionalismo musical de la primera mitad del siglo pasado, tiene aspectos similares pero en un nuevo contexto. Mientras que aquella corriente formó parte de una élite que estaba configurando una “lógica sonora” de la nación,¹² aquí está conformada por una combinación de músicos académicos y populares que, gracias al proceso de escolarización de la música, son capaces de producir escritura que combina ambos mundos de un modo más horizontal. El espacio más evidente de este cambio es el de la Orquesta Nacional de Música Juan de Dios Filiberto. Es también en este ámbito en el que se nota un crecimiento en la participación de mujeres compositoras. Siendo intérpretes, muchas de ellas han producido obras alejadas de las naciones de vanguardia y obtuvieron incluso circulación internacional por otros circuitos, como fue el caso de Claudia Montero (1962-2021), ganadora de varios premios Grammy Latino en el rubro música clásica. El denominador común de varias de estas excursiones por fuera de la música autónoma es la voluntad de comunicación con el espectador. Esto queda en evidencia sobre todo a través del encuentro de la música con otras disciplinas artísticas, como así también las prácticas de tipo intertextual (intra e intersemióticas) que han podido (re)construir estos puentes con el público.

12. Melanie Plesch, "La lógica sonora de la generación del '80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En AA.VV. "Los caminos de la música Europa y Argentina, Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2008.

Comprendiendo este proceso de diversificación estética podemos condensar las principales novedades de este siglo en:

- La re-emergencia de géneros como la ópera en un sentido amplio, que incluye experiencias afines como el teatro instrumental, la performance y diversos tipos de experiencias multimediales. Sobre todo en formato camerístico, el género contó con espacios específicos pero también se sumó como ampliación de repertorio a compañías de ópera tradicional.

- Composiciones que apuestan a diferentes tipos de hibridación, mezcla o sincretismo, sobre todo con músicas populares urbanas (tango, folklore, rock, electrónica).

- Las experiencias de creación de tipo colaborativa, entre compositor e intérprete. La participación de los intérpretes durante el proceso de composición tuvo como efecto directo la ampliación de la paleta de sonoridades disponibles para el compositor. Estas son provistas como glosario por los instrumentistas y cantantes, sobre todo aquellos que exploran las posibilidades de las llamadas técnicas extendidas.

- La emergencia del arte sonoro en la Argentina, con características distintivas respecto de otras escenas a nivel mundial. Se trata de un campo emergente dominado por artistas sonoros que tienen formación musical previa o que actúan en ambos campos.¹³ Es frecuente constatar que quienes provienen de la música tienen como foco de producción la música electroacústica o acusmática, de larga tradición en nuestro país.

En cuanto al centro de la escena, la llamada música contemporánea argentina produjo en estas dos primeras décadas un trasvasamiento generacional en el que se observan dos tendencias principales. Por una parte, la continuidad de poéticas y estéticas desarrolladas por tres compositores que participaron de la experiencia del Instituto Di Tella (aunque con funciones diferentes, debido a sus edades y perfiles). Me refiero a Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl y Mariano Etkin.

13. Por razones de espacio no desarrollaremos esta historia específica. Recomiendo para los interesados en el surgimiento del arte sonoro en la Argentina la lectura de la tesis doctoral de Mene Savasta Alsina. Disponible en el repositorio digital de la Universidad Nacional de La Plata, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/121976>

Sintéticamente podemos definir a sus poéticas en los siguientes términos:

- Intertextualidad (Gandini)
- Minimismo (Etkin)
- Modernismo franco-alemán (Kröpfl)

Aunque se trata de músicas que suenan muy diferentes entre sí, los tres compositores forman parte de una misma idea *modernista* de la música contemporánea, asociada al paradigma de la música autónoma antes mencionada, centrada en una idea cosmopolita de la creación, y con referencias muy fuertes del canon de la música de vanguardia tanto europea como norteamericana. Aún así, se trata de una modernidad *situada* que es lo que permite comprender por qué la intertextualidad gandiniana no forma parte del proyecto posmodernista norteamericano, o cómo el *minimalismo* de Etkin supuso una traducción del minimalismo en clave latinoamericana. Por su parte, la poética de Kröpfl, centrada en el eje IRCAM-Darmstadt, produjo en la Argentina sus propias derivas en dos grandes modalidades; por un lado, la composición paramétrica de la música incluyendo la sistematización del control de alturas con un método propio que llamó Micromodos, por el otro, el desarrollo de la música electroacústica.

Si retomamos brevemente el programa del Concierto Anónimo, podemos reunir por afinidad estética o por vínculos maestro-discípulo de este modo: Etkin con Mastropietro, y Kröpfl, a través de Pablo Di Liscia (1955) y Oscar Edelstein (1953), con Nicolás Varchausky y Patricia Martínez. Menalled, el más joven de la velada, era estudiante del Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC), espacio privado en el que daban clase Martín Bauer (1962) y Santiago Santero (1962), en el que también daban clases Mariano Etkin, Manolo Juárez (1937) y Gabriel Valverde (1957). La obra excéntrica de la noche, que se diferenció claramente del resto por su retórica y escritura, fue la de Martín Matalón, cuya formación musical y trayectoria profesional venía transcurriendo entre Estados Unidos y Francia.

La música electroacústica tuvo continuidad en este siglo como un campo con sus propios espacios de formación, producción y circulación. Como señalé antes, fue también frecuente el tránsito de estos compositores por

la experiencia del nuevo arte sonoro. En esta escena, a veces los compositores u obras específicas dentro de sus producciones pueden homologarse a tendencias internacionales con epicentro en Francia o latinoamericanas:

- una, más asociable a la tradición de la música concreta-acusmática (el GRM);
- otra, emparentada a la corriente del post-bouleziana (El IRCAM);
- finalmente, diversas corrientes latinoamericanistas (vinculadas o al minimalismo o a propuestas de tipo sincretistas).

Este siglo promovió una diversificación estética debido al abaratamiento de la tecnología. Esto permitió dejar de depender de los laboratorios electrónicos institucionales para poder componer este tipo de música de manera hogareña. Los laboratorios perdieron centralidad; los centros de formación, en cambio, la conservaron, como veremos en el punto relacionado a las instituciones educativas. La ausencia de materialidad performativa de la música, sobre todo en su modalidad acusmática, posibilitó además la conformación de una red global de concursos, ciclos de conciertos y festivales que incluyen nodos en Argentina. Uno de ellos es el caso de las Jornadas Internacionales de Música Electroacústica, organizadas anualmente en Buenos Aires, y ciclos similares en las ciudades de Santa Fe y Córdoba.

De estilos tardíos y herencias

El período que abordamos en este texto fue para Gandini, Etkin y Kröpfl el tiempo de sus respectivos “estilos tardíos”. El término, acuñado por Theodor Adorno y luego ampliado por Edward Said, fue utilizado por Federico Monjeau para referirse específicamente a la obra de Mariano Etkin.¹⁴ El punto de partida para Monjeau fue justamente la audición de la obra que estrenó Etkin en el Concierto Anónimo. Pero también es posible analizar la producción de Gandini y Kröpfl. En el caso de Etkin, supuso, entre otros elementos novedosos darle espacio a soltar, siempre de un modo austero, algunas líneas melódicas o gestos. Para Gandini fue, luego de dejar la dirección del CETC, volcarse a la composición de Sona-



Martín Matalón

tas para piano, es decir, dejar de *hacer* historia para componer *para* la Historia, a partir del más abstracto de los géneros de la gran música clásica de Occidente. Por último, Kröpfl recuperó terreno perdido por su papel de gestor cultural, componiendo obras para diversas formaciones instrumentales. Al final de sus carreras, el reconocimiento público les llegó para poder componer obras en grandes formatos, orquestales; también óperas y ballet, dos géneros ajenos para Kröpfl y Etkin, quienes se habían mantenido resistentes en su modernismo a salirse de la música en sí y para sí. De estos tres compositores no se puede hablar estrictamente de discípulos, pero sí que sus respectivas poéticas, a través de su labor pedagógica, permiten explicar buena parte del mapa de compositores que se formaron con ellos.

A la par de este tipo de continuidades también se produjo una tensión intergeneracional a partir de la antes mencionada práctica de la composición de tipo colaborativa compositor-intérprete. En sintonía con lo ocurrido en escenas de otros países, esto se debió a la exploración de los jóvenes creadores y de los instrumentistas de las posibilidades del mundo del ruido en vez de la nota, a través de las denominadas técnicas extendidas.

Por último, en este siglo se reforzó un doble proceso de descentramiento de la escena nacional. Por una parte, la consolidación de nodos de formación, creación y producción de nueva música en diferentes ciudades del país. Se destacan particularmente las ciudades más grandes como Córdoba, Santa Fe y Rosario, pero también hay escenas con dinámicas propias en Cuyo (Mendoza, San Juan), la Patago-

14. Federico Monjeau, "Etkin tardío", *Revista Argentina de Musicología* n° 14, 2013.

nia (General Roca) y en el NOA, en Salta. Significativamente, el denominador común es la presencia de carreras de música y composición de nivel universitario.

Por otra parte, continuó el fenómeno diaspórico de compositoras y compositores iniciado luego de la experiencia del Instituto Di Tella. Efectivamente una consecuencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales que funcionó en el Di Tella fue el *aggiornamento* de la formación profesional de los compositores argentinos que permitió que el salto hacia países del primer mundo fuera para etapas de perfeccionamiento. Y, a diferencia de lo que aconteció a principios del siglo XX, las escenas de la música contemporánea de países como Francia, Alemania, Inglaterra o Estados Unidos, se internacionalizaron posibilitando a compositores de otros países desarrollarse profesionalmente, sin necesidad de regresar a sus países de origen.

Una cartografía estilística

En esta geografía descentrada podemos trazar una cartografía provisoria para poder situar a las y los compositores actuales, tomando como referencia algunas corrientes-tendencias que también han sido señaladas en la escena internacional.

— **Música de “ruidos” en lugar de notas.** Conecta la obra de Helmut Lachenmann (1935) con el espectralismo francés, y los compositores posteriores a la década de 1980 que incluyeron en su música la utilización de técnicas extendidas y el uso de medios mixtos.

— **Música experimental.** Lo que Michael Nyman denomina música *experimental* tiene en la Argentina la particularidad de reunir por igual a compositores e instrumentistas que están adentro y afuera del campo académico, y el desarrollo de escenas vinculadas a la improvisación libre no idiomática, que muchas veces construyen sus propios espacios de circulación y ciclos tales como: Tsonami, Ruido, *Living-Leaving* (Córdoba), etc.

— **Músicas sinfónicas.** El campo de la composición en la Argentina tiene espacios de mucha actividad aunque han quedado relegados también del canon de la música contemporánea. En Francia se denomina neo-tonales o sinfonistas a un grupo de compositores que,

también en la Argentina, sostiene su música en alianza con los organismos musicales más asociados al repertorio de la gran música clásica. De esta manera es posible construir una trama en paralelo del tipo de obras que han tocado las Filarmónica de Buenos Aires, Sinfónica Nacional, de Música Argentina Juan de Dios Filiberto. Pero también ocurren estrenos sinfónicos y sinfónico-corales en un número relevante de agrupaciones municipales, provinciales de tipo académico en todo el país. Y que han encontrado su propio punto de encuentro simbólico de escala nacional en el Ciclo de Grandes Conciertos de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.

— **Músicas de hibridación o cruce con géneros populares.** Otro espacio es el de las experiencias de cruce de la música contemporánea con otras músicas del campo popular. Tango, folklore, jazz y músicas de pueblos originarios se ponen en diálogo en obras de compositores que se pueden subdividir en dos grupos: los que lo hacen sistemáticamente como parte de un proyecto estético, o los que lo incluyen como posibilidad dentro de su propio repertorio.

Esta taxonomía supone poner en duda el lugar común establecido en el campo de la música contemporánea del pasado siglo XX, el cual postulaba que los géneros musicales desaparecen para dejar paso a un progresivo nominalismo de las composiciones. Al contrario de esta concepción, que formaba parte de la idea de una música cada vez más autonomizada, la música de tradición escrita nunca dejó de producir modos de composición que se articulan genéricamente. Esta articulación fue recientemente estudiada por el musicólogo Eric Drott. Al igual de lo que pasa en la música popular, la tendencia social a agrupar las músicas dentro de géneros responde a una combinación de factores que son tanto musicales como de diverso orden estético, social, institucional o histórico. Drott muestra que cada uno de ellos presupone la inclusión de las diferentes categorías dentro de un agrupamiento mayor: un metagénero de la música contemporánea o nueva que, a su vez, opera como separación de otros grandes meta géneros como el jazz, el rock, el folk, etc.¹⁵

15. Eric Drott, “The End(s) of Genre”, *Journal of Music Theory* n° 57, 2013, p. 8.

Ahora bien, todas estas categorías no son mencionadas como género o subgéneros, sino como corrientes o tendencias. Lo que esto hace es mostrar de qué manera sedimentó como un axioma la caída de la idea de género dentro del campo, tal como ya había sido discutida en la década de 1960, en espacios tan resonantes como Darmstadt y por figuras como Theodor Adorno o Karl Dahlhaus. Drott postula que se trata de una internalización de la retórica de la autonomía, que es en sí misma uno de los rasgos genéricos que definen la música contemporánea.

Los géneros, pensados de este modo, se definen “en términos relacionales, tanto por lo que no son como por lo que son”.¹⁶ Las correlaciones heterogéneas que, en su conjunto, definen un género adquieren significado no sólo entre sí, sino también con respecto a otras correlaciones que podrían haberse hecho en su lugar pero que no se hicieron. Es cierto que hay una gran volatilidad de las categorías genéricas en la música contemporánea. Drott asegura que en parte es producto de la “débil posición institucional que ocupa respecto de campos más amplios que comparten espacios como la llamada música *clásica*”.¹⁷ Otro elemento no menor es la demanda por la originalidad extrema; que también erosiona la idea de los agrupamientos que muchos compositores ven como la amenaza de pérdida de su individualidad como artista.

Instituciones

Argentina no escapa a la tendencia global que muestra que quienes consiguen desarrollar trayectorias sostenidas en el tiempo como compositores son aquellos que han atravesado una etapa de formación previa en espacios institucionales. Además de los conservatorios, crecieron en cantidad e importancia los trayectos formativos en espacios universitarios, principalmente a nivel de grado. Entre ambas opciones, el estudio de la composición académica tiene en Argentina un alcance federal. Esta red de instituciones de formación de compositores a nivel de grado, cuenta con un grupo de docentes del campo en los que las cátedras de composición no terminan confi-

gurando escuelas, sino más bien perfiles estilísticos en común.

En sintonía con un fenómeno global, la casi total imposibilidad de poder vivir profesionalmente de la composición promovió que los creadores desarrollen varios tipos de labores que, de modos múltiples, no solo les garanticen el sustento, sino también la difusión de este repertorio propio, de colegas y de creadores internacionales.¹⁸ En este sentido hay que entender a la docencia como ámbitos de irradiación de poéticas. El siguiente mapeo permite entonces constatar la existencia no sólo de espacios de enseñanza, sino la de difusión de poéticas de numerosos compositores y compositoras activos en todo el país.

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo (fundado en 1924) es en la actualidad el Departamento de Música de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Allí se encuentran dos licenciaturas: la de composición, y la de composición con medios electroacústicos. Entre otros docentes relevantes se encuentran Santiago Santero, Cecilia Pereyra (1977), Diego Taranto (1976), Eduardo Checchi (1952), Pablo Freiberg (1974), Claudio Alsuyet (1957). En los conservatorios de la CABA, Roque de Pedro (1935) y luego Guillo Espel (1959) representan enfoques no ortodoxos de la composición que incluyen el tránsito hacia músicas populares. También se crearon varios postítulos relacionados a las nuevas músicas donde dictan clase Marcelo Delgado (1955), Sandra González (1971) y Matías Giuliani (1975), entre otros. Sumado a ello, la creación de espacios de encuentro anuales como el ciclo *Atemporánea*, dirigido por González, permite conformar nodos que articulan la pedagogía con la participación de artistas de la escena a nivel nacional y regional.

En la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), fue clave la cátedra de Mariano Etkin. Luego de su fallecimiento, Carlos Mastropietro y Cecilia Villanueva (1964) representan una continuidad poética en la principal cátedra de la licenciatura en composición.

En la Universidad Nacional de Quilmes, la licenciatura en composición con medios elec-

16. *Ibidem*, p. 13.

17. *Ibidem*, p. 15.

18. Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, París, Éditions Gallimard/Seuil, 2009.

troacústicos se inicia en sintonía con la línea estética del Laboratorio de Improvisación y Producción Musical (LIPM) y su principal referente, Francisco Kröpfl. La carrera fue fundada por María Teresa Luengo (1940), y más adelante se sumaron Oscar Edelstein, Oscar Pablo Di Liscia y Carmelo Saitta (1944). En la segunda década de este siglo luego de la jubilación de Saitta, el ingreso de Marcos Franciosi (1973) supuso la ampliación de la dimensión instrumental, que se reforzó también con una progresiva participación de egresados de la propia carrera como lo fueron Nicolás Varchausky, Martín Proscia (1983) y Patricia Martínez.

En el caso de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), los compositores que son referentes del campo terminaron construyendo diferentes ofertas académicas para la creación. Así, la Licenciatura en Música tiene como principal referencia a Gabriel Valverde. Por su parte, Alejandro Iglesias Rossi (1960) creó una licenciatura y una maestría que integran la tecnología con la creación contemporánea, y que incluye, en el segundo caso, un ensamble dirigido por el propio Iglesias Rossi: la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías.

En la Universidad de Córdoba un plantel docente integrado por José Halac (1962), Gonzalo Biffarella (1961), Luis Toro (1974), Juan Carlos Tolosa (1966) da cuenta de una trama compleja que continúa una historia muy rica proveniente del pasado siglo XX.

En la provincia de Santa Fe hay carreras de composición en Rosario y la capital. En la Universidad Nacional de Rosario (UNR) se desempeña como docente de composición Jorge Horst (1963). En la Universidad Nacional del Litoral luego de la jubilación de Dante Grella (1941), quedó a cargo de las cátedras de composición la rosarina Natalia Solomonoff (1968). En el Instituto Superior de Música de la capital santafesina existe también un espacio específico para la enseñanza y la creación de música electroacústica con Ricardo Pérez Miró (1952-2009), Hugo Druetta (1965), y Edgardo Martínez (1958) como sus principales referencias.

En General Roca, se constituyó el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), que tiene espacios de formación musical entre los que se incluye también la composición. La cátedra de composición puede pensarse como parte de la constelación estética configurada

alrededor de la poética de Mariano Etkin, ya que quedó a cargo de Germán Cancián (1965) y Juan Pablo Simoniello (1969).

La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, por su parte, amplió su formación del grado a un Doctorado en Composición, único de su tipo en el país. Allí las figuras referenciales son Pablo Cetta (1960) y Juan Ortíz de Zárate (1959), vinculados a la música con medios mixtos y la corriente de la música concreta instrumental, respectivamente.

Complementariamente a la formación en composición a nivel de posgrado se destaca la conformación de la Maestría en Interpretación de música argentina y latinoamericana de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Se trata de un ámbito específico del campo profesional que promueve el estudio de la música académica de la región. Este trayecto incluye, naturalmente la posibilidad de interpretar músicas de este siglo.

Ciclos y Salas

La música contemporánea contó en las dos primeras décadas con espacios y ciclos específicos sostenidos en el tiempo, aunque la salida de la pandemia muestra que algunos que parecían consolidados han sido discontinuados.

Como ya fue señalado, el Centro de Experimentación del Teatro Colón ocupa un lugar simbólicamente relevante por su inserción institucional. Luego de sortear la crisis económica de 2001 y de la salida de su director fundador, el compositor Gerardo Gandini, la dirección recayó en una dupla integrada por una coreógrafa y un músico: Diana Theocharidis y Martín Bauer, en 2002. Pese a las idas y vueltas por la cantidad de espectáculos ofrecidos, el CETC continuó siendo un espacio en el que se privilegió el estreno de obras nacionales y en los que participaron como intérpretes artistas locales.

El ya mencionado Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín, que había comenzado en 1997 fue también un ámbito que, aunque en tendencia decreciente, contuvo un espacio para el estreno y primeras audiciones de músicas de compositores argentinos. Durante 20 años la dirección general estuvo a cargo de Martín Bauer quien con la participación clave del compositor y director de orquesta Santia-

go Santero configuraron este espacio central para la escena. En 2016 fue designado director Diego Fischerman quien produjo dos cambios destacados: el incremento nítido en la cantidad de comisiones de obras de compositores argentinos, y una mayor participación de mujeres en estos encargos. En 2020, por problemas económicos, el ciclo se incorporó como parte del Festival Internacional de Buenos Aires. Fischerman dejó el cargo durante la pandemia, y luego de ella el ciclo no volvió a resurgir.

En estos 20 años, a estos dos espacios centrales se les sumaron otros relevantes por la cantidad de encargos y estrenos producidos; el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Nacional Cervantes y diversos ciclos en el Centro Nacional de la Música.

Se trata de espacios ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que conservaron a su vez su capacidad de irradiación a nivel nacional. En este sentido, fueron espacios que permitieron el estreno de compositores de todo el país.

En el ámbito metropolitano, el Teatro Argentino de La Plata también se sumó a esta trama de espacios de difusión con la creación del Teatro Argentino Centro de Experimentación Contemporánea (TACEC).

En su tesis doctoral, Violeta Nigro Giunta realizó un mapeo exhaustivo de ciclos y espacios específicos, muchos de los cuales no pudieron sostener su continuidad en lo que va del siglo. Entre otros, se destacan las temporadas de conciertos del Ensamble Süden y la Compañía Oblicua (en distintas salas según los años); el Ciclo “Nuevas músicas por la memoria” (NMXLM) en el Espacio Cultural Nuestro Hijos (ex Esma), curado por el compositor electroacústico Jorge Sad (1959); el Ciclo Instrumentos solos, en el Centro Cultural de España, curado por Martín Devoto (a partir de 2008); los Ciclos Iberoamericanos de Ópera Contemporánea del Área de Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de la Nación (creada en 2010); el ciclo de Música Contemporánea del Teatro Nacional Cervantes, formado por “Músicas en Singular” (dirigido por Gandini), y “Topofonías” (coordinado por Miguel Galperín), ambos en la Biblioteca

Nacional; y el Ciclo de música contemporánea en la Fundación OSDE.¹⁹ Todos estos espacios específicos tienen como denominador común un tipo de curaduría orientado más a las tendencias modernistas experimentales de la llamada música contemporánea.

Otro elemento relevante para el análisis es la inauguración de espacios específicos para la música clásica de primer nivel internacional, que también funcionan como ámbitos ideales para la audición de nueva música. En la capital del país son dos los casos notables. La Usina del Arte, inaugurada en 2012, cuenta con dos salas para conciertos —uno de cámara y otro sinfónico— de muy alta calidad. El Centro Cultural Kirchner, ex-palacio del Correo Argentino, reinagurado en 2015, formó parte de un plan de espacios para el bicentenario a nivel nacional, que tuvo además como correlato la construcción de espacios culturales en buena parte del país. En el CCK se destacan la Sala Argentina y la Ballena Azul. Esta última es una sala sinfónica en formato arena, que se transformó en la sede de los organismos estables dependientes del área de cultura de la Nación.²⁰ En diferentes ciudades del país se inauguraron también espacios con muy buenas condiciones acústicas para el desarrollo de la música académica, que también potenciaron el estreno y la circulación de nuevas músicas. A modo de ejemplo mencionamos la sala de ópera del Teatro del Bicentenario de San Juan, y la Nave cultural de la UNCuyo, en Mendoza.

Los ensambles y solistas

Si algo distingue a esta escena en lo que va de este siglo es el surgimiento de una serie de solistas y ensambles de cámara comprometidos con la interpretación de música contemporánea, tanto local como internacional. Este compromiso ha tenido como correlato una modalidad de trabajo con los compositores argentinos de tipo colaborativo. Llama la atención por la frecuencia, intensidad y diversas modalidades que ha adquirido esta forma de trabajo creativo, y que se constata en el tipo de obras de buena parte de la pro-

19. Violeta Nigro Giunta, *Transformations dans la musique contemporaine à Buenos Aires. Œuvres, acteurs, institutions (1984-2014)*, Tesis de doctorado inédita, EHESS, 2022, p.354.

20. Orquesta Sinfónica Nacional, Coro Polifónico Nacional, Orquesta de Música Nacional Juan de Dios Filiberto, y Coro Nacional de Música (ex Coro nacional de Jóvenes).

ducción contemporánea de estas dos primeras décadas del siglo XXI.

La educación formal de instrumentistas y cantantes de la música académica en Argentina ha estado centralmente orientada al repertorio clásico-romántico europeo. Pero desde la década de 1960, el campo de la composición contemporánea más vanguardista amplió enormemente la paleta de recursos sonoros que debían dominar los intérpretes para interpretar esta música. Las llamadas técnicas extendidas dan cuenta de este nuevo fenómeno; los intérpretes clásicos pueden, si así lo quieren, *ampliar* su paleta de recursos de producción y emisión de sonidos cuando salen al encuentro del repertorio post 60.

La generación de compositores que experimentaban con nuevos lenguajes y nuevas modalidades de ejecución en la década de 1960 encontraron la resistencia de los intérpretes, lo que llevó a varios de ellos a plantearse un tipo de proceso de composición alejada del encuentro directo con los músicos.²¹ El cambio cualitativo, en lo que va de este siglo, se manifiesta en que han sido los propios intérpretes los interesados en no solo explorar al máximo las posibilidades de sus instrumentos, sino en que estas exploraciones se pudieran plasmar en músicas, como nuevas composiciones que ellos mismos encargaron y estrenaron.

De este modo los intérpretes aportan a los compositores, junto con la técnica de la práctica común, una paleta de recursos nuevos. Este vocabulario ampliado ofrece nuevas unidades sonoras plausibles de configurar nuevas formas de sintaxis y sentidos. En el proceso de conformación de vocabulario y sintaxis de una obra nueva, el encuentro con el intérprete es clave no solo porque enriquece enormemente las ideas que se configuran, sino que porta con la familiaridad que ya posee el propio intérprete y que luego se plasma en la performance de la obra. Los grados de colaboración entre el compositor e intérprete son variables. El más básico es el que ocurre en los ensayos previos al estreno con la obra ya terminada.

21. El caso más notable fue el de Mariano Etkin que como docente proponía a sus estudiantes desarrollar la escucha interior antes de tener que lidiar con las resistencias hacia lo nuevo de los *performers*. Al respecto ver Mariano Etkin, "Acerca de la composición y su enseñanza", en Fessel, P. (Comp.) *De música*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.

Pero son muchos los casos en los que el intérprete participa del proceso de composición, incluso desde el inicio mismo de la obra.

Sobre esta práctica colaborativa es posible encontrar reflexiones escritas no solo de compositores, como los casos de Juan Carlos Tolosa o Marcos Franciosi publicados por la editorial del grupo Suono Mobile, sino también de los intérpretes. La tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana de la UNCuyo realizada por la flautista Patricia García es una referencia sobre el tema.

Estos ensambles especializados han sido el producto de la propia organización de los intérpretes, que suelen organizar sus años de trabajo a partir de proyectos y no cuentan con apoyos estables. Los proyectos les implican participar en temporadas de conciertos que pueden o no incluir cachet (no todos los ciclos lo tienen), como así también aplicar a concursos de creación como los que otorga el Fondo Nacional de las Artes, más recientemente la Ley de Mecenazgo en la ciudad de Buenos Aires, y el Instituto Nacional de la Música (INAMU) en todo el país. Las excepciones a esta regla son el Cuarteto de Cuerdas de la UNTREF, cuyos salarios son pagados por dicha Universidad, o ensambles académicos como los de la UNA y conservatorios en los que los participantes pueden, o bien recibir una beca, o se les reconocen créditos académicos por la actividad.

El corolario de la actividad de solistas y grupos se puede constatar en forma tangible en el catálogo de obras. En este sentido, es llamativa la explosión de composiciones de obras para violonchelo solo, gracias a la política de encargo y estreno realizada por Martín Devoto. Según un relevamiento realizado por Manuel Ogara, hacia 2008 se habían estrenado casi un centenar de obras en poco más de diez años. Esta modalidad también se constata con las obras para: marimba (Ángel Frette y Marina Calzado Linage); dúo de flauta (Duo Mei); quinteto tipo Pierrot (Quinteto Sonorama); quinteto Pierrot más guitarra y percusión (Ensamble Tropi); percusión (Paralelo 33, Tambor Fantasma); flauta, viola y arpa (Trío Luminar); cuarteto de cuerdas (UNTREF); cuarteto de saxos (Tsunami); cuarteto de guitarra (Nuntempe); canto, violín y piano (Ensamble Bracelet); octeto vocal (Ensamble Nonsense), etc. El listado reúne a los grupos que más tiempo han sostenido proyectos anuales a lo largo de estas



Cuarteto Tsunami

dos décadas. Buena parte de estos intérpretes también integran ensambles más numerosos conformando así una red en donde las obras, las ideas, y las técnicas de interpretación fluyen desde los solistas a los grupos de cámara y, eventualmente, a los ensambles sinfónicos.

Las obras de cámara de mayor dimensión fueron escritas gracias a la labor de otros grupos más numerosos como: la Compañía Oblicua, creada y dirigida por el compositor Marcelo Delgado (1955); el Ensamble Süden; el Córdoba Ensamble y Suono Mobile Argentina (ambos en Córdoba); y el Ensamble de música contemporánea del DAMUS (Departamento de música de la Universidad Nacional de las Artes), dirigido por Santiago Santero.

La posibilidad de jugar el múltiple papel de directores, compositores y gestores culturales muestra una modalidad de producción artística que representa una continuidad con la historia de Gerardo Gandini. Estos son los casos de Marcelo Delgado y Santiago Santero, que han producido su música dentro de una trama intensa y fluida entre la docencia, la creación de ciclos, y espacios de difusión y de ensambles.

Marcelo Delgado creó en 2004 la Compañía Oblicua, que se transformó en uno de los referentes para la escena nacional de este tiempo.

Con una configuración variable en función de proyectos anuales, el grupo hace su centro en el encargo y estreno de obras nacionales, las que alterna con repertorio internacional.

Colores congelados representa uno de los puntos más altos de esta experiencia compartida. Está compuesta para Sergio Catalán en flauta, Javier Mariani en clarinete, Diego Ruiz en piano, Gonzalo Pérez en vibráfono, Elena Buchbinder en violín, y Fabio Loverso en violoncello; es decir, el núcleo permanente de la Compañía Oblicua. Lo del *color* es una metáfora recurrente en la música contemporánea de las últimas décadas. Aquí, Delgado se propone congelar un prisma de sonoridades que sutilmente les hace desplegar en forma conjunta a los instrumentistas. Los colores lucen congelados gracias a un tempo lento con materiales que se despliegan de a poco, más una serie de sonoridades extendidas asociadas históricamente al frío (las cuerdas sul ponticello, sonidos sin vibrato). Delgado, como compositor, fundador y director del ensamble, conoce de manera profunda no sólo a los instrumentos que elige, sino a “sus” instrumentistas. En el mismo sentido la fluidez con la que los integrantes de la Compañía interpretan estos colores congelados se debe a su familiaridad y



Compañía Oblicua

participación colaborativa con el lenguaje musical de su director.

Marcos Franciosi es probablemente el que más lejos ha desplegado la modalidad colaborativa como una poética de su obra. Franciosi comenzó su formación en la Universidad Nacional de Córdoba y luego de una estancia de formación en Canadá se radicó en Buenos Aires a comienzos de este siglo. Su corpus de obras da cuenta de un sistemático trabajo de tipo colaborativo con los más destacados solistas y ensambles del país. *Viento del norte* para clarinete es un ejemplo de esta modalidad. La obra está dedicada a Eduardo Spinelli, con quien Franciosi trabajó desde el principio para elaborar una sutil trama de sonidos que se producen a partir de trinos y *bisbigliandos*, que requirieron encontrar una notación adecuada para su lectura:

Se trata de una obra inusualmente extensa para un instrumento solo, y para el promedio de las obras solistas y de cámara de la música argentina.²² Los casi 20 minutos de duración permiten desplegar sin apuro esta serie de materialidades que fueron trabajadas en conjunto entre intérprete y compositor.

A lo largo de estas dos décadas, y así como

ocurrió con Spinelli, Franciosi fue componiendo obras para casi todos los solistas y ensambles de cámara antes mencionados. Esto le permitió consolidar no solo una técnica de composición, sino un lenguaje y un estilo propio que luego puso a prueba en obras de mayor alcance y complejidad, como la ópera y la música sinfónica. En el caso de *El Gran Teatro Oklahoma* (estrenado en el Tacec, y con una reposición en el ciclo del San Martín) trabajó uniendo fuerzas con compañeros de ruta: el Nonsense y el Ensemble Süden.

De este modo puede comprenderse la relevancia que tuvo, en lo que va de este siglo, el estreno en 2017 de *Las aguas*, un doble concierto para percusión, órgano y orquesta. Se trata de un ejemplo virtuoso de la articulación entre artistas, organismos artísticos, instituciones culturales, y hasta de política arquitectónica. La obra fue producto de una comisión hecha por el Ciclo de Música Contemporánea del San Martín, que había quedado a cargo de Diego Fischerman. Fue presentada en el marco de un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigido por Santiago Santero. Los solistas fueron Bruno Lo Bianco en percusión, y Diego Innocenzi en órgano. Se trató de la primera obra de esta dimensión que además fue concebida específicamente para las particularidades de la sala sinfónica Ballena Azul del Centro Cultural Kirchner (CCK), inaugurada en 2015. Se trata de una sala en forma

22. Suelen rondar los 10 minutos, según ya fue señalado entre otros por Gerardo Gandini y Mariano Etkin. La concisión temporal es entendida como una diferencia con las obras de sus pares europeos.

de arena que completa así las diversas posibilidades existentes para el formato sincrónico en la ciudad de Buenos Aires (el teatro en herradura del Teatro Colón, y la sala sinfónica rectangular de la Usina del Arte), que incluye además, un gran órgano de conciertos Klais opus 1912.

Los dos solistas jugaron un papel destacado en el proceso de composición, siguiendo la modalidad de tipo colaborativa. Innocenzi había estado íntimamente ligado a la elección y emplazamiento del órgano alemán en la sala del CCK. Luego compartió sus conocimientos sobre la vasta paleta sonora que ofrece el instrumento. De igual manera trabajó codo a codo con Franciosi durante la composición de la obra, al igual que el percusionista Bruno Lo Bianco, comenzando por la definición del set de instrumentos a ser utilizados.

Franciosi se contactó, además, con el ingeniero Gustavo Basso, que fue uno de los responsables del diseño acústico de la Ballena azul. Basso contribuyó con el compositor para comprender los modos múltiples en los que la sala responde a los estímulos sonoros tanto del órgano como de una orquesta sinfónica. De este modo, *Las Aguas* tiene mucho de obra *site-specific* en la medida en que se tomaron en consideración esta co-construcción entre los músicos y la respuesta acústica de la Ballena Azul. Esto se puede percibir, en vivo, en el comienzo mismo de la obra, en la que Franciosi se vale de los sonidos más graves del órgano para, literalmente, hacer vibrar y resonar las estructuras macro de la sala sinfónica.

Las aguas tiene una extensión de media hora; en este sentido es una obra singular, que responde a la más larga tradición de la música de escala monumental. Franciosi llega a una obra de estas dimensiones tras dos décadas de trabajo colaborativo en el ámbito de la música contemporánea argentina de cámara y solista, y la experiencia de componer obras de larga duración en el campo lírico.

Más allá de no estar la orquesta sinfónica familiarizada en todas sus filas con las técnicas extendidas, Franciosi pudo poner en diálogo la escritura estándar con la no convencional. Para lograr el mejor resultado, fue clave contar en el podio con la dirección del también compositor Santiago Santero.

La figura de Santero es, como se aprecia, sumamente relevante de modos múltiples. En el

Viento norte.

Ciclo de Música Contemporánea del San Martín participó en etapas de producción y programación; se hizo cargo de numerosas veladas como director de orquesta, y en 2017 recibió una merecida carta blanca para llevar adelante un concierto. Allí recuperó entre otras obras una que había compuesto en 2001, y que fue estrenada en el ciclo Bienvenida al Siglo XXI organizado por Gerardo Gandini en el Teatro Colón. El título informa sobre el mecanismo formal de la obra y el origen de la idea. *Y...y... y.* es una sucesión de 20 micropiezas para vientos, cuerdas, percusión y piano, de poco menos de 20 minutos de duración. La forma aditiva es la puesta en música de su lectura de *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que Santero construye a partir del significado de la conjunción 'y' como una reflexión sobre el

devenir de lo sonoro y sus posibles articulaciones entre materiales.

El resurgimiento de la ópera y la música escénica

El resurgimiento de la ópera en este siglo obedece a una combinación de factores institucionales, estéticos y prácticos tanto de escala nacional como internacional. Ha sido la ópera de cámara, en conjunto con otro tipo de experiencias multimediales, una de las estrategias del campo de la nueva música para intentar renovar su diálogo con otras disciplinas artísticas, y salir al (re)encuentro del público. De forma simultánea, la promoción desde instituciones ha sido clave para su florecimiento. Como fue señalado al comienzo de este texto, el CETC es el principal faro, más allá de sus vaivenes presupuestarios y cambios de dirección. El objetivo fue que, en la sede del espacio simbólicamente más prestigioso de la música de tradición escrita, se diera lugar a la promoción de nuevo repertorio, y a la vez contribuir a la formación de cantantes, bailarines, instrumentistas, *régisseurs* y coreógrafos. El CETC no tiene cuerpos estables, sino que conforma su plantilla por proyecto. Visto en retrospectiva, en sus tres décadas de producción el CEOB-CETC funcionó como un semillero para compositores e intérpretes. Sin embargo la posibilidad de acceder a la Sala Principal fue mucho más difícil para quienes participaron allí como creadores. Sólo Gerardo Gandini, el primer director del Centro, pudo estrenar dos óperas grandes: *Ciudad Ausente* (1995), y *Liederkreis* (2000). En cambio, Marta Lambertini, una de las compositoras que más veces fue programada en el CETC, falleció en 2019 mientras se encontraba componiendo su primera gran ópera sin que nunca le haya llegado el tan ansiado encargo de la sala principal. Federico Monjeau reflexionó al respecto:

El resurgimiento de la creación operística no es algo que obedezca al simple auto movimiento de la música o a las tendencias intrínsecas de los materiales musicales, sino a la ley de la oferta y la demanda, a pesar de lo ridículo que pueda sonar esta enunciación en el reducidísi-

mo mercado de la música contemporánea. Las óperas generalmente se componen por encargo. Es muy difícil que un compositor se ponga a escribir una ópera por un raptó de inspiración o en el vacío, sin una perspectiva de estreno. El CETC fue una institución clave en este punto; continúa en plena actividad hasta el día de hoy y ha sido replicado con éxito en el segundo teatro lírico del país, el Argentino de La Plata, que cuenta con su Centro de Experimentación y Creación (TACEC) desde 2006.²³

Los encargos y estrenos también ocurrieron en el ciclo del San Martín, en la órbita de la Dirección Nacional de Música, y más recientemente en el Festival de Nueva Ópera, también en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires.

Dentro de esta producción, y solo a modo de ejemplo, hago un breve repaso de un grupo de creaciones que significativamente han utilizado como libretos textos provenientes de la literatura argentina, sobre todo contemporánea, pero también con clásicos.

Oscar Edelstein llevó a la escena dos extensos poemas de Enrique Fogwill. Con el título *Eterna flotación / Los Monstruito*, este díptico fue llevado a cabo por el compositor con la participación del Ensamble Nacional del Sur, un grupo integrado por estudiantes, graduados y docentes de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), donde Edelstein era docente de composición. La ópera fue estrenada en el Teatro Margarita Xirgu como parte de la programación del CETC, con la dirección de Egardo Palotta. Si la primera parte la pieza tenía un tono poético y abstracto, la segunda se metía de lleno, a través de un brutal cambio de registro, en la crisis decadente del modelo neoliberal de los 90. Una dupla de cantantes llevando adelante un segundo poema pleno de invectivas y vulgaridades confluía con la irrupción final en escena de una murga. La murga, de todos modos, no amplificaba a los personajes decadentes, sino que representaba a la irrupción —directa y sin mediaciones— del reclamo popular.

El ciclo del San Martín, como se mencionó antes, también presentó óperas. Aquí se destacan *La selva interior*, el texto de Horacio Quiroga tomado por el compositor misionero radicado en Nueva York, Marcelo Toledo (1964). El compositor se valió del riquísimo imaginario sonoro de la selva para dar espacio a un repertorio de sonoridades no convencionales

23. Federico Monjeau, "Actualidad de la ópera", *Revista Todavía* n° 27, 2012, p. 54.

a través de la utilización de una técnica de ruidos fluidos, según la denominación hecha por el propio autor. Esto supone un despliegue de técnicas no convencionales. Si bien el compositor que se encuentra radicado en los EEUU, trajo su obra ya escrita; se encontró en Buenos Aires con un grupo de intérpretes que, como se mencionó antes, ya estaba familiarizado con las técnicas extendidas.

En el Centro de Experimentación del Teatro Colón, Ezequiel Menalled, quien había participado del Concierto Anónimo en 2001 siendo un joven, se lanzó al desafío de transformar en ópera la monumental novela *El limonero real* de Juan José Saer. Ya en 2015, Menalled visita el CETC con su Ensamble Modelo62, un grupo de música contemporánea que creó y dirige en Holanda. El elenco argentino da cuenta de la configuración de un nutrido grupo de cantantes de primer nivel formado en dicho centro, como Virginia Correa Dupuy, o en plena consolidación de sus carreras, como Alejandro Spies o Virginia Marjorel.

En referencia a la resolución del eterno dilema de la traducción de un texto literario hacia la lírica, Federico Monjeau destacó:

El gran mérito de la ópera no es tanto cómo se adhiere a la novela sino, en todo caso, lo que descubre en ella. Podría postularse que Menalled reinterpreta *El limonero real* como si se tratara también de un *Stabat Mater*, la vieja forma litúrgica de la *Mater dolorosa* tras la crucifixión de Jesús”.²⁴

En el Centro del Teatro Argentino de La Plata (TACEC), Carlos Mastropietro hizo lo propio con *Historia del Llanto* de Alan Pauls. Mastropietro, egresado y docente de la Facultad de Artes de la UNLP, hizo así su primera incursión en el género lírico teniendo tras de sí una extensa producción de música instrumental para solistas y de cámara. Este compositor también había participado del Concierto anónimo de 2001, al igual que su maestro y luego colega de cátedra, Mariano Etkin.

Daniel D’Adamo (1966), otro compositor argentino radicado en París, a la hora de componer su primera ópera decidió buscar un texto



Oscar Strasnoy

que lo vinculara tanto con su país como con su propia infancia. Así, trabajó con Marcelo Figueras para la adaptación de *Kamchatka*, una representación de los tiempos de la dictadura, desde la mirada de un niño que podría ser tanto la de Figueras como la de Matalón. La ópera fue compuesta de modo bilingüe, así tuvo estreno en francés en París y en español en Buenos Aires (en el CETC), en ambos casos a cargo del grupo Almaviva, dirigido por el argentino, quien fue el responsable de la parte instrumental de la ópera.

Entre las óperas destacadas de autores nacionales del período se encuentra *Matadero* de Marcelo Delgado, sobre el texto fundacional de Esteban Echeverría, una ópera solo con narrador y voces con puesta de García Wehbi. También se destacan otras dos óperas cuyos autores eligieron textos de Copi: *La Sombra de Wenceslao* de Martín Matalón, que contó con régie de Jorge Lavelli, y *Cachafaz* de Oscar Strasnoy (1970). Mientras que Strasnoy se quedó con el texto original en español (rioplatense), Matalón se valió de un libreto en francés, debido a la firme postura de Lavelli de elegir ese idioma, dado su estreno en Francia.

El caso de Strasnoy merece una mínima ampliación. Emigró de Argentina muy joven y luego de completar su formación en el mítico Conservatorio Nacional de París, inició una carrera como compositor de música para la escena que resulta excepcional para el panorama argentino. A la fecha, lleva estrenadas catorce óperas con las que está conformando un jardín

24. Federico Monjeau, “Tras la huella de Juan José Saer”, diario *Clarín*, 25-7-2015. Disponible en línea: https://www.clarin.com/musica/limonero-real-juan-jose-saer-opera-ezequiel-menalled-cetc-estreno_0_SyWe59HFwmx.html



Marcelo Delgado

personal cosmopolita. Con una carrera internacionalizada, ya que su órbita de acción es europea y argentina, el cosmopolitismo es parte central de su propuesta estética. Como tal, la preservación del idioma original es tanto una marca de estilo como un signo internacionalista. Que funciona también casi programáticamente como un anti-nacionalismo. No llama la atención entonces que cuando el Teatro Colón le encargó una ópera, haya elegido como argumento una novela de William Faulkner, que se cantó en Buenos Aires respetando el idioma original en inglés. Dueño de un humor ácido y beligerante, en la entrevista que mantuvimos en un bar del Abasto en junio de 2014, sostuvo que “Faulkner es latinoamericano, es el más grande escritor latinoamericano de habla inglesa. Sin él no habría realismo mágico”.

La ya arraigada práctica de incluir subtítulos parece haber flexibilizado la tradición del doblaje. Oscar Strasnoy es quien ha hecho mayor usufructo de ella para algo que se percibe como parte de su proyecto estético de cuño borgeano, manteniendo las lenguas vernáculas de los textos que utiliza como libretos para sus óperas: el rioplatense de Copi en *Cachafaz*, o el alemán de Gombrowicz en *Geschichte*. El encargo del Teatro Colón representa el punto culminante de dos décadas en que varias de sus óperas de cámara y obras sinfónicas tuvieron acogida en la escena nacional.

La dinámica colaborativa también tuvo su correlato en el campo de la ópera y el teatro musical. Este fue el caso, por ejemplo, de la serie de óperas que presentaron en forma

conjunta Marcelo Delgado con el dramaturgo Emilio García Wehbi. Entre otras colaboraciones, pueden nombrarse: *Sin voces* de 1999; *Anna O* de 2004; la ya mencionada ópera *a cappella El matadero*; *Un comentario* de 2009; *El (A) parecido* de 2010; y *Luzazul* de 2013.

A pesar de la creciente producción, y de contar con un espacio dentro del propio Teatro Colón, el acceso a la sala grande continuó siendo muy difícil.

El reencuentro entre lo académico y lo popular

El reencuentro entre la música contemporánea y la música popular tiene, como se mencionó antes, un correlato con la configuración de tramas entre compositores, intérpretes, y salas específicas. El ciclo de Grandes Concier-tos de la Facultad de Derecho de la UBA puede servir como ejemplo. La Facultad sostiene un histórico ciclo los días sábados en dos salas que permiten la presentación de grupos de cámara y sinfónicos. No posee presupuesto para el *cachet* de los músicos, pero les garantiza un público fiel y un espacio de visibilidad en la ciudad de Buenos Aires. Para las agrupaciones sinfónicas, muchas de ellas instaladas en el conurbano bonaerense, representa la posibilidad de sumar conciertos por fuera de su ámbito cotidiano. De la revisión del archivo del ciclo se puede constatar que hay varias decenas de obras sinfónicas, conciertos sinfónicos, e incluso conciertos sinfónico-corales, que se han estrenado en dicho ámbito.

El tipo de lenguaje utilizado se basa en la tradición del repertorio sinfónico coral que estas orquestas muchas veces aprenden en encuentros con repertorios populares, como el tango y el folklore. Se podría pensar que se trata de un regreso del denominado Nacionalismo, que tuvo su mayor desarrollo vital durante la primera mitad del siglo pasado. Efectivamente aquí coexisten técnicas compositivas de tipo académicas que integran elementos diversos del campo de la llamada música popular. Las principales diferencias que se encuentran son que este repertorio no tiene la centralidad que tuvo hace un siglo, incluso no disputa la actual centralidad de la música contemporánea. En cambio, puede pensarse más como música popular que se pone un ropaje

sinfónico. Se trata de un fenómeno de *crossover* a la inversa que, en parte, rompe con la idea de una alta y una baja cultura.

No casualmente, varios compositores de esta corriente son instrumentistas que a veces, en forma paralela y otras más intermitente, se mantienen activos dentro del campo de la música popular. Ejemplos paradigmáticos son el guitarrista Guillo Espel (1959) y el pianista Pablo Aguirre (1961). Ambos formaron parte del trío "La posta", un grupo de proyección folclórica activo en la década de 1990. Aguirre se lanzó a componer mayormente obras para su instrumento apelando a las formas clásicas como la Sonata a partir de materiales provenientes de la música popular, en especial el tango.

Espel por su parte, nunca dejó de tocar en vivo con tríos y cuartetos un repertorio propio de música popular mientras sostenía su obra académica. A diferencia de lo que sostenía su maestro Manolo Juárez o un referente como Gerardo Gandini, Espel alega que la música es una sola y no se trata de compartimentos estancos y separados. Evidentemente se trata de una misma persona que compone obras populares y académicas aunque, al menos de un modo preliminar para un estudio que requeriría la profundización de su repertorio, es necesario distinguir entre las lógicas de composición respecto de las dinámicas de producción. Hay un repertorio que claramente se articula con lógica de producción, circulación y recepción de la música popular, y que incluye su propia participación como intérprete. Otro es el del compositor que compone obras completamente escritas para ser interpretadas por músicos académicos.

De su extensa obra académica, tal vez la *Zamba para escuchar tu silencio*, para marimba sola, sea la más representativa de los alcances que ha tenido este tipo de poética, que puede definirse como anfibia. El título informa que su material de base es una de las danzas más arquetípicas de nuestro folklore. Pero el material se despliega en un instrumento completamente ajeno a dicha práctica, como es el caso de la marimba. La razón es práctica: la obra fue comisionada por el marimbista. Angel Frette, quien ha sido consecuente en el pedido y estreno de obras a compositores argentinos, de todo tipo de orientación estética, pero cuya preferencia personal fue indagar en obras de cruce entre lo académico y lo popular. Espel compuso una gran zamba que, no menos im-

portante, explora acertadamente las posibilidades de la marimba, es idiomática. Gracias al estreno, grabación y difusión que hizo Frette entre sus colegas, la *Zamba para escuchar tu silencio* se transformó en pieza de repertorio para marimbistas de todo el planeta.

Otro caso es el de Juan Carlos Figueiras (1957), pianista de formación clásica que en su juventud integró grupos de rock progresivo y se formó luego con Francisco Kröpfl en el campo de la música contemporánea. Sin embargo, a partir de su rol como programador del ciclo de la Facultad de Derecho de la UBA entabló contacto directo con ensambles y solistas que le requerían un repertorio que integrara lo culto con lo popular. El catálogo de músicas de Figueiras se puede dividir entre obras populares y académicas, con diferentes grados de separación o de cruce.

También hay compositores que han orientado su interés a este encuentro entre lo popular y lo clásico, y que encuentran, sobre todo en el ámbito sinfónico, interés por utilizar un tipo de escritura idiomática y comprensible para la tradición del propio ámbito. Estos son los casos de Claudio Alsuyet (1957) y Esteban Benzecry (1970). Alsuyet inició en el año 2000 una serie que llamó *Buenos Aires*. Lo que comenzó como una pieza para violín y piano, en estas dos décadas se transformó en una serie de obras que fue creciendo hasta llegar al formato sinfónico. El cauce a estas obras las encontró gracias al interés de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires que le estrenó varias de ellas, y que se continuó luego con agrupaciones como la Sinfónica de Río Negro, una de las que más proactivamente incluyen repertorio nacional en su programación anual.

El caso de Benzecry representa la continuidad *aggiornada* a las técnicas musicales de fin de siglo pasado del proyecto ginasteriano. Hijo del director Mario Benzecry, emprendió inicialmente una carrera como artista visual pero el entorno musical que lo rodeaba lo llevó rápidamente al campo de la composición. Su decisión de radicarse en París en 1997, como parte de un fenómeno diaspórico que comentaré luego, no significó en su caso lanzarse a una poética cosmopolita, sino a una poética de la distancia. Desde París, donde completó su formación musical, la referencia sonora siguió siendo Latinoamérica. La particularidad de la experiencia de Benzecry es la alianza genera-

cional que entabló con intérpretes y directores que hicieron carrera internacional y llevaron con ellos su música. Este es el caso notable surgido del sistema de orquestas juveniles de Venezuela. Gustavo Dudamel estrenó e incluyó en su repertorio obras de Benzecry que sonaron de este modo en Europa, América del Sur y del Norte. Tal es el interés por su música, que Benzecry es uno de los pocos compositores argentinos que vive solamente de la composición.

Dentro de una extendida obra sinfónica, *Madre Tierra* (díptico para orquesta) permite comprender tanto su poética como su recepción pública. Su primera parte se llama *Pachamama* (madre tierra en quechua y aymara), y la segunda *Ñuke Mapu* (madre tierra en mapuche). Tiene una duración aproximada de 24 minutos y fue comisionada y estrenada en febrero de 2015 por la Orquesta Nacional de Francia, y comisionada por Radio France. Su primer movimiento fue incluido en el concierto inaugural de la Sala Sinfónica del Centro Cultural Kirchner, el 24 de mayo de ese mismo año. Su primera audición integral fue realizada por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires como parte del concierto de apertura de la temporada 2017 en el Teatro Colón. Sobre este último concierto, Federico Monjeau dedica un párrafo final a la obra de Benzecry. Monjeau sostiene que la obra tiene “una engañosa inspiración indigenista; engañosa porque no se basa en fuentes, sino que en todo caso las imagina”.²⁵ Distingue luego las características de ambos movimientos: “Pachamama es un continuo: atmósferas cambiantes que transcurren sobre una suerte de pedal. Ñuke Mapu tiene una forma más evolutiva y motivos más pregnantes. Los une una maestría de raíz impresionista y una expresión sutil sin golpes bajos”.²⁶ El pedal al que se refiere Monjeau es el producto de una técnica compositiva arquetípica del espectralismo francés. Se trata de una música que Monjeau conoce, pero que, al revés de lo ocurrido en Francia, no le resulta relevante consignar en la decodificación para el público argentino.

Un caso similar, pero situado en Estados Unidos es el de Osvaldo Golijov (1960). Naci-

do en La Plata en 1960 y formado con Gerardo Gandini, su radicación en Boston lo puso en contacto con la escena posmodernista de aquel país. El primer espaldarazo lo tuvo cuando el Kronos Quartet le estrenó una obra de cruce entre lo académico y la música klezmer. El segundo y crucial ocurrió cuando fue seleccionado para un ciclo en homenaje a los 250 años de la muerte de Johann Sebastian Bach realizado en Alemania. Golijov compuso una poliestilística *Pasión según San Marcos* que fue aclamada por el público europeo y por la crítica norteamericana. Aunque su maestro Gerardo Gandini fue un tanto ambiguo respecto del trabajo de su antiguo discípulo, es innegable que la estética de composición musical por medio del montaje entre géneros y estilos diversos es una variación ampliada de la composición de tipo intertextual practicada por Gandini. Se trata, claro está, de una música abiertamente popular, más cercana al minimalismo y la música clásica que a la contemporánea, de fácil audición, aunque de dimensiones monumentales como en el caso de una *Pasión*. Una particularidad de esta obra fue el modo en que conformó el ensamble. Mientras que los instrumentos estuvieron a cargo de músicos académicos, el coro que estrenó la obra provenía de Venezuela y aprendió su parte de memoria. Es decir, un modo popular más que académico. Los percusionistas y los cantantes también eran un mix entre académico y clásico, y por eso la obra puede alternar entre arias que suenan barrocas, y números más cercanos a músicas afrocaribeñas. Se trata de un tipo de ecumenismo más cercano a la escena norteamericana que a la argentina. No casualmente, cuando en 2010 se estrenó en el Teatro Argentino de La Plata su ópera *Ainadamar*, la crítica se mostró dividida. La obra, que narra la muerte de Federico García Lorca, sigue esta misma lógica poliestilística que tiene como ejemplo sintético la coexistencia en escena de cantantes líricos con un cantautor flamenco. El comentario de Diego Fischerman fue el que explicitó la tensión y las aporías que la recepción en Argentina de la obra de este argentino radicado en los EE.UU. provocó durante el año de los festejos del Bicentenario:

La particularidad de esta ópera contemporánea que podría, sin embargo, molestar por igual a los amantes de la ópera y a los de la música contemporánea, es que cada una de estas aparentes contradicciones, en lugar de chocar se entrecruzan y

25. Federico Monjeau, “Apertura de temporada con luces y sombras”, diario *Clarín*, 03-03-2017. Disponible en línea: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/apertura-temporada-luces-sombras_0_HyuPrBv5g.html

26. Ídem.

potencian. Lejos de no corresponder a ninguna de las categorías corrientes, las contiene a todas y las traduce a un lenguaje de escritura virtuosa y portentosa originalidad.²⁷

Los ciclos de música contemporánea argentina no programan las obras de Golijov, Benzecry, Alsuyet, Figueras, y Espel. Su circulación, en cambio, se dio entre las instituciones y organismos sinfónicos de la música clásica. Esta zona de cruce entre lo popular y lo académico encontró, en la segunda mitad de la década pasada, un canal específico de difusión sinfónico y sinfónico coral. Me refiero a la Orquesta de Música Nacional Juan de Dios Filiberto. Esta agrupación, integrada de un modo *sui generis* como una combinación entre la orquesta sinfónica clásica con la inclusión de instrumentos icónicos de la música popular argentina (bandoneones, guitarras, cordófonos y aerófonos andinos, percusión), fue configurando una dinámica de programación de encuentros y cruces peculiares. Por una parte lleva adelante programas que traen al repertorio sinfónico a los diferentes géneros populares que se practican en nuestro país. Así por medio de arreglos, se adaptan el folklore, el tango, el rock y la cumbia. Pero por otra, se comisionan la composición de nuevas obras. Esto incluye algunas de tipo abstractas con lenguaje contemporáneo, pero también muchas más de tipo *crossover*. Lo interesante aquí es que en este espacio se han sumado recientemente artistas cuya producción es primariamente de tipo popular pero que están explorando la composición en formato sinfónico. Diego Schissi (1969) y María Laura Antonelli (1978) provienen del ámbito del tango pero están haciendo incursiones sinfónicas gracias a la convocatoria de la Filiberto.

El país federal y un caso: Rondando a Córdoba

La música clásica en general y la música contemporánea en particular tienen una dinámica interna que promueve su aglutinamiento

27. Diego Fischerman, "Una laptop para las tradiciones", diario *Página 12*, 28-05-2010. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-18108-2010-05-28.html>

en grandes centros urbanos. Salvando las distancias presupuestarias e históricas, Argentina ofrece modalidades similares a las que fueron estudiadas por sociólogos de la cultura y de la música en Francia y España. Las grandes ciudades con sus instituciones nacionales y provinciales, orquestas, teatros, conservatorios, etc., configuran tramas densas que contribuyen a que las nuevas creaciones lleguen al estreno público. El momento de la composición musical en sí, en cambio, puede ocurrir en espacios individuales y alejados sin que importe dicha trama. Si Buenos Aires acapara un porcentaje importante de este campo, lo que va del siglo XXI nos permite constatar que existen otros núcleos en los que esta música mantiene escenas activas. La ciudad de Córdoba ofrece dicho panorama, articulado de modos múltiples con otras ciudades de la provincia y alrededores. También tiene lazos con Buenos Aires, pero también nexos propios con Montreal, Nueva York, Bruselas o Darmstadt. Esta articulación da cuenta de la vitalidad de una escena que, lejos de funcionar en forma aislada, sostiene una relación dialéctica con otros ámbitos, no tan solo de reproducción o de tipo epigonal.²⁸ Me baso aquí en un enorme trabajo en curso de la escena, llevado a cabo por un grupo de investigación de la Universidad Nacional de Córdoba que dirige la compositora Gabriela Yaya (1975). Allí se puede observar en detalle listas de compositores, ensambles, organismos e instituciones y cuerpos docentes activos en la ciudad.

Es posible un segundo relevamiento de una dinámica que me parece relevante para comprender la trama de la música contemporánea cordobesa en lo que va de este siglo, y que puede servir como modelo para pensar el surgimiento y actualidad de otras escenas, como las de Cuyo, Salta, o Santa Fe. En este último, en Rosario, es posible encontrar compositores de alcance nacional e internacional como Jorge Horst (1963) o Natalia Solomonoff que, a su vez como fue dicho es docente en la UNL. Dicha dinámica está vinculada a procesos de emigración y repatriación de un grupo de compositores e intérpretes, como así también el fenómeno de aquellos que aunque no regresaron, mantienen diferentes tipos de lazos con la escena cordobesa.

28. Pablo Fessel, Prólogo al libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.



Ensamble Suono Mobile

sa. Los siguientes regresos luego de estadías formativas en el exterior se produjeron en un período breve desde finales de los 90 y comienzos de este siglo: José Halac (estudios de maestría en composición, Nueva York), Marcos Franciosi (Conservatorio de Canadá), Juan Carlos Tolosa (1966) (Conservatorio de Bruselas), Eduardo Spinelli (1976) (Suono Mobile, Alemania), y María Victoria Asurmendi (1968) (piano en Bremen, Alemania). Salvo Franciosi, todos los demás siguen viviendo en Córdoba y son agentes activos con múltiples ocupaciones del campo: la docencia, la composición, la interpretación, la organización de festivales, encuentros y cursos de perfeccionamiento, etc.

Halac quedó a cargo de la cátedra de composición de la Facultad de Artes de la UNC. Franciosi regresó para radicarse en Buenos Aires. Desde allí sus contactos y vínculos con la escena cordobesa han sido más que fluidos, y por eso lo consignamos aquí.

Por su parte, Tolosa se involucra en su doble condición de compositor e intérprete. Sobre todo como director de orquesta, fue el creador y responsable del Córdoba Ensemble (2000-2007), que produjo un cambio notable en la escena cordobesa; además fue responsable de los cursos de La Colmena, y terminó ingresando también a la Facultad de Artes, en la cátedra de Orquestación.

Sus regresos supusieron también la recepción cordobesa de parte de las escenas respectivas en las que se insertaron durante esos años. A modo de ejemplo, la conceptualización de una poética sincrética propuesta por Halac a su regreso es en parte consecuencia de participar de una escena multicultural como la de Nueva York en las décadas de los 80 y 90. En el caso de Tolosa, ocurrió desde Bélgica; él conoció de primera mano a compositores de la segunda etapa espectralista francesa y otros compositores centrales de un campo con epicentro en París.

La pianista María Victoria Asurmendi creó el Ciclo de Música Contemporánea en el año 2005, y se hizo cargo de la cátedra de Técnicas de la Música Contemporánea, de la Tecnicatura Universitaria en Interpretación Musical, perteneciente a la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba.

Por su parte Spinelli, en su calidad de intérprete, ocupa un papel clave al recrear en Córdoba la experiencia de Suono Mobile, de la que había participado en Stuttgart. Conciertos, encargos de obras y dos ediciones de un Forum de Nueva Música que posibilitó a varios de los participantes viajar al encuentro de Darmstadt (gracias al apoyo del Goethe Institute). Participó también en ediciones de libros que forman parte de las acciones de Suono Mobile, un grupo que funciona por fuera de espacios institucionales.

En el caso de Spinelli, en tanto intérprete calificado y activo en la promoción de nuevas músicas, podemos constatar un efecto pragmático: la proliferación de la composición de obras para clarinete, clarinete bajo, y más llamativamente clarinete contrabajo. La adquisición de un tipo de instrumento de mucho potencial pero nulo repertorio, produce una alianza natural entre el intérprete, que sale en búsqueda de obras para su instrumento, y los compositores ansiosos de sumar experiencia y hacerlo por partida doble con un instrumento inexplorado, en este caso, a cargo de un intérprete de nivel internacional.

Aunque no se trata de nuevos instrumentos, los intérpretes que se enfocan en estrenar y comisionar nueva música son determinantes a la hora de explorar el devenir del corpus de obras que se componen en una escena como la de la música contemporánea, donde las obras para instrumento solista y de cámara son centrales. Un ejemplo de escala combinada (Na-

ción y Provincia de Córdoba) es el de Valeria Martinelli, creadora el Nonsense Ensemble Vocal de Solistas. Se trata de un octeto vocal que se dedicó intensamente a comisionar y estrenar obras de compositores argentinos y de la región. Según sus registros es más de un centenar de obras el corpus que generó la experiencia del Nonsense. Dentro de este corpus Martinelli se ocupó de dar un espacio importante a compositores cordobeses, tanto en conciertos en vivo como en alguno de sus discos. Son los casos de Franciosi, Lucas Luján (1976), y Juan Carlos Tolosa.

En síntesis, intérpretes específicos de alto nivel técnico y artístico interesados en comisionar y estrenar nueva obra provocaron una eclosión en la producción cordobesa en donde la música vocal, de cámara y de instrumentos específicos, se puede comprender por estos regresos.

El sistema de educación musical se basa en dos grandes instituciones públicas. La histórica UNC, que posee una carrera de composición musical de enorme peso específico, y el Conservatorio de música, que terminó subsumiéndose en la actual Universidad Provincial de Córdoba. Por fuera del ámbito público se destacan dos experiencias: La Colmena, un espacio de formación privado muy activo desde comienzos de 2000, y el grupo Suono Mobile.

Existen también instituciones que financian la realización de actividades vinculadas a la música contemporánea: el Gobierno de la Provincia de Córdoba (Teatro General San Martín), y la Municipalidad de Córdoba. En ambos casos a veces el apoyo consiste en proveer de espacios para la realización de conciertos, como ocurre también con diferentes facultades de la UNC. El Instituto Goethe y el Centro Cultural de España en Córdoba forman la pata europea, sobre todo en colaboraciones de diversos tipos, con actores de la escena local y agrupaciones de ambos países.

Para completar el mapa cordobés se debe incluir la corriente experimental. La ciudad tuvo en Oscar Bazán (1936-2005) a su más ilustre representante de esta corriente, que fue forjada de un modo personal a partir de su paso por el Di Tella. La radicación de Luis Toro y su incorporación a la cátedra de José Halac produjeron una continuidad del camino experimental en Córdoba. Entendemos por experimental el modo en que lo referencia Camila Juárez, es decir, una praxis vinculada

a John Cage y la escuela de Nueva York. Este linaje fue explicitado a partir de las jornadas Cage y ampliado en unas jornadas nacionales sobre silencio en el que participaron artistas e investigadores de todo el país en 2016. También creció una escena de la improvisación libre, con ciclos específicos.

Estamos ante una escena con diferentes territorios y pequeñas tramas que coexisten en espacios comunes como instituciones pedagógicas y culturales, salas, radios, y ciclos de conciertos. Esto no quiere decir que la convivencia sea pacífica. La vitalidad de un espacio supone la conformación de grupos y anti-grupos en disputa simbólica y material. El control de cátedras de composición en instituciones como la UNC es naturalmente espacio de disputas, y Córdoba no es la excepción. Tampoco es excepcional el hecho de que estas disputas no suelen tomar el espacio de la discusión pública o mediática.

La diáspora y los dilemas de la identidad

Desde un punto de vista panorámico, la música contemporánea argentina, en tanto género, mantiene además una discusión abierta y creciente respecto de sus límites simbólicos y geográficos. A diferencia de lo que ocurría hace un siglo, cuando los compositores nacionales viajaban al exterior para completar su formación musical, hace un tiempo que el viaje puede devenir en emigración y residencia permanente. Este fenómeno diaspórico se produce por múltiples razones, entre las que convergen las que tienen que ver con la dinámica histórica de nuestro país, e involucra motivos políticos, sociales, o económicos, con el proceso de internacionalización del campo de la música contemporánea que tiene como epicentros metrópolis como París, Londres, Berlín, y Nueva York.

Estos compositores de origen argentino radicados en el exterior crean obras cuyas poéticas pueden seguir presentes en nuestro circuito de difusión interna. Me refiero tanto a los espacios de conciertos como a las instituciones terciarias y universitarias de formación, a los medios de difusión escritos y electrónicos, internet y las redes sociales.

Es por esta razón que no se puede perder la oportunidad de proponer un diálogo crítico

entre este grupo de autores, obras e ideas que se producen afuera, pero que intervienen concretamente en el marco nacional.

¿Hasta dónde llega la música contemporánea argentina?, y ¿qué representa y cuáles son los límites de la música contemporánea francesa, vista desde la perspectiva argentina? Más que fronteras rígidas, la música contemporánea argentina pareciera tener como horizonte esa línea imaginaria y móvil que surge en consonancia con el fenómeno de la migración de creadores al exterior, a partir de la década de 1960.²⁹

La progresiva radicación de compositores en el exterior obliga a repensar la idea misma de frontera, tanto en el terreno de la crítica local argentina, pero también entre el nutrido grupo de compositores de origen argentino que viven en el exterior, en lo que va del siglo XXI.

Un ejemplo paradigmático se encuentra reflejado en el libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*,³⁰ que está integrado por escritos en primera persona de veinte compositores argentinos nacidos alrededor de la década de 1960, la mitad de los cuales se encontraba viviendo en el exterior al momento de su edición por parte de la Biblioteca Nacional Argentina.

Entre los compositores autores del libro se encuentra Pablo Ortiz (1956) quien propuso hablar de una “generación diaspórica”.³¹ Ortiz viajó a los Estados Unidos en 1984 para hacer estudios de posgrado y finalmente se quedó a vivir luego de obtener un cargo docente en la Universidad de California, Davis. Desde esta perspectiva Ortiz asegura:

La Argentina de la segunda mitad del siglo XX, como Cronos, se ha caracterizado por devorar a alguno de sus hijos, particularmente (pero no exclusivamente) en la década de 1970. Los compositores, que no suelen salvarse de ningún destino por su condición de tales, han debido emigrar masivamente por distintos motivos, a veces políticos, a veces económicos, a veces sim-

plemente para aprender un poco más. Hubo en el país grandes maestros (todavía los hay) y una tradición importante. No hay sin embargo, una realidad económica y cultural que pueda absorber y estimular la producción de tantos compositores con talento.³²

Pablo Fessel apunta en la introducción:

[...] aparece en las poéticas que se exhiben en este libro un elemento nuevo, una cierta condición diaspórica, que se podría asociar con la identificación del lugar de la ausencia: vacíos y desplazamientos que se proyectan sobre la misma biografía de muchos compositores argentinos contemporáneos. Tal vez se perfila así otra representación de la identidad vinculada con la falta, la dispersión, la distancia, con un renovado nomadismo.³³

El de la distancia es un tópico muy presente en el terreno literario. En el caso de los compositores radicados en el exterior, ésta parece ser más fuerte en aquellos en los que hay algún tipo de diálogo con géneros populares como el tango, pero también en general a los que hace músicas populares diversas. Para ellos, el centro es la Argentina y no al revés.

Respecto del nomadismo, éste podría aplicarse al efecto global que provoca la emigración, más que a la movilidad concreta de cada uno de ellos. Omar Corrado señala: “forma parte del equipamiento que porta consigo el cosmopolita”.³⁴ Luego el musicólogo se pregunta: ¿Cuál es la relación del cosmopolitismo con el espacio? ¿Supone todos los lugares, ninguno, un conjunto de ellos jerarquizados desde el poder o de su microfísica?

No casualmente, Corrado se formula estas preguntas cuando está por abordar el análisis de una obra de Mauricio Kagel, compositor nacido en Buenos Aires en 1931, que luego se radicó en Alemania hasta su muerte en 2008. El Festival que organizó el Teatro Colón en su homenaje en 2006 funcionó performativamente como un nodo de estos debates.

El crítico del diario *La Nación* Pablo Gianera tomó nota de la definición de Ortiz y de la

29. Pablo Fessel, Prólogo al libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007; Martín Liut, *Cosmopolitas. nómades, músicos de la distancia. Compositores de origen argentino en la París del siglo XXI*, Tesis doctoral -no publicada-, UNQ-EHESS, 2017.

30. Pablo Fessel, Ídem.

31. Pablo Ortiz, “Una generación Diaspórica”, en Pablo Fessel (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

32. *Ibíd.*, p. 95.

33. *Ibíd.*, p. 19.

34. Omar Corrado, “Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas”, *Revista Argentina de Musicología* N° 14, 2013, p. 125.

conceptualización de Pablo Fessel en un ensayo publicado en la revista de Cultura *ADN* del mismo periódico, en noviembre de 2014. Gianera traza un mapa de los argentinos en el exterior que incluye a Martín Matalón, Oscar Strasnoy y Luis Naón (1961) que viven y componen en Francia; Osvaldo Golijov, Juan Pampín (1967), Marcelo Toledo y Pablo Ortiz, en Estados Unidos; Juan María Solare (1966), en Alemania; Erik Oña (1961-2019), en Suiza.

La emigración no supone necesariamente un éxito internacional. Como reflexiona Gianera:

A excepción de, en su momento, Mauricio Kagel y, ahora, Osvaldo Golijov, no casualmente los dos únicos argentinos, además de Piazzolla, que el crítico del *New Yorker* Alex Ross menciona en su libro *El ruido eterno*, pocos compositores consiguieron instalarse espectacularmente en el exterior, aun cuando a Fabián Panisello, radicado en España, Pierre Boulez le haya estrenado el año pasado la obra *Aksaks* en el Festival de Donaueschingen.³⁵

Federico Monjeau, por su parte, amplifica y radicaliza la idea de Ortiz y Fessel cuando señalaba en 2014:

[...] desde hace unos años se ha vuelto doblemente difícil hablar de música argentina, incluso en el más sobrio y acotado sentido histórico, ya que esta música ni siquiera tiene una real localización: se ha dispersado [...]. Hoy la diáspora es enorme; seguramente hay igual número de autores en el país que en el extranjero. No intentaré determinar las razones; en cierta forma el mundo es cada vez más, como decía Cage, un solo mundo.³⁶

La definición plantea una serie de dilemas. El paradigma hegemónico en la música contemporánea argentina es el de la serie autónoma. La autonomía de la música tiene como correlato la centralidad de la idea de un arte cosmopolita —idealmente sin fronteras— lle-

35. Pablo Gianera, "El fenómeno de los nuevos compositores argentinos", diario *La Nación*, 16-1-2010. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-fenomeno-de-los-nuevos-compositores-argentinos-nid1221546/>

36. Federico Monjeau, "Vanguardias criollas e ideología ruidista", diario *Clarín*, 21-11-2014. Disponible en línea: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Condit-Auditorio_cheLA-compositores_jovenes-Ciclo_de_musica_cotemporanea_del_Complejo_Teatral_0_H1GF8Cv5PXl.html

vado adelante por una comunidad que celebra y espera la originalidad del creador individual. La idea de una música argentina dispersa por el mundo se enfrenta a una aporía: su trasfondo esencialista. Si el arte no tiene fronteras, el artista que lo produce no debería cargar valijas identitarias. Pero, en ese caso, ¿cómo es posible continuar siendo *argentino*?

El peso específico de semejante afirmación debe ser tenida en cuenta particularmente ya que Monjeau fue el crítico más importante de la música contemporánea de Argentina. Sus textos no solo son normativos sino que, siguiendo la propuesta de la teoría del actor red, pueden tener un carácter performativo. Contribuye a la delimitación de una música contemporánea argentina, en paralelo a los trabajos de tipo analítico y los estudios de caso que realizan críticos de divulgación e investigadores académicos.

Cuando Monjeau, Fessel, Gianera, Corrado y otros analizan obras de compositores de origen argentino radicados en el exterior, en contextos en los que estos creadores forman parte del campo de la música contemporánea argentina, están produciendo este agrupamiento a partir de una acción que es performativa. También contribuyen del modo en que se programa y se presentan sus obras en conciertos llevados a cabo en la Argentina.

Se trata entonces de una cuestión de perspectiva. Según el punto de observación (Argentina versus el exterior), se puede definir un adentro y un afuera de la música contemporánea argentina, y un adentro y afuera de la música contemporánea del país de radicación.

Martín Matalón, que vivió primero diez años en los Estados Unidos antes de radicarse en Francia, hace otro tipo de valoración de su doble filiación argentina y francesa:

En Estados Unidos no habría podido generar esto que me pasó acá. O sea que, en ese sentido tiene muchas cosas positivas. Y el hecho de ser argentino, inmigrante, en cierta manera te liga mucho más a la Argentina, porque yo me siento un compositor franco-argentino, porque Francia me influenció mucho, me pude desarrollar acá, y creo que tengo ciertos gustos que creo que me pasan por ser argentino.³⁷

37. Martín Liut, "Entrevista con Martín Matalón", *Cosmopolitas, nómades, músicos de la distancia. Compositores de origen argentino en la París del siglo XXI*, Tesis doctoral -inérita-, EHESS-UNQ, 2017.

La diáspora, por cierto, no parece haber finalizado. Como pasa en otras disciplinas artísticas profesionales y hasta deportivas, los ecosistemas del primer mundo contribuyen a que músicos nacionales desarrollen sus carreras profesionales en el exterior. En lo que va del siglo ya emergen nuevas generaciones de compositores de origen argentino en el exterior como Alex Nante (1992), Nicolás Medero Larrosa (1990), Damián Gorandi (1991), entre otros.

Conclusiones, entre la vida cotidiana y acontecimientos

Si regresamos al Teatro Colón como máximo símbolo de la música académica, encontramos que si bien mantuvo en pie el espacio que se dio a sí mismo para contener a la experimentación teatral y coreográfica, el ascenso literal y simbólico desde la sala del CETC a la principal no fue fluido. Resultó una posibilidad tangible para cantantes, bailarines y algunos coreógrafos y *régisseurs*, aunque, en la mayoría de los casos, volviendo al repertorio clásico. Para los creadores, sin embargo, la barrera simbólica entre ambos espacios fue casi imposible de sortear. Solo lo lograron su primer director, Gerardo Gandini, y compositores de origen argentino radicados fuera del país, como Oscar Strasnoy y Martín Matalón. Marta Lambertini había comenzado a componer una ópera para una sala grande, a pesar de no haber recibido un encargo para ello, pero la muerte la encontró antes de finalizar ese anhelado proyecto.

En cuanto al estreno de obras en otros ámbitos específicos o compartidos con la clásica, han sido los intérpretes, ya sea como solistas o como parte de ensambles, quienes han contribuido a moldear el campo de los “posibles” de la escena. Hay grupos que son más ecuménicos, en el sentido de no hacer distinción de perfil estético a la hora de encargar obras. También se deben considerar factores como los vínculos de amistad, el conocimiento previo, ser pares generacionales, o tener intereses comunes en el tipo de exploración estética. Por eso, escenas como las de la improvisación y la experimentación tendieron a conformar sus propias agrupaciones y circuitos, al igual que aquellos compositores con estéticas de cruce e hibridación. Mientras que en el terreno de la

escritura musical, ya sea tradicional pero sobre todo en el empleo de técnicas extendidas, se puede trazar el vocabulario que proponen los instrumentistas a las y los compositores en forma directa, antes de ponerse manos a la obra.

El mapa sonoro de lo nuevo está conformado tanto por los ensambles y solistas especializados, como organismos estables que incursionan en este campo aunque sea en forma esporádica. A ellos se le debe sumar la visita de ensambles y solistas nacionales y extranjeros. Lo que se escucha en vivo y en directo cumple un rol importante en la variedad estética a la que puede acceder el público, pero también es relevante para los compositores porque participan de una experiencia sensible de primera mano; la performance de obras que pueden ser bancos de referencia y memoria sonora luego a disposición a la hora de componer sus propias obras.

El corazón de la escena es la música de cámara, la electroacústica y las obras solistas. Allí se conforma en la diaria, la argamasa de la cual surgen las experiencias simbólicamente relevantes de la música sinfónica y la gran ópera. Desde la programación de los espacios con capacidad para producir estas obras, la política continuó siendo errática, más ligada a los azares de quienes fueron designados en los roles decisivos, que a decisiones curatoriales de largo alcance. En cualquier caso, esa primera década permitió sedimentar la escena que produjo como acontecimientos relevantes el encargo y estreno de una ópera para la temporada 2015 del Colón a Oscar Strasnoy, y un doble concierto para percusión, órgano y orquesta a Marcos Franciosi, para estrenarse en la sala sinfónica del CCK, incluyendo el uso del órgano de conciertos allí instalado.

El Concierto Anónimo se llevó a cabo un mes antes del estallido de diciembre de 2001. Releyendo lo que escribí, encontré que había remarcado que una sola de las obras había incursionado en el fortísimo como una posibilidad sonora. Lo destacaba pensando en una conferencia referencial de Omar Corrado, que publicó la revista *Punto de Vista* de 1997, titulada, significativamente “De pudores y otros recatos”. De los siete compositores uno solo había elevado su voz musical, incluso sin miedo al grito. Se trataba de la única mujer del programa: Patricia Martínez.

Martínez había estudiado piano en el Conservatorio Manuel de Falla, fue la primera

do reciente de nuestro país. Martínez presentó un boceto, nada menos que en Darmstadt (punto nodal de la música contemporánea desde 1946) de una microópera sobre el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001. *2001*, estrenada en Polonia en 2019, acudió directamente al paisaje sonoro de aquellas protestas como nudo dramático. La escena se inicia con la lectura del comienzo de la declaración de estado de sitio realizada por el aquel entonces presidente de la Nación Fernando de la Rúa, la noche del 19 de diciembre, que terminó de encender la mecha del estallido popular. La respuesta a esa declaración, escenificada por Martínez, es un ensamblaje entre las voces líricas, la orquesta y el cacerolazo. La microópera finaliza con una declaración de principios político-musicales. Los intérpretes cantan: “El cuerpo como bandera de resistencia / el sonido como arma / la calle como espacio de poder”. Y concluye con la cita del final del himno, que también fue entonada por los manifestantes durante el estallido: “Oh, juremos con gloria morir”.

La compositora transformó en ópera un paisaje sonoro omnipresente en las calles de Buenos Aires de 2001. Supuso una potente representación de la memoria histórica de aquella traumática crisis. Fue creada por la misma compositora que siendo una joven veinteañera había participado con la única obra que elevó su voz, en aquel concierto anónimo del Teatro San Martín.

Bibliografía

- BELTRAMINO, Fabián, “Canon y música contemporánea: el ciclo Colón Contemporáneo”, *Revista Artes en Filo*, n° 1, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2021.
- CORRADO, Omar, “De pudores y otros recatos”. *Revista Puntos de Vista* n° 60, 1997.
- CORRADO, Omar, “Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas”. *Revista Argentina de Musicología* n° 14, 2013.
- DROTT, Eric, “The End(s) of Genre”, *Journal of Music Theory* n° 57, 2013, pp.1-45.
- ETKIN, Mariano, “Acerca de la composición y su enseñanza”, en Pablo Fessel (Comp.) *De música*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.
- FESSEL, Pablo, Prólogo al libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.
- GONZÁLEZ, Javier y Leonardo GUGGENHEIM, *Cenicenta Una ópera de Marta Lambertini*, Buenos Aires, EDUCA, 2014.
- FISCHERMAN Diego, “Una laptop para las tradiciones”, diario *Página12*, 28-05-2010.
- GIANERA, Pablo, “El fenómeno de los nuevos compositores argentinos”, diario *La Nación*, 16-1-2010
- GILBERT, Abel, “A propósito de Endless II, de Patricia Martínez”, revista *Otra Parte*, 31-08-2023.
- LIUT, Martín, “Una pionera de la música”, diario *La Nación*, 28-06-2002.
- LIUT, Martín, *Cosmopolitas. nómades, músicos de la distancia. Compositores de origen argentino en la París del siglo XXI*, Tesis Doctoral- inédita- UNQ-EHESS, 2017.
- LIUT, Martín, *Algunas noticias de lo que va del siglo XXI: ampliación del territorio, músicas impuras y arte sonoro en la Argentina*. Conferencia inaugural de las I Jornadas de Músicas Actuales. Conservatorio Gilardo Gilardi, versión online disponible en Academia.edu, 2017.
- LOBATO, Silvia, “Mujeres en problemas y deseo en las óperas de Marta Lambertini”, Bernal, Editorial UNQ, 2024,
- MONJEAU, Federico, “Actualidad de la ópera”, *Revista Todavía* n° 27, 2012.
- MONJEAU Federico, “Etkin tardío”. *Revista Argentina de Musicología* n° 14, 2013.
- MONJEAU Federico, “Vanguardias criollas e ideología ruidista”, diario *Clarín*, 21-11-2014.
- MONJEAU Federico, “Tras la huella de Juan José Saer”, diario *Clarín*, 25-7-2015.
- MONJEAU Federico, “Apertura de temporada con luces y sombras”, diario *Clarín*, 03-03-2017.
- ORTIZ, Pablo, “Una generación Diaspórica”. En Pablo Fessel (comp). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*. Buenos Aires Biblioteca Nacional. 2007.
- PLESCH, Melanie, “La lógica sonora de la generación del '80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, AA.VV, *Los caminos de la música Europa y Argentina*, Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2008.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, París, Editions Gallimard/Seuil, 2009.
- NIGRO GIUNTA, Violeta, *Transformations dans la musique contemporaine à Buenos Aires. Œuvres, acteurs, institutions (1984-2014)*, Tesis de doctorado —inédita—, EHESS, 2022.

ACTIVISMOS FEMINISTAS EN EL ARTE ARGENTINO

Andrea Giunta



Cromoactivismo, Marcha contra el 2x1, 2017. Foto: Pablo Mehana.

Transformar el mundo a través del arte: tal es el deseo que alimentó el activismo artístico durante el largo siglo XX. Un anhelo siempre incompleto en tanto el mundo multiplica y renueva los escenarios de las crisis que interpelean la imaginación artística. La historia de las intervenciones que buscan socavar las instituciones culturales que sostienen las estructuras del poder podría ordenarse en una narrativa paralela a la que articula la historia del arte moderno. Si en el relato de la modernidad artística la autonomía de la obra de arte¹ es un componente clave, en la historia del activismo artístico, ésta es insistentemente cuestionada.

1. Entendemos autonomía como la relación del arte con un campo artístico que se articula y auto regula por reglas específicas de legitimidad y funcionamiento que establecen los agentes que lo conforman: artistas, instituciones (museos, galerías de arte), publicaciones (libros, revistas, diarios), críticos, historiadores, mercado de arte, subastas, etc. El concepto, elaborado por Pierre Bourdieu (1995) remite al modo en el que se distribuyen las posiciones dentro del escenario relativamente autónomo del arte, un campo cuya legitimidad conforman y se disputan sus agentes en pos de la posesión, conservación y legitimación de un capital simbólico y económico. El campo del arte, en tanto

En tales experiencias el arte busca perder su especificidad y mezclarse con la vida.

El término activismo artístico² remite al conjunto de acciones episódicas o sostenidas que se organizan con el propósito de contribuir al cambio social o político. El activismo artístico se vincula a la protesta, expresión pública de desacuerdo, acción directa, erosión del poder político o económico desde el poder simbólico de la cultura. Si bien puede vincularse a la militancia, quienes ocupan el lugar de activistas en el campo de la cultura no responden necesariamente a un espacio político identificable con un partido o con una organización políti-

campo social, resulta ser un espacio de lucha signado por las relaciones que los agentes sociales construyen dentro y fuera del campo en aras de la posesión, conservación y legitimación de un determinado capital simbólico (Bourdieu, 1995, 1998).

2. Preferimos la denominación de activismo artístico y no la de artivismo que actualmente circula por entender que el segundo induce el pensamiento del estilo y la superación que caracterizan el modelo evolutivo del arte moderno. Activismo artístico mantiene la fricción entre dos campos independientes que se activan en función de agendas, poéticas y contextos diversos.

ca.³ Incluso, como afirma Pierre Bourdieu, es en función del prestigio acumulado en el campo de la cultura y no en el de la política que las intervenciones artísticas adquieren visibilidad en el debate público.⁴

Las distintas formas en las que se expresó el activismo artístico desde mediados del siglo XIX trazaron un repertorio en el que se diferencian dos estrategias principales. Por un lado, se destacan las posiciones frentistas, en las que los artistas o representantes del mundo de la cultura se unen para expresar su desacuerdo con una situación específica. Suman sus obras en exhibiciones o en declaraciones escritas (cartas públicas) cuya fuerza se sostiene por la suma de nombres representativos del ámbito de la cultura. Los textos se publican en los periódicos, o, como sucede en los últimos años, en las redes sociales. La manifestación en el espacio público generalmente forma parte del conjunto de estrategias que hacen visible una agenda en disputa y que se suman para revertir una situación.⁵

Otro es el activismo de la obra, cuando esta trama su sentido en torno a un hecho político. Son obras cuyas formas organizan visualmente agendas y poéticas que saltan a la escena pública. Podemos pensar el *Guernica* de Picasso como un ejemplo emblemático en el que la obra se anudó a una coyuntura (el bombardeo de la ciudad de Guernica durante la Guerra Civil Española) pero, al mismo tiempo, se actualizó cada vez que la imagen se introdujo en manifestaciones públicas antibelicistas —como sucedió, en 2003, en las manifestaciones en contra los bombardeos en Irak—. Representa, en tal sentido, un ejemplo de activismo de la imagen.

Ya sea en la forma de frente cultural o desde la articulación específica de la imagen, el activismo cultural se inscribe en la historia. Como señaló Timothy J. Clark, existen tiempos en los que “arte y política no pueden separarse uno de otro”.⁶ En el largo siglo XX —un siglo que observado desde el activismo artístico podría comenzar con Courbet, en el XIX y llegar

hasta las acciones más recientes—, tal relación inscribió un relato paralelo a aquel que explica la historia del arte moderno. Sus episodios o irrupciones se relacionan con la historia de las vanguardias, pero al mismo tiempo generan una acumulación de acciones que constituyen un depósito de experiencias que no pueden ordenarse en el relato del arte moderno. Carecen de su teleología, del sentido de progreso formal que marca las transformaciones o las conquistas del lenguaje en la narrativa del arte moderno, cuya culminación representa el arte abstracto. Constituyen, más exactamente, un conjunto de experiencias que, sobre todo los últimos años, ha comenzado a investigarse e historizarse, estableciendo repertorios utilizables por las nuevas formas de activismo.

El activismo artístico aspira a disolver el arte en la vida. Sus agendas son precisas, contextuales e históricas. Aspira a la eficacia, que es su horizonte de prueba, de legitimidad: lograr visibilidad, transformar un estado de cosas. ¿Podemos considerar que sus formas se han transformado en los últimos veinte años? ¿Con qué estrategias se ha manifestado el activismo feminista en el campo del arte? En el mapa de los activismos artísticos, poéticos, interventivos, el feminismo inscribe una historia particular, cuyo inicio podríamos ubicar en los años 60. Propongo aquí introducir un mapa preliminar y por ende provisorio, que permita visibilizar algunos de sus episodios en Argentina.⁷ Un mapa que se exacerbó en acciones urbanas a partir del estallido de la marea verde, del #niunamenos, del #metoo, desde 2015, que se desestructuró con el comienzo del aislamiento que produjo la pandemia y se rearticuló en la marcha del 8M de 2024 —ahora en desacuerdo con el incremento de discursos misóginos y con la desarticulación de las políticas de género por parte del Estado. Un feminismo que ocupó las calles, los discursos públicos y los espacios del activismo artístico con una intensidad tal que incidió en las matrices de los discursos públicos que emergieron en el escenario global de las derechas extremas que desde

3. Andrea Giunta, “Activism,” en Alexander Dumbazde y Suzanne Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, 2012.

4. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Madrid, Anagrama, 1995.

5. Andrea Giunta, *Op.cit.*

6. Timothy J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p.9.

7. Existe un amplio horizonte latinoamericano cuya descripción no introducimos en esta oportunidad, pero que en una enumeración acotada incluye: Polvo de Gallina Negra (México, 1983-1993); Yeguada (Chile, 2017); LASTESIS (2017, Chile); La perrera (Perú, 1999); Museo travesti (Perú, 2003); National Trovoa (Brasil, 2019); COCO (Uruguay, 2016).

2017, con Donald Trump, se expresan públicamente arrasando con el campo de lo decible. El antifeminismo actuó como un aglutinante poderoso de su discursividad. Contribuyó poderosamente a su instalación en los discursos públicos. En un sentido, estudiar la emergencia de los liderazgos de las nuevas derechas no requiere solo considerar sus propuestas privatizadoras, antiestatales, sino también su “batalla cultural”, en la que el antifeminismo es un componente central. Las acciones que se tejieron desde el campo del arte contribuyeron a la visibilización de la agenda del feminismo con acciones visuales específicas.

Materiales para una historia del activismo artístico feminista en Argentina

En los años 60 las mujeres desarrollaban una lucha protagónica en relación con los derechos humanos: las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas de Plaza de Mayo sostuvieron un activismo por la verdad y la justicia que se expresó en las calles como signos de resistencia ante la dictadura. Los pañuelos blancos constituyen un poderoso signo visual que se inscribió en la escena urbana.

En el campo del arte, el feminismo se expresó por los temas, con representaciones vinculadas al cuerpo, pero también al orden de lo doméstico y a la reflexión sobre superpuestos sistemas de opresión y violencia hacia las mujeres y los cuerpos feminizados. También se expresó a través de un lenguaje interdisciplinario que involucró intensamente la performance, el video, la fotografía, incluyendo el bordado, y materiales marginalizados por las formas del arte tradicional. Se trata, fundamentalmente, de un feminismo blanco que solo recientemente comenzó a distinguirse considerando las inscripciones de la raza. Y de un activismo que incorporó las denuncias sobre la violencia, tanto como la lucha por el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, o la búsqueda de una representación igualitaria en el campo de la política, de las profesiones y del arte. Las artes visuales participan de las manifestaciones en el espacio público, apoyando las luchas comunes a las mujeres y también elaborando estrategias para que sus obras se integren a las exposiciones e historias del arte de cada país. El borramiento de la obra de las

artistas mujeres es parte de la violencia simbólica que también redundaba en la violencia real. En los últimos años las identidades lgbtiq+ han intervenido poderosamente el canon heteronormativo y patriarcal del arte.

Desde 2015, con el alcance masivo que tuvo la movilización contra la violencia hacia las mujeres que tomó forma con el movimiento #NiUnaMenos, el activismo feminista reinscribió agendas de los años 60, vinculadas a la segunda ola del feminismo, y también intervino desde la revisión de los estereotipos de género, de raza, de clase. El feminismo artístico se involucró con las perspectivas decoloniales, que contemplan desde una reflexión crítica las relaciones devastadoras de lo humano hacia la naturaleza, o que analizan las estructuras patriarcales del Estado. ¿Estamos en una cuarta ola del feminismo? Las nuevas agendas ambientales y decoloniales que han expandido los campos de intervención del feminismo, sumadas al carácter masivo que este adquirió en los últimos años, permiten argumentar que se ha producido un giro que diferencia el presente de momentos anteriores. La diferenciación de momentos (‘olas’) en la historización del feminismo no significa que las agendas anteriores se hayan disuelto. Se trata de giros conceptuales y también de una expansión que involucra agendas incumplidas, como el derecho a la igualdad, a la identidad, a la decisión sobre el propio cuerpo y la lucha contra todas las formas de violencia.

Las agrupaciones feministas se activaron en Argentina con la fundación de la Unión Feminista Argentina (UFA, 1969) en la que participa la fotógrafa Alicia D’Amico. Como parte del activismo inicial destacamos el film que María Luisa Bemberg realiza en 1972, *El mundo de la mujer*, una parodia y una crítica sobre una feria que promovía productos de la industria dedicada a la mujer (belleza, moda, hogar). El montaje le permitía presentar una mirada crítica sobre el mercado que sujetaba a las mujeres a estereotipos.⁸ El retorno a la democracia implicó la reorganización de las agrupaciones feministas. *Lugar de mujer*, fundada en 1983, contó con la participación de artistas como D’Amico o Bemberg, o la cineasta experimental Narcisa

8. María Laura Rosa, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014; Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.



Mujeres Públicas. Todo con la misma aguja, 2003.

Hirsch. La agenda incluía la legalización del aborto, que marcó distintas campañas feministas en los años subsiguientes, junto a el activismo contra la violencia hacia las mujeres. En los años 80 encontramos en esas marchas a la fotógrafa Ilse Fuskova.⁹ Es entonces cuando se desarrollaron exposiciones emblemáticas, como *Mitominas I y II* (1986 y 1987), curadas por la artista Monique Altschul en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.¹⁰ En la segunda exposición, que llevaba como subtítulo *Los mitos de la sangre*, se incluyó una obra de Liliana Maresca con una imagen de Cristo con un tubo de sangre que provocó una protesta del párroco de la Iglesia del Pilar, lindante con el centro cultural. En 1982 se producen los primeros casos de HIV en Argentina, en 1987 Maresca, artista que hizo un uso radical de su propio cuerpo, sabe que tiene sida. Fallece en 1994.

En 1995 se realiza la última Conferencia Internacional de la Mujer en Beijing. En ese momento nuevos debates se introducen respecto de la primera realizada en México en 1975. La comunidad homosexual era parte de las discusiones sobre el feminismo y la teoría inter-

venía activamente cuestionando las perspectivas esencialistas y binarias. En los años 90 se inicia la formación de las áreas de estudio de la mujer y de género en las universidades de América Latina. En su libro *Masculino/Femenino*,¹¹ la teórica chilena Nelly Richard aplica el concepto de género al análisis de producciones visuales. El debate se complejiza en términos teóricos durante los años 90, una década que también experimenta el impacto del sida.

En esos años las mujeres artistas vuelven a reagruparse y realizan exposiciones como una forma de visibilizar su presencia en el presente y en la historia del arte. En tal sentido en Argentina se destacan las exposiciones *Violaciones domésticas* (1994 y 1995, con la participación de Alicia Herrero, Ana López y Cristina Schiavi), *Juego de damas* (1995 y 1996, curada por Adriana Lauría), *Tajos bajos* (1997, curada por Elena Oliveras). Son exhibiciones que plantean, nuevamente, la necesidad de estrategias de visibilización en un escenario artístico en el que las artistas mujeres estaban poco representadas.

En el contexto de la poscrisis del 2001 en Argentina emergieron colectivos que se vincularon

9. María Laura Rosa, *Ilse Fusková*, Buenos Aires, Waldengallery, 2019.

10. María Laura Rosa, Op. cit., 2014.

11. Nelly Richard, *Masculino / Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993.

a la protesta social, al activismo y al feminismo. *Mujeres públicas*, creado en 2003 y activo hasta el presente, se centró en acciones sobre la legalización del aborto, sobre la necesidad de la separación de la Iglesia y el Estado en Argentina, sobre el uso del término *queer*, una palabra inglesa que resulta excluyente en relación con las inscripciones etarias o de clase de las mujeres en Argentina. Recurriendo al humor, diseñan pequeños libros donde compilan las “ventajas de ser lesbiana” o murales sobre la menopausia.

Otro colectivo, *Belleza y felicidad Fiorito* (2020), que funciona en Villa Fiorito, Lomas de Zamora, desde 2003, reivindica el derecho al placer, un derecho que estuvo muy presente en las movilizaciones masivas que se producen entre 2015 y 2019. En esta zona carenciada del Gran Buenos Aires, crearon un centro de enseñanza, exposiciones, cocina (el comedor *gourmet*), poesía, cortos de cine, música experimental y diversas actividades para articular una cultura feminista en un barrio popular. Belleza y Felicidad fue una galería de arte creada en los 90 por las escritoras Cecilia Pavón y Fernanda Laguna. Laguna es actora central en la gestación y la dinámica de la iniciativa en Fiorito.

En 2007 comienza a actuar en la escena pública el colectivo *Serigrafistas queer*. Comenzaron trabajando en función de las marchas del orgullo LGTB, pero pronto actuaron en otras acciones y expresiones públicas. Su trabajo consiste en reunirse para elaborar frases de fuerza política y poética —“Pan & Torta”, “Lucha ama a Victoria”, “Amo a mi mamá travesti”, “Aborto legal es vida”, “Estoy gay”— que luego imprimen con matrices (yablones), acción que realizan en talleres y en la escena pública. Trabajan en alianza solidaria con otros grupos y organizaciones territoriales, comunitarias, artísticas, feministas y sexo-disidentes. Poseen un archivo de consulta.¹²

12. Nayla Luz Vacarezza, “Diálogo con Serigrafistas Queer”, en *Estudios Curatoriales*, Revista del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” / Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, 2019.

<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/729> Acceso: 29-08-2023; Juan Nicolás Cuello, “Serigrafistas queer (2007-2012): subjetividades deseantes en permanente vibración”, IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes, La Plata, 2013. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42493> Acceso: 27-08-2023.

En 2012, luego del fallecimiento de Pía Baudracco, reconocida luchadora y militante trans, María Belén Correa inicia, desde un grupo en Facebook, el *Archivo de la Memoria Trans*. En 2018 reunió documentos e historias de unas 1200 mujeres trans que vivieron en Argentina (2020). En 2023 fueron invitadas a participar de la Bienal de San Pablo.

En 2014 *Desesperadas por el ritmo* unió a artistas visuales amigas (Marcela Astorga, Elba Bairon, Adriana Bustos, Marina de Caro, Ana Gallardo, Silvana Lacarra, Mónica Millán y Cristina Schiavi), para pensar sobre la invisibilización de las mujeres artistas mayores de 50 años. Se reunieron para contar, para narrar con el canto, esos u otros problemas que afectan a la comunidad artística. En tal sentido crearon canciones como *Un homenaje y una copla* y el *Rap antisocial*. En 2020, en el contexto del aislamiento, iniciaron una cooperativa de productos de diseño y uso cotidiano. Desde los años 90 Ana Gallardo trabajaba sobre un repertorio feminista que confrontaba con los instrumentos comunes que las mujeres pobres utilizaban para realizar abortos domésticos y clandestinos cuando el aborto era aún ilegal en la Argentina, y desde 2004 propone una Escuela de envejecer, un espacio, una práctica para compartir saberes entre mujeres mayores, de las que la sociedad prescinde.¹³

El 3 de junio de 2015 se produce la masiva manifestación contra los femicidios en la Argentina de Ni una menos, palabras tomadas de un poema de Susana Chávez en protesta contra los femicidios de Guanajuato, México. La autora del poema fue asesinada en 2011. El nombre se usó por primera vez en marzo de 2015 cuando la comunicadora y activista Vanina Escales propuso una lectura colectiva de poemas con ese nombre que se mantuvo en la masiva manifestación del 3 de junio, que cada año se repite en esa fecha, además de la del 8 de marzo, día internacional de la mujer.

En 2016 se forma el colectivo *Cromoactivismo*, que cuenta con un manifiesto que vincula el poder del color en la formación del pensa-

13. Ana Gallardo, “Arte, política, feminismo, vejez y karaoke”, TEDxRiodelaPlata, 2020,

<https://www.youtube.com/watch?v=Qwjx97DBonQ> Acceso: 27-08-2023; y *Escuela de envejecer. Aprendizaje coral sobre saberes otros, materiales efímeros y poderes para hacer lo que soñamos*, Buenos Aires, Metaninfas, 2023.



Nosotras Proponemos, Apagón en el Museo Nacional de Bellas Artes, 8 de marzo de 2018. Foto: MNBA.

miento y de la existencia. El color, postulan, no es inocente, se vincula a la dinámica social, la emoción y el afecto, es una interface entre la inteligencia global y la colectiva. Desde el color intervienen en acontecimientos sociales, con pancartas cromáticas realizadas a mano que llevan a la calle o que realizan allí mismo. Coordinan cromoactivismo Marina De Caro, Victoria Musotto, Daiana Rose, Mariela Scafati y Guillermina Mongan.¹⁴

En el contexto de conciencia contra la violencia patriarcal en el arte, en diciembre de 2017 se crea el colectivo *Nosotras Proponemos* (Nosotras Proponemos, 2017). El colectivo surgió en Facebook donde espontáneamente artistas, historiadoras, curadoras escribieron un compromiso feminista. Este ha sido colaborativamente traducido a varios idiomas. En forma simultánea se organizaron grupos en las

provincias argentinas de Salta, Misiones, Córdoba y Entre Ríos. Sus afiches se exhibieron en Alemania, Francia, Argentina. Mediante acciones simbólicas hacen visible la baja representación de las mujeres en las instituciones del arte. Por ejemplo, apagando las luces del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina y encendiéndola solo sobre las pocas obras instaladas de mujeres artistas dejando el museo casi a oscuras. El colectivo organiza sus acciones a partir del continuo debate en Asamblea.¹⁵ Sus acciones se articularon en la red durante la pandemia y en las marchas cuando esta terminó. En 2024 realizaron acciones urbanas con stickers.

En diciembre de 2018 se forma el colectivo *La Lola Mora* en la provincia de Tucumán, Argentina. Ellas se auto representan como trabajadoras y su identificación visual es el delantal marrón. El delantal (trama grupal, agen-

14. Mariana López, Sobre C(r)osmos, libro del grupo Cromoactivismo. *Estudios Curatoriales*, Revista del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto -Griffa" / Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, 2018. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/745> Acceso: 28-08-2023.

15. Silvia Rottenberg, «Women Art Workers in Argentina Demand Gender Equality, and Museums Start to Listen», *Hyperallergic*, 09/03/2018. <https://hyperallergic.com/431714/nosotras-proponemos-buenos-aires-international-womens-day/> Acceso: 18-08-2023.



La Lola Mora.

da, soporte), sostienen, tiene una genealogía trágica: se vincula a las 123 mujeres de la industria textil que murieron quemadas en una fábrica de Nueva York en la que habían sido encerradas, sin poder escapar de las llamas. Lola Mora es también el nombre de una escultora argentina (1866-1936). En sus acciones recurren a diversas disciplinas visuales, teatro, fotografía, diseño, letras, música. En una acción utilizaron sus delantales con la palabra “mandato” cortada y con ellos imprimieron, usándolos como si fuesen stencils, utilizando arcilla y sus manos para dejar la palabra en las paredes (Museo Nacional del Grabado, 2021).

En 2019, durante la pandemia, se forma el colectivo *Identidad Marrón*. Este no se identifica como feminista, sino con la agenda que sostiene la necesidad de volver visibles los patrones del racismo en Argentina. En las y los artistas que lo integran está presente el cruce entre género y raza (como Bby Wacha, Sol Apaza, Flora Alvarado, Evelyn Díaz, quienes participaron en la escuela Feminista durante la exposición de Ad Minoliti en el MAMBA, o haciendo carteles colectivos como forma de reflexión sobre el racismo en torno a la expo-

sición de la artista afrobrasileña Rosana Paulino en Malba, durante 2024). En las redes se presentan con la frase: “Somos Identidad MARRÓN, un grupo de personas marrones, unidas para debatir sobre el racismo estructural en Latinoamérica y buscar respuestas a ello”.

Requeriría un mapeo completo registrar las formas de activismo y de activismo artístico feminista que se han desarrollado en todo el país. Como señalización que apunta a futuras investigaciones, es necesario destacar la red de arte contemporáneo de la Patagonia que reúne a 55 espacios, grupos auto gestados, de las provincias de Chubut, Río Negro, La Pampa, Tierra del Fuego, Santa Cruz, Neuquén. En relación con el tema de este capítulo, cabe destacar la agrupación Producciones invertidas, de Cañadón Seco, Santa Cruz. Se trata de una productora transfeminista y distribuidora de cine experimental y arte contemporáneo fundada en 2019, cuyas producciones audiovisuales han sido premiadas en festivales de cine de América Latina y el Caribe.¹⁶

16. Ver Cuero. *Red de Arte Contemporáneo de Patagonia*, <https://cueropatagonia.ar/> Acceso: 16-07-24.

Arte, feminismo y transformación

El activismo artístico feminista, que involucra tanto a mujeres como a diversidades tiene como propósito transformar las estructuras patriarcales del arte y de la sociedad.¹⁷ En su articulación destacan las formas de involucrarse con causas políticas, haciendo visibles las estructuras desde las que el Estado regula el derecho a decidir sobre los cuerpos. Se trata de poéticas que consideran también agendas y estrategias de descolonización.

Colectivos y artistas que llevan el arte a las experiencias creativas a las calles y a las manifestaciones desarrollan una investigación intensa de los procesos de visualización. ¿Qué es visible y qué no lo es en una manifestación? ¿Cuáles son las relaciones entre las demandas sociales y las representaciones visuales? Estas prácticas colectivas investigan procesos de creatividad social, junto a estrategias de acción, de resistencia y de supervivencia. No debemos nunca olvidar que la acción urbana involucra riesgos. Durante las manifestaciones constantemente se atiende al cuidado personal. La acción en el espacio urbano requiere medidas de seguridad y decisiones rápidas para preservar la vida ante la represión policial. Analizar agendas y tomar decisiones en función de la acción en el espacio público involucra formas de conocimiento y experiencias que luego redundan en teorías.

Planteamos al comienzo que es central en el activismo el concepto de eficacia. Las acciones se plantean con el objetivo de resultar eficaces, lograr transformaciones. Y en tal sentido, las acciones que revisamos no solo gestaron una historia específica en el arte argentina —la de activismo artístico feminista—, sino que lograron transformaciones constatables. Las acciones desarrolladas por Nosotras Proponemos no solo incidieron directamente en la representación de las artistas mujeres con la modificación del Reglamento del Salón Nacional, que en 2018 introdujo la paridad en todos los niveles (admisión, jurados y premios), sino que también hicieron posibles cambios en pos de la representación de artista trans e identidades no binarias. El concepto de la artista como trabajadora impactó en la elaboración del Tarifario en el que NP participó activamente junto a otros colectivos —La

Lola Mora, Artistas Visuales Autoconvocades Argentina, Tarifario de Artes Visuales— (Nosotras Proponemos, 2020). El reclamo de paridad impactó en los premios —hasta 2017 otorgados predominantemente a artistas varones—, en el staff de las galerías, en las exposiciones, en la programación de los museos, en las representaciones internacionales del arte argentino, incluso en el mercado de arte. El montaje de la colección permanente de museos como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires amplió significativamente la representación de las artistas mujeres o de identidades no binarias. Por el contrario, el Museo Nacional de Bellas Artes mantiene un bajo porcentaje de artistas mujeres en la exposición de la colección permanente del siglo XX y XXI. La transformación de la representación en los museos no solo es importante porque permite la valoración de obras de artistas olvidadas o ignoradas. También es relevante porque amplía el concepto de ciudadanía estética. En tanto mecanismos nunca declarados imponen una “censura sistémica” —una forma de obturar la posibilidad de conocer obras que el sistema del arte no permite visibilizar¹⁸— se limita la posibilidad y el derecho del público a conocer más obras, a ampliar el horizonte de poéticas accesibles.

Por otra parte es importante destacar hasta qué punto las acciones que revisamos comprenden el análisis del color, del movimiento, de la identidad individual o comunitaria, las historias coloniales globales y nacionales, las formas de subvertir las estrategias de subalternización, las distintas formas en las que se producen las violaciones de los derechos humanos, los derechos de las mujeres, las inscripciones múltiples y reconceptualizaciones constantes de las identidades sexuales. Se trata de aspectos que generalmente se superponen y entretrejen.

18. Entiendo por censura sistémica los mecanismos nunca declarados por medio de los cuales el mundo del arte limita la visibilización de las artistas mujeres. Nadie podría sostener que las mujeres son malas artistas y los varones buenos. Sin embargo, cuando recorremos las salas de los museos, la representación de las artistas mujeres podría inducir tal afirmación. Es una expresión de lo que en el feminismo se denomina “techo de cristal”: el conjunto de limitaciones existentes, pero veladas, al ascenso de las mujeres en el ámbito laboral. En tal sentido, los mecanismos de representación son, por el momento, una estrategia que permite ampliar el conocimiento de obras a las que, de no existir éstos, no accederíamos.

17. Reilly, Maura, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, Londres, Thames & Hudson, 2018.

El activismo artístico feminista es una fuente de conocimiento sobre la representación y la transformación social y estética que requiere la diversificación de los instrumentos de análisis. Resulta central para conocer las transformaciones que se producen en la relación entre instituciones y espacio urbano. Es preciso desarrollar mapas porque con ellos damos visibilidad y accedemos a las diversas agendas y estrategias de intervención que abordan el actual estado del mundo con el propósito de transformarlo.

Bibliografía

- Archivo de la Memoria Trans, Chaco, Buenos Aires, 2020. <https://archivotrans.ar/index.php/> Acceso 27-08-2023.
- “Belleza y Felicidad Fiorito: nos mueve el deseo”, Proyecto Ballena, Centro Cultural Kirchner, Ministerio de Cultura, Argentina, 2020. <https://proyectoballena.cck.gob.ar/belleza-y-felicidad-fiorito/> Acceso: 30-08-2023.
- BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- , *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Madrid, Anagrama, 1995.
- , *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- CLARK, Thimoty J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- CUELLO, Juan Nicolás, “Serigrafistas queer (2007-2012): subjetividades deseantes en permanente vibración”, IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes, La Plata, 2013. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42493> Acceso: 27-08-2023.
- GALLARDO, Ana, “Arte, política, feminismo, vejez y karaoke”, TEDxRiodelaPlata, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Qwjx97DBonQ> Acceso: 27-08-2023.
- , *Escuela de envejecer. Aprendizaje coral sobre saberes otros, materiales efímeros y poderes para hacer lo que soñamos*, Buenos Aires, Metaninfás, 2023.
- GIUNTA, Andrea, “Activism,” en Alexander Dumbazde y Suzanne Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, 2012.
- , *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.
- LÓPEZ, Mariana, Sobre C(r)osmos, libro del grupo Cromoactivismo. *Estudios Curatoriales*, Revista del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto -Griffa” / Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, 2018. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/745> Acceso: 28-08-2023.
- MUSEO NACIONAL DEL GRABADO, Ciclo de intervenciones en el espacio público: La Lola Mora (Tucumán), 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=9UItZtzQtAY&list=PLQG6kb49DA6qh3LL6DIvckW-xbCagFHuZ&index=3> Acceso: 19-08-2023.
- NOSOTRAS PROPONEMOS, 2017. www.nosotrasproponemos.org Acceso 19-08-2023.
- , 2020. <https://nosotrasproponemos.org/wp-content/uploads/2020/09/TARIFARIO-ARTES-VISUALES-2020.pdf> Acceso: 19-08-2023.
- REILLY, Maura, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, Londres, Thames & Hudson, 2018.
- RICHARD, Nelly, *Masculino / Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993.
- ROSA, María Laura, *Legados de libertad. El arte feminista en la eferverscencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014.
- , *Ilse Fusková*, Buenos Aires, Waldengallery, 2019.
- ROTTENBERG, Silvia, «Women Art Workers in Argentina Demand Gender Equality, and Museums Start to Listen», *Hyperallergic*, 09/03/2018, 2018. <https://hyperallergic.com/431714/nosotras-proponemos-buenos-aires-international-womens-day/> Acceso: 18-08-2023.
- VACAREZZA, Nayla Luz, “Diálogo con Serigrafistas Queer”, en *Estudios Curatoriales*, Revista del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” / Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, 2019. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/729> Acceso: 29-08-2023.

INTERFERENCIAS DE LO POSIBLE: ARTE Y GÉNERO EN LA ARGENTINA RECIENTE

Georgina G. Gluzman

Introducción

La fuerza imparable de los reclamos y reflexiones en torno a cuestiones de género en la Argentina reciente ha producido cambios palpables en nuestra cultura. Palabras como sororidad, patriarcado, micromachismo o machirulo se han integrado al lenguaje cotidiano en una perturbación a las formas instituidas de hablar. Las prácticas artísticas no han sido en absoluto ajenas a estos procesos profundos de transformación social, sino que han acompañado e incentivado estos movimientos.

Sería imposible hacer un recorrido exhaustivo y totalizador de la vasta cantidad de obras y eventos que han moldeado nuevas formas de ver y de entender cuestiones de género en la Argentina. Por ello, este artículo presenta una selección necesariamente incompleta de estos caminos, con la expectativa de brindar ciertas claves de lectura. En primer lugar, analizaré algunas obras que han tematizado la historia de las mujeres y que intentan discutir con maneras androcéntricas de contar el pasado. A continuación, consideraré producciones que trabajan con el espacio desde una perspectiva crítica. Finalmente, examinaré un grupo de producciones que colocan el cuerpo sexuado en el centro de sus intereses.

Genealogías feministas en el arte contemporáneo

No caben dudas en torno al hecho de que los relatos históricos de todo tipo han colocado a las mujeres en los márgenes. Las primeras historiadoras feministas se referían a la necesidad de restituir a las mujeres en la historia y devolver la historia a las mujeres.¹ Una multiplicidad de

artistas ha repensado la relación entre imagen, narrativas y mujeres en las últimas décadas, desde diferentes procedimientos e intereses. De este modo, las artistas han creado galerías de **figuras faro**, mediante la exploración de sujetos históricos capaces de quebrar las narrativas hegemónicas del pasado. ¿Cómo se altera el llamado “saber sin supuestos”, del que habla la filósofa María Luisa Femenías,² cuando vamos más allá de las narrativas gastadas y de los héroes que articulan la Historia y la Historia del Arte?

La serie de pinturas de Diana Dowek (Buenos Aires, 1942) *Mujeres queridas*, presentada por primera vez en 2014, se compone de retratos de científicas, intelectuales, activistas y artistas.³ En línea con sus búsquedas anteriores, centradas en la potencia física de la imagen pictórica, esta obra trae al presente de la mano de una pincelada vibrante las luchas de mujeres tan diversas como Micaela Bastidas Puyucahua (1744-1781) o Marie Curie (1867-1934). La afectividad en el proceso de construcción de esta galería de mujeres célebres se evidencia en el título de la serie, que remite no a heroínas de cartón, sino a presencias casi cotidianas en la vida de la artista, quien solamente conoció a una de ellas, la grabadora Aída Carballo (1916-1985). El acto material de pintar, como en otras de las manifestaciones que analizaremos, trae a nuestro presente estas figuras del pasado. En línea con las indagaciones de Dowek, Andrea Brunotti (Mar del Plata, 1976), Gachi Rosati (Buenos Aires, 1982) y Paola Vega (Buenos Aires, 1977) han cruzado en su trabajo la historia, la construcción social del género y la figura de las artistas mediante indagaciones en archivos de diversa naturaleza.

La obra de Paola Vega se desarrolla en varios medios. Si bien la pintura es su campo de ac-

1. Joan Kelly, “La relación social entre los sexos: implicaciones metodológicas de la historia de las mujeres”, en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 15.

2. María Luisa Femenías, “El ideal del ‘saber sin supuestos’ y los límites del hacer filosófico”, *Sapere Aude*, vol. 3, n° 5, primer semestre de 2012, pp. 7-31.

3. Diana Dowek, *Mujeres queridas*, 2014-2021, técnica mixta sobre tela, medidas variables.



Paola Vega. *Las promesas*, Rosario, Iván Rosado, 2020.

ción predilecto, la artista ha indagado en otros modos expresivos, ligados a su formación como historiadora. Interesada por las condiciones materiales de la práctica artística, Vega comenzó a reunir fotografías de artistas en sus talleres. Pero, pronto se dio cuenta de que era infinitamente más simple hallar imágenes de varones que de mujeres inmersas en la práctica artística. Apelando a lazos con diversos actores del mundo cultural, Vega reunió un corpus de decenas de imágenes de mujeres artistas argentinas, en un intento por desmontar los mitos en torno a la inexistencia de artistas mujeres en nuestro medio y de diversificar los relatos posibles. Es un vasto archivo inventado: no se basa en una selección de un archivo preexistente, sino que recoge imágenes de fuentes diversas. Instituciones como el Archivo General de la Nación fueron centrales en su pesquisa, pero una parte importante de su trabajo se realizó en repositorios informales: pequeñas colecciones familiares de descendientes de las artistas, revistas antiguas o archivos privados de carácter más organizado.

El archivo creado por Vega se desplegó en *Constelaciones*, un video con diapositivas en bucle,⁴ y en *Las promesas*, un libro de pequeño

formato con una gran cantidad de imágenes de artistas argentinas activas desde finales del siglo XIX. La historia que la artista relata no es lineal: no es una monografía, con piezas más o menos ordenadas. Los lectores somos invitados a sumergirnos en el universo del libro y a crear hilos argumentales. La obra ocurre en ese momento: el del encuentro entre ese objeto y su lector. Ese cuerpo y ese objeto se unen en una acción performativa, de cierta intimidad. En *Las promesas*, el diseño simple y uniforme remite a la gráfica tradicional. La estética de la información, de los legajos con fotos de artistas, ingresa al campo del arte y de la indagación crítica. El ejercicio propuesto por Vega es uno de imaginación. ¿Qué prometen esas imágenes y esas historias? ¿Qué futuros habilita el conocimiento de esos pasados?

La lucha contra el olvido y la puesta en crisis de la Historia del Arte masculinista se halla también presente en la obra de Gachi Rosati. En el marco del proyecto colectivo Bicente, una reflexión en torno al Bicentenario de la Revolución de Mayo y la temporalidad única que instaura sobre un territorio que alberga otras culturas, la artista se trasladó al norte del país, más precisamente a la localidad de Tilcara. Allí, Rosati estableció un diálogo transgeneracional con una artista prácticamente despla-

4. Paola Vega, *Constelaciones*, noventa y seis diapositivas en loop, 9 minutos, 2014.



Gachi Rosatti. Retrato de Léonie Matthis y Autorretrato, gouaches sobre papel misionero, 50 x 40 cm, colección de la artista.

zada de los relatos histórico-artísticos locales, aunque se trate de una presencia permanente en nuestra cultura visual: Léonie Matthis (1883-1952), autora de cientos de imágenes históricas reproducidas hasta el cansancio en los manuales escolares.⁵

Matthis, nacida en la ciudad francesa de Troyes, se trasladó a la Argentina en 1912. Además de abocarse a la pintura de reconstrucción histórica, la artista pasó largas temporadas en el norte argentino. Rosati recorrió Tilcara, hablando con la gente de la localidad, y logró ubicar tres puntos desde donde Matthis, casi un siglo antes que ella, pintó sus vistas. Existe una intención de vincularse emocional y hasta físicamente con Matthis.

Lucie Azema, en su reflexión sobre las relaciones entre viaje y feminidad, ha sostenido que las mujeres han estado históricamente cautivas de los sistemas sociales y que, por ello, el viaje es uno de los modos simbólicos más fuertes de liberarse de su condición.⁶ Al seguir los pasos

de esta aventurera pionera, Rosati desarma los relatos en torno a la inmovilidad femenina y busca situarse a sí misma en esa genealogía de pintoras viajeras. Uno de los resultados de esta exploración fue la muestra *La Quebrada tiene más colores que mi paleta*, que la artista presentó en el Museo Regional de Pintura “José A. Terry”. Allí expuso sus tres recreaciones de pinturas de Matthis, una copia de un retrato de Matthis, un autorretrato formalmente similar



Vista de la vitrina en la muestra de Gachi Rosati, *La Quebrada tiene más colores que mi paleta*, Museo Regional de Pintura “José A. Terry”, Tilcara, agosto de 2010.

5. Georgina G. Gluzman, “Elefante / Elephant / Éléphant”, en Jimena Ferreiro (ed.), *Léonie Matthis. Nómade*, Buenos Aires, Museo Histórico del Cabildo, 2023, pp. 19-21.

6. Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L’émancipation par le départ*, París, Flammarion, p. 143.



Andrea Brunotti, Sofonisba, de la Serie *Labores Feministas (Develar)*, bastidor de liencillo bordado con collage de estampa y papel de molde con voile superpuesto y bordado, 70 x 90 cm, 2019, colección de la artista.

al de Matthis y una vitrina con falsos objetos de la artista e invenciones de material de archivo. Nuevamente, la cuestión de los trazos materiales del pasado, ya sean fotografías u otros elementos, aparece con fuerza: es una búsqueda feminista de otros pasados posibles.

La grabadora y docente Andrea Brunotti también ha realizado una indagación en torno al pasado en su serie *Labores feministas (Develar)*, comenzada en 2019. Utilizando como base retratos de artistas del pasado, como Sofonisba Anguissola (hacia 1532-1625), Brunotti realiza grabados intervenidos con telas superpuestas y bordados. Al apelar a elementos y saberes codificados como femeninos, Brunotti precisamente devela la potencia dormida de estas formas culturales femeninas, que devienen feministas. Las capas de telas livianas que se interponen entre nosotros y el autorretrato reproducido remiten a los procesos históricos de invisibilización de estas artistas, al tiempo que el bordado desordenado parece referir al desborde de los lugares socialmente asignados a las mujeres. Brunotti borda, pero con gestos rústicos y mal acabados según las reglas del preciosismo tradicional. Las labores, bastión de la actividad económica femenina realizada puertas adentro, confluyen con la ocupación del espacio pú-



arteMA, registro de Vomite todo aquí. Acción Poética Performativa Maternal Anticapitalista, 17 de octubre de 2015.

blico que supone una obra y sobre todo un autorretrato, como aquellos que toma Brunotti.

La ocupación del espacio

La cuestión del espacio ha resultado central en la producción artística reciente, y vehiculiza temas feministas como el abandono del espacio doméstico o tópicos de las luchas LGBT+ de la salida del armario. El espacio no es entendido como un dato natural, sino como el escenario de luchas concretas y también como sitio de memoria.

Conformado inicialmente por Mariana Castro, Flor Cacciabue, Carolina Guiñazú, Amalia Boselli y María Laura Vázquez, el colectivo arteMA plantea desde su nombre la tensión entre los roles privados y públicos de sus integrantes: es una irónica puesta en crisis del título de la famosa feria artística ArteBA. De este modo, desde la propia designación del colectivo, las artistas se preguntan quiénes acceden a los espacios consagratorios del arte y qué condiciones supuestamente privadas inciden en esa entrada. Su trayectoria incluye un amplio conjunto de intervenciones donde las cuestiones de género se vuelven centrales. Bajo la denominación de *Vomite todo aquí*, el grupo ha realizado varias acciones performativas que tienen en común la interpelación, lanzada a quienes transitan en el espacio público.

Revirtiendo la figura de la antropofagia y de la deglución para generar sentidos culturales,



La marea verde de Dibujantxs Feministxs por el Aborto Legal, Mendoza, 2019.

Vomite todo aquí aspira a visibilizar traumas, evidenciar daños y reparar heridas. Las acciones consisten en actos simples, llevados a cabo en lugares inesperados y ajenos a los mundos de circulación del arte contemporáneo. Sitios como la calle o la popular feria científica Tecnópolis se convierten en los escenarios privilegiados de la reflexión sobre las presiones sociales, los ideales femeninos y la violencia hacia las mujeres. Las artistas reparten grandes hojas con la leyenda “Vomite todo aquí” o bolsas comerciales resignificadas con esas mismas palabras, con miras a producir en el público improvisado una toma de conciencia sobre las situaciones de violencia infligidas por el poder patriarcal. Sea mediante una acción falsamente física (el vómito en una bolsa) o una expresión escrita, los participantes son convocados a sentir y pensar.

En su “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale”, publicado por primera vez en 1957, Guy Debord reflexionaba sobre el concepto de situación y de “juego situacionista”: la creación de una situación no competitiva e integrada a la vida. El objetivo de esta estrategia es el de ampliar la reflexión en la cotidianeidad. Asimismo, este tipo de situaciones a las que aspiraba Debord no tendrían futuro en el sentido

de permanencia, sino que serían lugares de pasaje, es decir, instantes transformadores.⁷ *Vomite todo aquí* se sitúa precisamente en esa línea. María Laura Vázquez ha señalado: “Fue en octubre [de 2015], para el día de la madre, cuando salimos a la calle con unas bolsas de compra estampadas con serigrafías que decían VOMITE TODO AQUÍ. Pensamos en una acción contra-hegemónica, contra-capitalista y también como un descarte de la mierda del consumo en el capitalismo”.⁸ De este modo, la acción, que llegó a un punto de cristalización con la publicación de una selección de “vómitos” en formato de libro,⁹ aspira a la conformación de una comunidad política de resistencia, fugaz en su concepción, pero duradera en sus consecuencias posibles en las conciencias de los participantes.

7. Guy Debord, “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale”, en *Rapport sur la construction des situations*, Clamecy, Mille et Une Nuits, 2019 [1957], pp. 36-40.

8. Andrea Beltramo, “Vomite todo aquí”, *La Tinta. Periodismo hasta Mancharse*, 2018. Disponible en: <https://latinta.com.ar/2018/06/vomite-todo-aqui/>

9. arteMA, *Vomite todo aquí*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2018.

La despenalización y legalización de la interrupción voluntaria del embarazo ha sido central en el desarrollo del movimiento feminista local. Identificadas por los pañuelos verdes, las mujeres argentinas han abogado por el derecho a decidir de forma sostenida desde el regreso de la democracia. En el camino hacia la obtención de esta legislación, se desarrollaron protestas que fueron escenario de todo tipo de manifestaciones efímeras, creadas de forma colectiva, alejadas de cualquier lógica de mercado, con la huella de la precariedad material.

El caso del colectivo Dibujantxs Feministxs por el Aborto Legal en la provincia de Mendoza es un buen ejemplo de estos grupos.¹⁰ Natalia Encinas, comunicadora social, y María Eugenia Paganini, una de las integrantes del colectivo de artistas, han reflexionado sobre la serie de eventos de los Dibujantxs a fin de que estas experiencias efímeras no sean borradas de la historia.¹¹ Ambas registraron los eventos y realizaron entrevistas a otros participantes. La principal acción desarrollada fue el *Dibujazo*: la ocupación del espacio público con dibujos, llevando la práctica individual al mundo de lo colectivo. En algunos casos, estas piezas fueron montadas sobre una estructura hecha de cajas de cartón con forma de ola, una referencia indudable a la potencia colectiva del feminismo.

Como otras acciones realizadas en el contexto tanto de las huelgas del 8M y como en tantas manifestaciones feministas durante los últimos años, estas prácticas se sustraen del mercado del arte, de las lógicas de exposición y de cualquier ilusión de autonomía en el arte.

Cuerpo, inestabilidad y derechos

La corporalidad, el acto de tener un cuer-

10. Georgina G. Gluzman y Viviana Usubiaga, "Feminism is for Todes: Art History and Feminist Interventions in Spanish-Speaking Latin America", *Art History*, vol. 44, n° 4, agosto de 2021, pp. 854-860.

11. Natalia Encinas y María Eugenia Paganini, "Visualidades desobedientes: disputas de sentido en la lucha por la legalización del aborto en Argentina. Una aproximación a las producciones gráficas de Dibujantxs por el aborto legal-Mendoza", en Lilia Vázquez Lorda (ed.), *Actas de las XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2019, pp. 1787-1799.

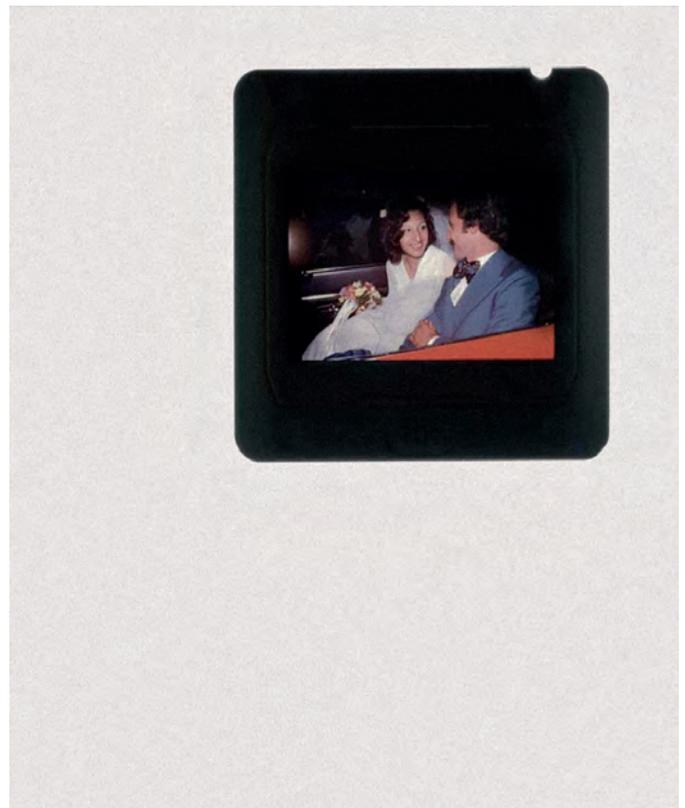
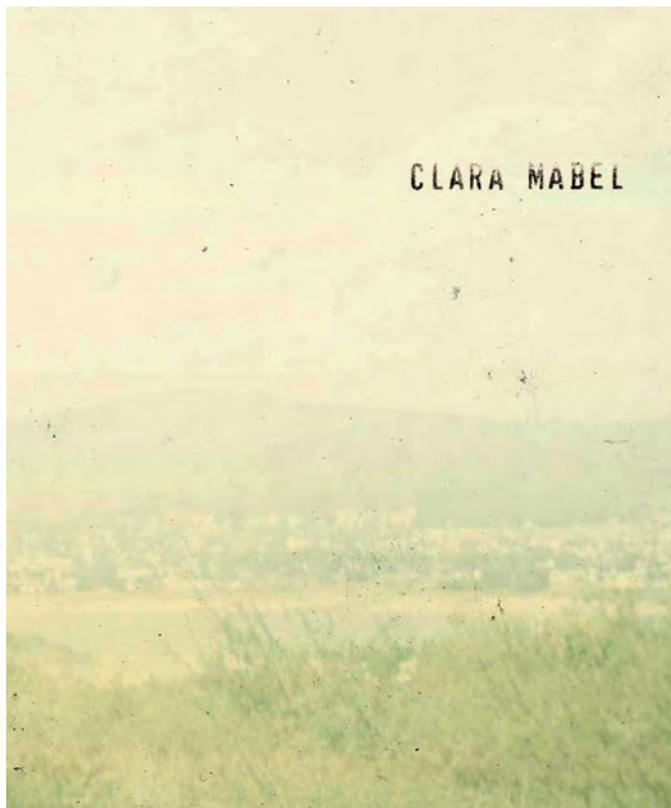
po, es crucial para el feminismo y para todas las luchas asociadas. Las teorizaciones sobre los cuerpos han variado históricamente en los diferentes momentos del feminismo, entendido como un continuo dinámico de cuestionamientos al pensamiento patriarcal. El poner el cuerpo en el arte atravesado por las cuestiones de género ha sido fundamental, como hemos visto, pero también el **dar** cuerpo.

La indagación en torno al cuerpo adquirió un matiz de urgencia al calor de los renovados debates sobre la legalización del aborto, que culminaron con la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (Ley 27.610) el 30 de diciembre de 2020. Más de veinte años antes de este hecho, Ana Gallardo (Rosario, 1958) ya había planteado, desde una propuesta visual que desplazaba la representación del cuerpo, una colección de instrumentos caseros para la realización de abortos clandestinos en *Material descartable*.¹² El entonces delito tipificado era visible en manojos de perejil y objetos metálicos cotidianos, convertidos en material quirúrgico improvisado. En *Agujas*, presentó un manajo de estos objetos, un elemento femenino por excelencia, en una disposición tan precaria como peligrosa.

Mientras que Gallardo aludía al cuerpo pero esquivaba su presencia física y lo desplazaba así de su obra, Javier Gramuglia en el fotolibro *Clara Mabel* realizó un movimiento casi opuesto. Constituido a partir de los fragmentos materiales que ha dejado su madre, víctima de un aborto clandestino, Gramuglia nos muestra el cuerpo latente, vivo, deseante y pleno de su madre.

En *Clara Mabel*, seguimos algunos momentos de su vida, rescatados del archivo familiar por el artista: una de las primeras imágenes de esta joven que vemos nos introduce en su mundo íntimo. Es una diapositiva del día de su casamiento, tomada desde el exterior del auto en que Clara Mabel y el padre del artista se retiran luego de su casamiento por iglesia. En las imágenes siguientes vemos instantáneas familiares. El álbum familiar se interrumpe abruptamente y las páginas vacías que Gramuglia reproduce actúan como recordatorio de ese cuerpo que, personal y socialmente, falta. Pero esa alusión a la ausencia palidece frente al despliegue de imágenes de otra Clara Mabel, gozosa y feliz.

12. Ana Gallardo, serie *Material descartable*, 1999-2001, instalación, medidas variables.



Portada y página interior de la obra de Javier Gramuglia, Clara Mabel, fotolibro, 2020.

Esa misma intención, la de mostrar los cuerpos que importan, reaparece en la obra de Fátima Pecci Carou (Buenos Aires, 1984), *Algún día saldré de aquí*.¹³ La artista describe de este modo la pieza: “Desde el año 2014 recopilé las fotos que se difunden en las redes sociales y luego pinto sus rostros sobre bastidores, pero con una diferencia capital: modifiqué las miradas para que se dirijan hacia adelante, directamente al espectador, como un gesto de interpelación a la sociedad. En esa mirada está el pedido de justicia”.¹⁴

Compuesta por una multiplicidad de retratos que la artista dispone de modo reticular, la obra trae esos cuerpos arrasados por la violencia a nuestro campo de visión. Aquello que se ha tratado de ocultar y de enterrar, las huellas extremas de la intimidación patriarcal, es puesto frente a nosotros. En un país cuya historia reciente está marcada a fuego por las desapariciones forzadas y por la necesidad de seguir mostrando los rostros de quienes ya no están a causa del horror, la obra de Pecci Ca-

rou se entronca con la utilización, en marchas y protestas, de las fotos de los desaparecidos.

El arte de estas últimas décadas ha estado atravesado por la pintura: más allá de la experimentación con todo tipo de medios, la pintura continúa siendo un espacio privilegiado de expresión. La narrativa evolucionista, que ha venido postulando hace décadas la superación de la pintura, es contradicha por una multiplicidad de artistas que continúan apostando a su capacidad expresiva.

Andrea Pasut (Buenos Aires, 1975) es autora de un vasto conjunto de obras: pintura, ilustración, mural, escenografía y cerámica, entre otros medios. Obras como la serie que registra mediante decenas de lienzos el proceso de sanación de su cirugía de reafirmación o sus autorretratos fragmentados que apuntan a la construcción consciente de una identidad alejada del destino biológico. En efecto, su obra coloca en el centro de sus indagaciones a personas fuera de la norma cis y heterosexual.

Taous Merakchi ha escrito sobre la monstruosidad como un espacio simbólico a recuperar: ella ha explicado que, cuando era niña, quería ser monstra.¹⁵ La monstruosidad, aque-

13. Fátima Pecci Carou, *Algún día saldré de aquí*, 2014 en adelante, acrílico sobre tela, medidas variables, Palais de Glace.

14. Fátima Pecci Carou, “Algún día saldré de aquí”. Disponible en: <https://fatimapeccicarou.com/Algun-dia-saldre-de-aqui-2014-2021>

15. Taous Merakchi, “Préface”, en Françoise d’Eaubonne, *Le sexocide des sorcières*, Vauvert, Au diable Vauvert, 2023, pp. 13-23.



Andrea Pasut, *Eva #Agua #chongasexual #encontrada // Carla #Indiatravesti #enamoradoiza #fuegah! // Mar #Angel #putisexual #poderosa*, óleo sobre tela, 150 x 120 cm, 2019, Palais de Glace y dispositivo de la obra.

llo que sale del marco cultural, se adentra en la animalidad, en una corporalidad entendida como salvaje y en el deseo. El *Proyecto IDENTIKIT* de Pasut incluye la serie *Cuerpas disidentas*, que la artista describió de este modo: “[el *Proyecto IDENTIKIT*] abre esta pregunta sobre la identidad al conjunto del colectivo disidente con la intención de visibilizar estas realidades y la diversidad en un diálogo disruptivo con la historia del Arte”.¹⁶

Cada una de las piezas de *Cuerpas disidentas* da cuenta, desde su título, de una interrupción

de la normalidad a nivel del lenguaje verbal y también plástico. La pintura no es el único soporte de la obra: cada retrato de la serie incluye un dispositivo con texto e imágenes en torno al proceso de realización, marcado por el diálogo entre las personas retratadas y Pasut.

En *Eva #Agua #chongasexual #encontrada // Carla #Indiatravesti #enamoradoiza #fuegah! // Mar #Angel #putisexual #poderosa*, las figuras Tres Gracias presentes en *La primavera* de Botticelli son resignificadas por la irrupción en escena de tres figuras alejadas de toda corporalidad clásica. La complicidad entre Eva, Carla y Mar reemplaza la solemnidad de la obra renacentista. Para Pasut, el dispositivo que acompaña cada retrato es tan esencial como la imagen final: el proceso de realización es puesto de relieve, a la vez que las anticuadas nociones de “modelo” son reemplazadas por la agencia y la intención. La monstruosidad se vincula tam-

16. Analía Domínguez Neira, “Huellas de la construcción de una identidad. Entrevista a Andrea Pasut”, *Enlaces. Psicoanálisis y Cultura*, 2018. Disponible en: <https://www.revistaenlaces.com.ar/2.0/archivos/lecturas/24/Huellas%20de%20la%20construccion%20de%20una%20identidad.%20Entrevista%20a%20Andrea%20Pasut%20por%20Analia%20Dominguez%20Neira.pdf>

bién con el hecho de no permanecer en silencio, sino de contar nuestras propias historias.

A modo de conclusión

En las últimas décadas, la escena artística local, con foco en este texto, en la ciudad de Buenos Aires, se ha cruzado radicalmente con las reivindicaciones feministas y LGBTIQ+, en un contexto de masificación de las luchas de género. El arte no ha sido mero testigo de acontecimientos que ocurren en otra parte, sino una fuerza central en las luchas desatadas en estos dos decenios.

Este artículo, centrado en algunas obras producidas en la ciudad de Buenos Aires, ha buscado cartografiar ciertos intereses de un grupo de artistas. Sin embargo, la cuestión de género en la escena artística también es visi-

ble en nuestras instituciones: la reforma del reglamento del Salón Nacional de Artes Visuales tendiente a asegurar la paridad y el Premio Adquisición de Artes Visuales 8M aspiran a sacudir las bases patriarcales de sitios de legitimación.

La idea de las interferencias de lo posible que encabeza estas líneas remite, más que a una lucha ganada, a batallas y disputas en un campo sólidamente establecido y fundado en supuestos patriarcales nunca del todo expuestos: el de las artes visuales. Julieta Kirkwood escribía en 1982, en medio de la dictadura que asolaba a Chile: “el feminismo, como toda revolución profunda, juzga lo que existe y ha existido —pasado y presente— en nombre de lo que todavía no existe pero que es **tomado como más real que lo real**”.¹⁷ Que el objetivo de estas luchas, de las que somos parte, sea siempre el del mundo más justo y real que el actual.

17. Julieta Kirkwood, *Preguntas que hicieron movimiento. Escritos feministas, 1979-1985*, Concón, Banda Propia, 2021 [1982], p. 230.

NUEVOS SOPORTES

ARTE ARGENTINO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (2000-2020): OBRAS, PRÁCTICAS Y PROYECTOS EN EL TERCER MILENIO

Jazmín Adler

La llegada del tercer milenio no puede ser pensada si no es a la luz de la revolución digital. Numerosas prácticas asociadas con el trabajo, el ocio, la economía, la industria, la educación y otros campos de la cultura se vieron profundamente alteradas a partir de la creciente incorporación de los medios digitales a escala global. Desde los albores del siglo XXI se produjeron incrementos exponenciales en el número de usuarios de la telefonía móvil, el acceso generalizado a las computadoras de uso personal y las conexiones a Internet. Progresivamente comenzaron a difundirse nuevas plataformas de comunicación, nacieron las redes sociales y buena parte de los hábitos de producción, circulación y consumo de los contenidos culturales se vio radicalmente transformada. El acelerado proceso de digitalización de la vida cotidiana impactó, también, en la escena artística. A partir de la década de 1990, la estructura hipertextual de Internet y su lógica asociativa de medios diversos —signos, palabras, imágenes, sonidos, videos— incentivaron la aparición de las primeras obras de *net art* mientras que, hacia la misma época, algunos artistas ya incursionaban en el terreno del arte interactivo a través de CDs multimedia, o bien creaban obras bidimensionales como fotomontajes, collages, dibujos y pinturas, concebidos, manipulados e impresos digitalmente mediante programas de diseño gráfico.

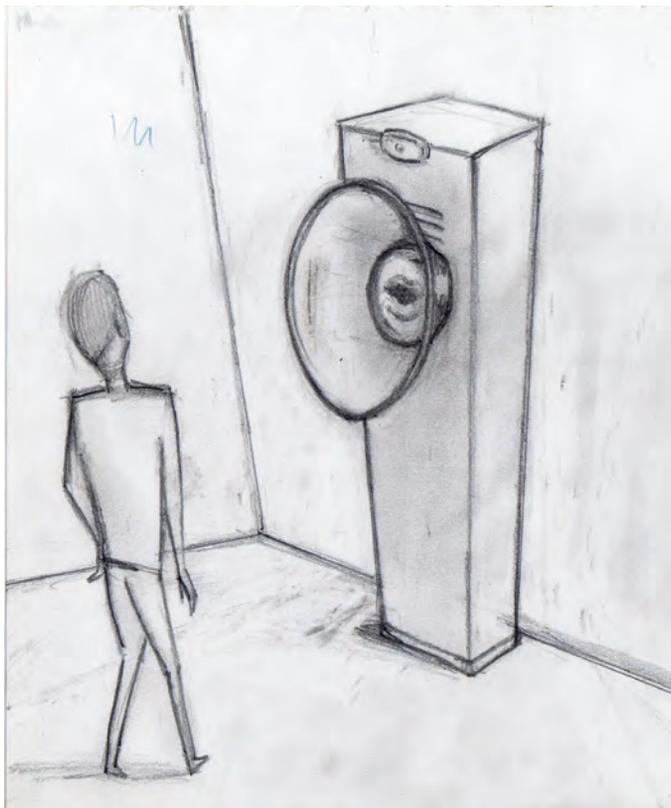
Las primeras conexiones comerciales a Internet en Argentina datan de 1995. Desde ese entonces surgieron obras, eventos y plataformas virtuales específicamente destinadas a difundir la producción artístico-tecnológica en el país. Poco a poco se configuró un circuito con cierta autonomía con respecto al arte contemporáneo ajeno a la experimentación preeminentemente tecnológica. Con el cambio de siglo, los desarrollos en los ámbitos de la electrónica y las tecnologías telecomunicaciones, y la consecuente difusión de equipos con la capacidad de procesar

imágenes y sonidos en tiempo real, motivaron la proliferación de proyectos interactivos, obras de realidad virtual, piezas robóticas, entornos sensoriales inmersivos, visualizaciones de datos, literatura electrónica, tecnoperformance, videojuegos e investigaciones en el terreno del arte generativo, entre otras prácticas artísticas.¹ A lo largo de las primeras dos décadas de nuestro siglo, las esferas del arte, la ciencia y la tecnología confluyeron de forma cada vez más frecuente en proyectos que ampliaron los horizontes de los medios, materiales, herramientas y soportes conocidos y, de ese modo, fundaron nuevos paradigmas estéticos que participan de la extensa escena del arte contemporáneo, sustentados en el carácter procesual, sistémico, variable y modular de las obras,² el trabajo colaborativo e interdisciplinario, y la revisión de los roles tradicionalmente atribuidos tanto al artista como al público.

Un hito en la historia de las artes tecnológicas argentinas durante este período ha sido la

1. Existe una bibliografía relativamente amplia dedicada a abordar la especificidad de cada una de estas prácticas en Argentina, así como la historia de las artes tecnológicas en el país. Para ampliar sobre estos puntos, véase: Adler (2020), Alonso (2015), Berti, Celis y Parente (2022), Kozak (2012), La Ferla y Cantú (2012), La Ferla y Reynal (2012), Maté (2021), Ré (2019), Stubrin (2020), Yeregui (2020) y Zuzulich (2012), entre otras referencias. Asimismo, resulta relevante mencionar la exhaustiva cronología de los principales hitos del campo de las artes electrónicas acontecidos entre 1992 y 2012, elaborada por Graciela Taquini, Rodrigo Alonso y Verónica Tejeiro, e incluida en el catálogo de *Recorridos: arte, ciencia y tecnología*, exposición co-curada en 2012 por Taquini y Alonso en el Centro Cultural Recoleta (CCR) y producida por la Universidad Maimónides. Las referencias completas de la bibliografía consignada se encuentran detalladas al final de este capítulo.

2. Modularidad, variabilidad, representación numérica, automatización y transcodificación son las cinco características que Lev Manovich (2001) identifica como cualidades inherentes a los nuevos medios.



Gustavo Romano, boceto de LogOmatic, performance electrónica interactiva, 60 x 60 x 220 cm, 2000. Cortesía del artista.

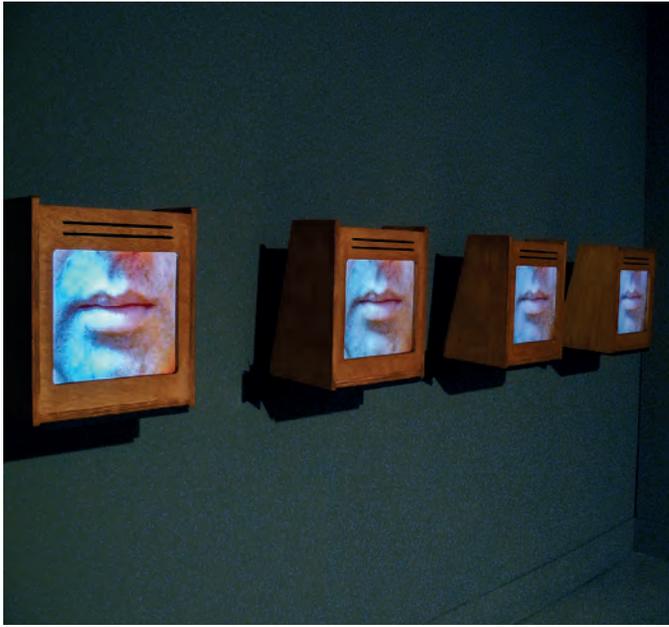
incorporación de la categoría Arte Electrónico³ en el Salón Nacional de Artes Visuales, en el año 2000, con la intención de promover tanto el video como la creación de obras digitales que no quedaran necesariamente circunscritas al territorio videográfico. Las piezas premiadas en aquella primera edición evidencian la proliferación de manifestaciones convocadas por las confluencias del arte y las tecnologías, referida en los párrafos precedentes: *Áreas*, un video de Hernán Khourian; *Relaciones de incertidumbre*, pieza de net art de Dina Roisman; y *LogOmatic*, instalación de Gustavo Romano. Esta última constaba de la campana de un altavoz ubicada en un prisma de madera, en cuyo interior el artista dispuso una computadora, un parlante y un monitor en el que se visualizaba una boca humana. Al detectar la presencia del público mediante un sensor, el programa de la obra activaba una sucesión aleatoria de fonemas generados de forma automática cada vez que registraba a un nuevo espectador. *LogOmatic* constituyó el germen de *IP Poetry*, un proyecto

3. En 2001, la categoría **Arte Electrónico** cambió su nombre a **Instalaciones**, un año más tarde fue rebautizada como **Nuevos Soportes e Instalaciones** y, en 2015, devino en **Instalaciones y Medios Alternativos**.

de poesía digital iniciado en 2004 en torno al diseño de un sistema de software y hardware destinado a tomar materiales textuales de Internet, a partir de los cuales eran elaborados poemas en función de ciertos parámetros pre-determinados. Cuando el espectador se aproximaba a la pieza, los textos eran recitados en tiempo real por autómatas que se encontraban conectados a la red. La dimensión interactiva de la obra tecnológica asimismo hizo su aparición en el Salón Nacional a través de *Epithelia*, obra de net art realizada por Mariela Yeregui en 1999 durante una residencia en el Banff Centre of the Arts (Canadá), financiada por la beca Antorchas. La pieza fue desarrollada para ser navegada en Netscape 4.0 y consistía en un recorrido a través de imágenes, textos y sonidos, todos ellos partes constitutivas de un cuerpo híbrido y fragmentario, semejante a la condición descentralizada de la web.⁴ Coincidentemente, la 12^a edición de *Buenos Aires Video*, evento organizado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) desde 1989, en el 2000 también se decidió ampliar su convocatoria hacia la inclusión de otras producciones digitales más allá del ámbito videográfico.⁵ *Buenos Aires Video XII. Premio ICI de Video, Arte Digital y Multimedia* distinguió el video *Perdido y encontrado*, de Arturo Marinho; el render digital *Habitación Mercurio*, de Marta Cali, y *Hyperbody*, obra de net art de Gustavo Romano. De manera similar a *Epithelia*, el trabajo de Romano planteaba una analogía entre el cuerpo humano y el de Internet al ofrecer un listado actualizado de los sitios web cuyas URLs referían a distintas partes del

4. Debido al carácter obsoleto de Netscape, la obra permaneció inaccesible durante largo tiempo. En 2018 fue restaurada por el artista uruguayo y pionero en el terreno del net art latinoamericano Brian Mackern, con motivo de la iniciativa *Net Art Anthology*. El proyecto consistió en una muestra de net art online organizada en conjunto con el área de conservación de Rhizome.org.

5. Durante estos primeros años del nuevo siglo, el Premio Prodaltec de Arte Digital, organizado en 1997 y 2000 por la empresa Prodaltec Prodimia Alta Tecnología y el Museo Nacional de Bellas Artes, también constituyó un certamen relevante para la conformación de la escena de las artes tecnológicas como un circuito que paulatinamente fue adquiriendo autonomía. Por otro lado, en 2002 tuvo lugar la primera edición del Premio MAMBA-Fundación Telefónica, sobre el cual volveremos más adelante.



Gustavo Romano, Sabotaje en la máquina abstracta, net-instalación del proyecto IP Poetry, 2008, (obra en proceso desde 2004). Colección del MEIAC. Cortesía del artista.

cuerpo, desperdigadas en la vastedad hiperespacial de la red.⁶

Paralelamente, tuvieron lugar las Jornadas de Artes y Medios Digitales en el Centro Cultural de España Córdoba, institución consagrada como un nuevo foco de arte de vanguardia para la escena cordobesa (Jacobo, 2022). Realizado entre 1999 y 2006, el evento fue gestado a partir de la iniciativa colaborativa de Lila Pagola, Laura Benech y Sergio Poblete Barbero, vinculados a la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba. El programa de las Jornadas buscó difundir las posibilidades creativas ofrecidas por las tecnologías digitales en diferentes terrenos de la producción artística. La segunda edición, organizada en 2000, comprendió una serie de conferencias y exposiciones dedicadas a los vínculos entre arte e interactividad, una de ellas curada por Rodrigo Alonso. Bajo el título *Muestra de arte interactivo de artistas argentinos y latinoamericanos*, la exhibición reunió un conjunto de CD-ROM interactivos y obras para Internet realizados por diversos artistas pioneros en la escena de las artes tecnológicas argentinas, entre ellos Guillermo Peloché, Gustavo Romano, Belén Gache, Jorge Haro, Anahí Cáceres, Fabio Doctorovich y Jorge

6. En 2021 la pieza fue restaurada. El archivo de Internet Archive permitió recuperar las páginas web comprendidas por *Hyperbody* en la época en que la obra fue creada.

Castro. Un año después, en agosto de 2001, se organizó la tercera edición de las Jornadas, la cual dio origen al ciclo Agosto Digital que tuvo continuidad hasta el 2020. A lo largo de las diferentes ediciones del evento, además de las muestras en las que participaron diversos artistas locales —Yamil Burguener, Mónica Jacobo, Azul Ceballos, Gustavo Crembil—, fueron impulsadas numerosas actividades de extensión: el Simposio Prácticas de Comunicación Emergentes en la Cultura Digital, iniciado en 2004; workshops y seminarios intensivos sobre temas específicos como software libre y diseño de nuevas interfaces para la producción artística; y el lanzamiento de *Liminar*, una lista de correo creada por Benech y Pagola con el objetivo de intercambiar información sobre arte y tecnología, difundir eventos y propiciar discusiones en torno a las diferentes problemáticas que constituían la escena.⁷ Las actividades contaron con la participación de académicos y artistas nacionales e internacionales, como Marina Zerbarini, Daniel García Andujar, Federico Lazcano, Inés Martino, Fabrizio Caiazza, Fabián Wagnmister, Gonzalo Bifarella, Juan Sorrentino y Pablo Cetta.

Además de los ámbitos institucionales de circulación de proyectos vinculados a las intersecciones entre arte y tecnología, hacia el 2000 aparecieron también determinadas iniciativas independientes, motivadas por la posibilidad de crear espacios alternativos para la exhibición e investigación de las artes tecnológicas. Este fue el caso de *Sensorial Mediática*, inaugurada en noviembre de ese año como una muestra colectiva y multidisciplinaria organizada por Eduardo Imasaka, Sonoridad Amarilla y el estudio de Juan Doffo en la productora El Atajo, en la cual participaron alrededor de

7. Otro ámbito que durante este período ofreció también un espacio significativo de reflexión sobre las prácticas artístico-tecnológicas fue Área 54, un grupo integrado por teóricos y artistas que estaban abordando las relaciones entre el arte y la tecnología desde diversas disciplinas, lenguajes y formatos. Convocados por Soledad Nasi en el año 2000, en las reuniones participaron Mariela Yeregui, Mara Facchin, Marcela Mouján, Gustavo Romano, Gabriela Francone, Andrea Nacach, Anahí Cáceres y Gabriela Golder, entre otros. Las sesiones fueron coordinadas por Rodrigo Alonso y Graciela Taquini. Si bien Área 54 no tuvo continuidad en el tiempo, constituyó un importante ámbito de encuentro e intercambio en Buenos Aires.



Silvia Rivas, Todo lo de afuera - Distorsión, videoinstalación monocanal sobre pantalla de tul negro, video DV remasterizado HD, sonido estéreo, 2004. Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Foto: Gian Paolo Minelli.

cuarenta músicos, programadores, videastas y fotógrafos. La novedad de la exposición radicó en la inclusión de diversas manifestaciones que ya no ceñían el arte digital a las obras impresas y de pantalla, sino que extendían sus propuestas hacia la incorporación de otras producciones consignadas en la pieza gráfica de difusión del evento como videoproyecciones, slides experimentales, obras lumínicas, música electrónica y arte interactivo. Entre otros artistas y colectivos, participaron Alfio Demestre, Enrique Marmora, Livia Basimiani, Constanza Lisica, Pornois, Sebastián Ziccarello, Ian Kornfeld, Leandro Tartaglia, Mariano Giraud, Maximiliano Bellmann, Mateo Amaral, Oscar Lalanne, Carlos Trilnick, Yamila Kliczkowski, Luis Marte, Daniel Gorostequi, María Antolini, Fabián Philip Mesmar, Miguel Mitlag, Martín Corujo, Caen y Juliana Ceci.

Si bien la inestabilidad socio-política y económica desencadenada por la crisis de 2001 limitó las políticas culturales implementadas en el país, en la coyuntura de la debacle aparecieron algunas iniciativas que procuraron fomentar la actividad artística incluso en una etapa signada por serias dificultades. La exposición

Últimas tendencias en la colección del MAMBA: Donaciones, proyecto impulsado por Laura Buccellato, directora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en aquel momento y subdirectora del ICI hasta 2002, buscó enfrentar el álgido contexto de poscrisis a través de donaciones de obras contemporáneas realizadas por sesenta y cinco artistas argentinos. Entre las piezas que ingresaron a su patrimonio, algunas de ellas incorporaban herramientas y medios tecnológicos, como por ejemplo *Diez hombres solos*, instalación en CD de Ar Detroy; *Sin título o chanchito con motor*, instalación mecánica de Nicola Costantino; *Magdalena. Provincia de Buenos Aires, backlight* de Esteban Pastorino; *Pequeños mundos privados*, instalación electrónica de Gustavo Romano; *Relaciones de incertitud*, instalación interactiva de Mariela Yeregui; las instalaciones sonoras de Ana Gallardo y Jorge Macchi, tituladas *Autorretrato (registro fotográfico)* y *Música incidental* respectivamente; *Countries y barrios cerrados*, un fotomontaje digital de Mara Facchin; y las videoinstalaciones *¿Todavía no pensó en tener su propio hijo?* de Diego Gravinese, *Rescate* de Andrea Juan, *Infinito recurso* de Silvia Rivas y *La espera I* de Gabriela Golder.

La gestión de Laura Buccellato en el MAMBA tempranamente había propiciado la visibilización de las confluencias entre prácticas artísticas y tecnologías. En 1997, Graciela Taquini —historiadora del arte, académica de número, curadora y artista pionera en el campo del videoarte en Argentina— empezó a organizar el ciclo Artes Electrónicas del Museo que tuvo continuidad hasta el 2003, en paralelo a las actividades de arte sonoro y cine experimental, coordinadas por Jorge Haro y Claudio Caldini respectivamente. Posteriormente, el MAMBA impulsó otras iniciativas también vinculadas a las artes tecnológicas. Entre 2004 y 2005 exhibió, entre otras, *Libros de Arena*, instalación interactiva de Mariano Sardón y *Todo lo de afuera*, una exposición integrada por videoinstalaciones de Silvia Rivas. La obra de Sardón consistía en cubos de vidrio colmados de arena, material que el público era invitado a manipular. Una cámara dispuesta cenitalmente capturaba los movimientos de sus manos y asociaba estos datos a hipertextos extraídos de la web que contenían fragmentos de Jorge Luis Borges. Las imágenes relacionadas a las acciones de los visitantes eran simultáneamente proyectadas sobre la arena. El proceso de investigación comprometido por la obra desembocó en la creación de un software de trackeo y procesamiento de datos en tiempo real que permitía transmitir las coordenadas por red, tecnologías que en aquel entonces todavía formaban parte de un campo escasamente explorado. Por su parte, en *Todo lo de afuera*, Silvia Rivas exhibió dos videoinstalaciones de tres canales. Una de ellas se encontraba ubicada en el descanso de la escalera antes de ingresar a la sala y comprendía tres televisores que mostraban ojos abiertos; en la otra, integrada por una pantalla de tul emplazada diagonalmente en el espacio y tres proyecciones en blanco y negro, un grupo de personas —actores pertenecientes al Centro Cultural Puertas al Arte, provenientes de zonas marginales del conurbano bonaerense— pugnaba por ocupar un mismo espacio, a su vez que se retenían mutuamente cada vez que alguna de ellas amenazaba con renunciar a la lucha.

Desde 2002 el MAMBA co-organizó el Premio MAMBA-Fundación Telefónica, proyecto desarrollado conjuntamente con la empresa española. Tres años después, el Espacio Fundación Telefónica (EFT) presentó en sus sa-



Mariela Yeregui, *Proxemia*, instalación robótica interactiva, 25 esferas autopropulsadas, medidas variables, 2005. Cortesía del artista.

las la primera muestra del Premio con la intención de reunir las obras distinguidas en las ediciones de 2002, 2003 y 2004 en sus tres categorías: Premio LimbØ a Proyecto Multidisciplinario Experimental, Video Experimental y Arte Digital (imagen digital, net art y multimedia). Los artistas galardonados con el primer premio a Proyecto Multidisciplinario fueron Margarita Bali y Francisco Colsanto (2002), Santiago Peresón (2003) y Mariela Yeregui (2004); por su parte, Mariano Cohn (2002), Ana Claudia García (2003) y Gustavo Galuppo (2004) recibieron la distinción por la categoría Video, y las mejores obras del rubro Arte Digital fueron las de Hernán Marina (2002), Javier Sobrino (2003) y Lux Lindner (2004). En particular, los proyectos ganadores en la primera categoría resultaron especialmente novedosos no sólo porque exploraban medios y herramientas de programación, robótica, mecánica y electrónica, sino porque además algunos de ellos comenzaban a investigar las transformaciones experimentadas por las obras en tiempo real. Un proyecto paradigmático en este sentido fue *Proxemia*, instalación robótica interactiva realizada por Mariela Yeregui con la colaboración de Miguel Grassi. La obra presentaba a una comunidad de robots integrada por veinticinco esferas de acrílico transparente que cambiaban de dirección cuando detectaban la presencia de agentes externos, ya fuera los límites de la sala de exhibición, el público u otras esferas. Para la historiografía de las artes tecnológicas en Ar-

gentina, *Proxemia* constituye la primera instalación robótica interactiva de esta envergadura exhibida en nuestro país. En 2005 *Proxemia* obtuvo el Primer Premio Adquisición en la categoría Nuevos Soportes del Salón Nacional de Artes Visuales. Por su parte, en *Oveja Eléctrica*, Santiago Peresón asimismo amplió el horizonte de lo conocido al desarrollar un compositor artificial destinado a escribir música de forma autónoma a partir de procesos computacionales. A lo largo de sus distintas ediciones, el Premio MAMBA-Fundación Telefónica distinguió la obra de artistas de trayectoria, como Narcisca Hirsch, Graciela Taquini y Carlos Trilnick, pero también dio impulso a una nueva generación integrada por una camada de artistas que continuó el camino abierto por los precursores —Mariela Yeregui, Gabriela Golder, Marina Zerbarini, Silvia Rivas, Andrés Denegri, entre otros—, a su vez que propició el surgimiento y la visibilización de una tercera generación de la cual participan diversos artistas como Emiliano Causa, Matías Romero Costas, Leo Nuñez, Leonello Zambón, Paula Gaetano Adi, Leonardo Solaas, Nicolás Bacal, Javier Plano, Cintia Clara Romero, Martín Bonadeo, Oliverio Duhalde, Cristina Segura, Laurence Bender y Yamil Burgener, entre otros de los nombres que hoy se encuentran al frente de diversos espacios de formación para las nuevas generaciones. Paulatinamente, el EFT devino en un ámbito de referencia en la escena del arte y la tecnología en la Argentina a través de una extensa programación de exposiciones nacionales e internacionales, simposios, coloquios, una mediateca integrada por diferentes publicaciones especializadas, proyectos especiales como la reconstrucción del *Minuphone* de Marta Minujín,⁸ y el Taller Interactivos, creado por Rodrigo Alonso y Mariano Sardón en 2005, un programa de especialización en estética, curaduría y montaje de obras abocadas a la experimentación tecnológica. En este

8. El *Minuphone* constituye una pieza fundamental para la historia de las artes tecnológicas en Argentina. La restauración de la obra original, realizada por el equipo técnico del EFT, integró la retrospectiva de Marta Minujín presentada en 2010 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). En 2012, el EFT exhibió la misma pieza junto con la copia contemporánea del *Minuphone*, diseñada a partir de tecnologías actuales que permitieron recrear la experiencia propuesta por la artista en 1967.

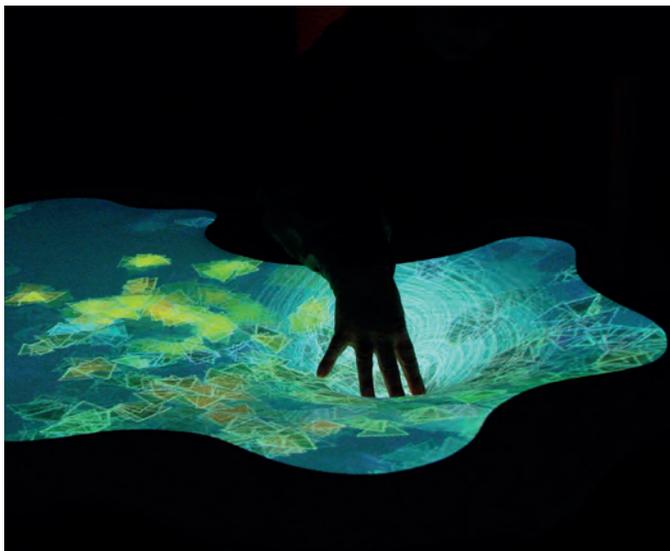


Mene Savasta y Hernán Kerlleñevich, *Ahora*, instalación sonora interactiva, 2013. Foto: Guido Limardo.

espacio fueron gestados diversos proyectos, algunos de los cuales posteriormente circularon en la escena internacional especializada, como el caso de *Ahora*, la instalación sonora interactiva de Mene Savasta y Hernán Kerlleñevich desarrollada en el Taller Interactivos en 2013 y, el mismo año, beneficiaria de una mención de honor en el Premio Ars Electronica. Concebida como una canción interactiva para la superficie hipertemporal, el público se desplazaba alrededor de cuatro parlantes colgados del techo del espacio de exhibición mientras que sus movimientos eran trackeados mediante un sistema de sensado elaborado por Pablo Riera que generaba como respuesta alteraciones en la canción. El desplazamiento por el espacio, así, implicaba también traslaciones temporales a través de los sonidos. En 2016, la obra fue exhibida en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta, en el marco de *UMBRALES: espacios del sonido*, la primera muestra de arte sonoro en formato expositivo presentada en Argentina, co-curada por Mene Savasta y Marcelo Marzoni.

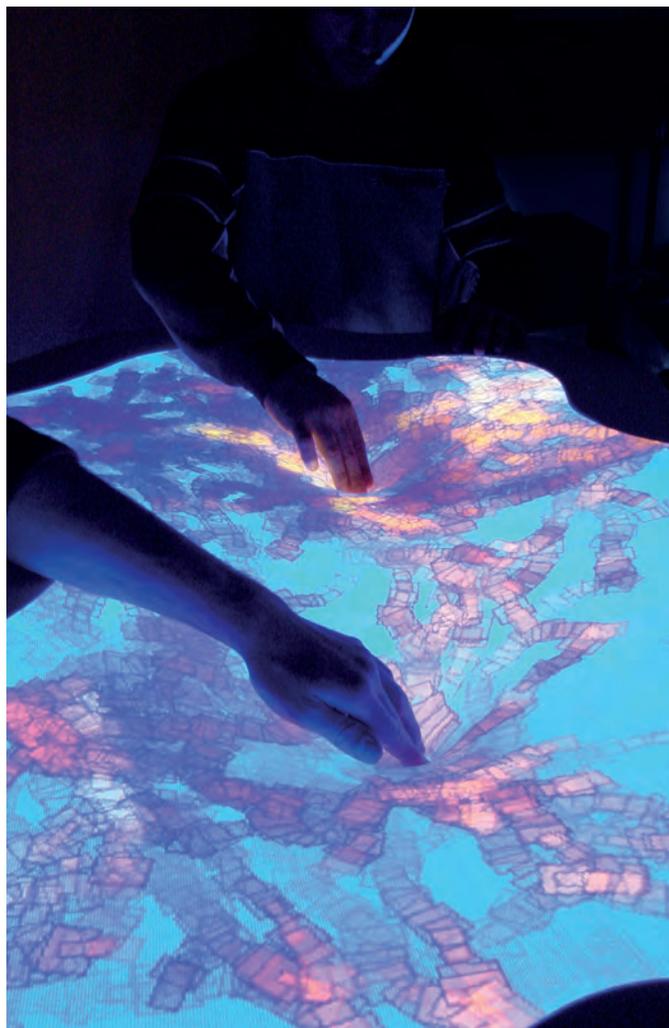
Otra institución significativa para la historia del arte y la tecnología en este período es el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), ex ICI.⁹ Hacia 2004, con la creación del MediaLab dirigido por Gustavo Romano, la institución devino en unos de los

9. El Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) abrió sus puertas en 1988. Actualmente, además de las sedes porteña (CCEBA) y cordobesa (CCEC), existe el Centro Cultural Parque de España en Rosario.



Biopus (Emiliano Causa, Matías Romero Costa y Tarcisio Pirotta), *Sensible*, instalación interactiva, 176 x 120 x 105 cm, 2007. Cortesía de los artistas.

espacios referentes en el país destinados a la producción y difusión de las artes tecnológicas. Además de organizar cursos y talleres en el marco del programa *Net Art / Medios Digitales*, el CCEBA desarrolló una sala virtual para la exhibición de proyectos de net art realizados en Iberoamérica, los cuales fueron compilados en el catálogo *NETART.IB: Arte en red desde Iberoamérica* (2007). En 2008 la coordinación del MediaLab quedó a cargo de Emiliano Causa y Matías Romero Costas, dos de los integrantes de Biopus, un grupo fundado en La Plata en 2001 orientado hacia la producción de obras interactivas asociadas a la animación 3D, la robótica y los algoritmos genéticos, como por ejemplo la instalación titulada *Sensible*. Creada en 2007 y presentada en sucesivas ocasiones desde entonces, la obra consiste en una instalación interactiva provista de una pantalla sensible al tacto, a través de la cual el público manipula un ecosistema virtual generado por algoritmos de inteligencia artificial, asimismo integrado por diferentes ambientes musicales producidos en tiempo real. Bajo la gestión de Causa y Romero Costas, el MediaLab del CCEBA acogió los Talleres de Arte Interactivo y Tecnologías —diseño de interfaces físicas, bioarte, videojuegos, animación, tecnologías para el teatro, entre otras temáticas—, así como el Laboratorio de Producción, que funcionó entre 2008 y 2011 como un espacio de asesoría y acompañamiento durante cinco meses para el desarrollo de proyectos artístico-tecnológicos, devenido en



Biopus (Emiliano Causa, Matías Romero Costa y Tarcisio Pirotta), *Sensible*, instalación interactiva, 176 x 120 x 105 cm, 2007. Cortesía de los artistas.

2014 en Maratón de Producción, un laboratorio intensivo para la realización colectiva de obras tecnológicas con la coordinación de artistas invitados. Entre los seleccionados en las ediciones del Laboratorio de Producción se encuentran Diego Alberti, Fabián Nonino, Leonello Zambón, Leo Nuñez, Jorge Crowe, Bernardo Piñero, Gerardo Della Vecchia y Natalia Pajariño, Juan Pablo Ferlat, Julia Vallejo Puszkin, Federico Joselevich, Paula Rivas, Juan Rey, Patricio Gonzalez Vivo, Jorge Champredonde, Laura Molina y Guido Corallo, cuyas producciones fueron reunidas en la muestra *MediaLab. Proyectos 2008-2010*, realizada en 2010 en el marco del festival de cultura digital Art Futura y alojada en el edificio del ex Padelai, una nueva sede del CCEBA. Muchas de las obras exhibidas en aquella oportunidad exploraron el campo de la conectividad en relación con redes informáticas, sistemas inalámbricos y modelos de comunicación aso-



Diego Alberti y Fabián Nonino, *Residua*, instalación audiovisual interactiva y performática, medidas variables, 2008. Cortesía de los artistas.

ciados a la telefonía móvil e Internet. Este fue el caso de *Residua*, instalación audiovisual interactiva y performática de Diego Alberti y Fabián Nonino, montada en una sala enteramente cubierta por hojas blancas. El público era invitado a enviar mensajes de texto (SMS) a un número telefónico de la obra. Los mensajes eran tomados por el sistema de la instalación para realizar búsquedas en Internet que devolvían todas las oraciones existentes en la web con la palabra ingresada. Posteriormente, los fragmentos de oraciones eran proyectados sobre las paredes mientras que el sistema resaltaba la palabra ingresada. Un sintetizador de voz cantaba las frases, de modo que el exceso de información visual y sonora contaminaba el espacio y, así, transformaba a la oración en residuo. En un segundo momento, una cantante entonaba diferentes sonidos, al tiempo que el sistema de reconocimiento de voz identificaba los fonemas que estaban siendo cantados para hacerlos desaparecer de las frases proyectadas a los fines de limpiar el entorno. Esta muestra organizada por el Laboratorio de Producción del MediaLab-CCEBA, junto con otros eventos contemporáneos que asimismo contribu-

yeron intensamente con la profesionalización y consolidación de la escena, evidenciaron el hecho de que las artes tecnológicas ya comprendían una pluralidad de obras, proyectos y prácticas que no solo comprometían el video en sus múltiples manifestaciones —videoinstalación, videoperformance, videoescultura—, sino que además exploraban comportamientos de sistemas complejos, diversas interfaces físicas y modalidades de interactividad, componentes de la robótica, telepresencia, realidad virtual o mixta, vida e inteligencia artificial.

Por otro lado, determinados museos y centros culturales públicos también han desempeñado un papel significativo a la hora de promover la escena de las artes tecnológicas durante los últimos años. Uno de ellos es el Centro Cultural San Martín (CCSM). Ya desde los años 80, con la vuelta a la democracia, el CCSM condensó una serie de eventos y actividades orientadas hacia las convergencias del arte y la tecnología, entre ellas ciclos de exposiciones de video-creación y las Primeras Jornadas de Teoría y Estética del Video Argentino, organizadas por Graciela Taquini y la Sociedad Argentina de Videastas en 1990. Como ha sido anteriormen-

te señalado, en paralelo a su labor precursora en el campo de la curaduría de las artes tecnológicas, Taquini ha desarrollado una vasta producción artística que abarca obras de video, videoinstalaciones y otras piezas que exceden el ámbito de la creación videográfica. Así lo demuestran obras como *DESTINO* (2014), una instalación ambientada como una carpa de feria y concebida como un oráculo maquínico que ofrece preguntas retóricas a los visitantes. La obra obtuvo el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional en la categoría Nuevos Soportes y fue reversionada en 2018 en *DESTINO 2* para ser exhibida en el Centro Cultural de España en Montevideo. Ubicada en un espacio liminal entre lo programado y lo azaroso, entre lo interactivo y lo monológico, entre el determinismo tecnológico y la impredecibilidad de la magia, *DESTINO* encarna una zona de ambigüedad que asimismo encontramos en obras previas de la artista donde la paradoja parece asumir una dimensión conceptual, como *Lo sublime/banal* (2004), *Secretos* (2007), *Sísifo* (2007), *Quebrada* (2008-9) y *¿Qué hay entre los unos y los ceros?* (2009).

Con el cambio de siglo aparecieron nuevas iniciativas en el CCSM, entre ellas *Arte en progresión: encuentros sobre nuevas tendencias y experimentación artística*, un ciclo de tres eventos curados por Graciela Taquini en 2003 e integrados por exposiciones, performances, proyecciones y conciertos desarrollados de forma simultánea en distintos espacios del centro cultural con el objetivo de difundir el panorama artístico interdisciplinario en la era digital; *Cultura y media*, asimismo organizado por Taquini y desarrollado entre 2006 y 2011; y *Noviembre Electrónico*, evento organizado anualmente desde 2012 y concebido como un espacio de convergencia para artistas, realizadores, diseñadores e investigadores de las artes tecnológicas y la cultura digital. La multiplicidad de prácticas reunidas en todos estos eventos —videoinstalaciones, arte sonoro, videojuegos, robótica, obras de bioarte, performances— también caracterizó a *Encuentro FASE: Arte + Ciencia + Tecnología*, organizado anualmente entre 2009 y 2018 en el Centro Cultural Recoleta y otras sedes de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Marcela Andino, Patricia Moreira y Pelusa Borthwick y la curaduría de Graciela Taquini.¹⁰ El evento fue ideado como una plataforma de encuentro entre diferentes institu-



Graciela Taquini, *DESTINO*, ambientación multimedial, 200 x 150 x 200 cm, 2014. Cortesía de la artista.

ciones a nivel local e internacional, invitadas a exhibir proyectos artístico-tecnológicos tanto de artistas emergentes como consagrados. En sus distintas ediciones fueron exhibidas diversas obras que dieron cuenta de la vastedad de esta escena, desde proyectos asociados al terreno del bioarte hasta instalaciones interactivas, entre tantas otras propuestas. Ejemplo del primer caso ha sido *Volvox*, de Oliverio Duhalde, donde las colonias de volvox —un tipo de algas clorofíceas— fueron exhibidas en una cápsula de petri y monitoreadas por un microscopio de alta precisión con algoritmos de análisis de movimiento destinados a transformar dichos patrones en información lumínica y sonora. En cuanto al ámbito del arte interactivo, algunos trabajos exhibidos en FASE han involucrado la participación del público en un sentido crítico, como *Desilusiones ópticas*, una instalación de Leo Nuñez que pone de manifiesto las contradicciones sociales propias de la última dictadura militar. Cuando el público arrojaba al aire

10. Desde la sexta edición, en 2014, se conformó un nuevo equipo curatorial integrado por Silvana Spadaccini, Marcelo Marzoni, Juan Pablo Ferlat y quien escribe.



Colectivo Electrohacedoras, *Registro de Bidonazos*, obra de sitio específico, 25 antorchas electrónicas con bidones plásticos, medidas variables, 2018-2019. Exposición *Herramientas (De) construcción*, Club Cultural Matienzo (Buenos Aires, 2019). Cortesía de las artistas.

los papeles que se encontraban distribuidos en el suelo de la sala de exposición, progresivamente los rostros de los desaparecidos eran proyectados sobre una gran pantalla. De esta manera, los gestos celebratorios vinculados al Mundial de fútbol de 1978 eran los mismos que permitían develar las dinámicas del terrorismo de Estado y alzar la voz ante el peligro del olvido. La lectura en clave política sobre la praxis artístico-tecnológica reapareció en proyectos posteriores del artista, entre ellos la exhibición *Mano de obra. Reflexiones sobre la maquinaria del trabajo*, presentada en El Obrador en 2019 y conformada por una serie de obras de Leo Nuñez y Laura Nieves, quienes llevan adelante el Espacio Nixso, un laboratorio de producción artística e investigación tecnológica abierto a la comunidad. Por su parte, Laura Nieves integra el grupo Electrohacedoras, junto con Piren Benavidez Ortiz y Marlin Velasco, colectivo activista convocado por la igualdad de género y la democratización de los recursos tecnológicos como herramientas para el empoderamiento de las mujeres en el espacio público. En el contexto de los debates en torno a la despenalización del aborto en Argentina, el

colectivo desarrolló talleres destinados a construir antorchas lumínicas a partir de bidones y otros envases de productos de limpieza. Así, mediante estrategias de refuncionalización y desobediencia tecnológica, Electrohacedoras busca resignificar objetos históricamente asociados a la sumisión femenina para convertirlos en emblemas de lucha.

También la Casa Nacional del Bicentenario (CNB) ha propiciado un espacio para estas prácticas a través de distintas iniciativas, como por ejemplo *Casa Tomada*, un proyecto impulsado en 2016 bajo la dirección de Valeria González. La propuesta consistió en invitar a diferentes artistas a apropiarse del espacio, producir *in situ*, intercambiar ideas, dialogar con el público, desarmar los espacios y construir otros nuevos, con la intención de ensayar políticas culturales sin precedentes en el ámbito de la gestión pública. Algunos proyectos enfocaron en los cruces entre arte y tecnología, como el espacio tomado por Leonello Zambón y Sebastián Rey, repleto de artefactos e instrumentos —parlantes, teléfonos, micrófonos, guitarra, batería, etc.— entre los cuales yacía un instrumento híbrido entre piano y cama, en cuya caja de resonancia fue dispuesto un colchón en el que el público podía recostarse para sentir la vibración de los sonidos. *Casa Tomada* posteriormente condujo a la creación del Centro de Arte Sonoro (CASo) en 2017, la primera institución del país consagrada a la investigación, producción y difusión de prácticas artísticas basadas en el sonido.

En esta línea cabe mencionar también al Centro Cultural Kirchner (CCK), institución que además de albergar las obras ganadoras del Concurso de Arte y Tecnología del Fondo Nacional de las Artes, lanzado en 2018, ha organizado otros eventos dedicados a las artes tecnológicas, como la muestra *Dinámicas de la existencia* inaugurada a comienzos de 2020. Integrada por proyectos de realidad virtual, piezas robóticas, entornos inmersivos e instalaciones lumínicas de Mateo Amaral, Juan Pablo Ferlat, Mariano Giraud, Gabriela Golder, Magdalena Molinari y Gabriel Rud, el guión curatorial de la exposición hizo foco en las relaciones del ser humano con su entorno. Magdalena Molinari presentó su instalación lumínica *Dispositivo abstractivo: ciclo solar*, compuesta por ocho barras emisoras succionadas sobre la pared de la sala de exhibición, las cuales actuaban en conjunto para proyectar todos los cambios del espectro producidos en el



Gabriela Golder, *Tierra quemada*, videoinstalación, medidas variables, 2015. Cortesía de la artista.

cielo diurno durante un lapso de tres minutos. Se trata de un gradiente lumínico artificial, generado mediante el análisis cromático de una simulación de la atmósfera terrestre, percibida desde un lugar y tiempo específicos. Por su lado, Juan Pablo Ferlat exhibió *Máquina Golem*, proyecto iniciado en 2013 y concebido como obra en proceso. Una impresora 3D fue especialmente diseñada para derretir y solidificar una serie de esculturas a partir del modelo escaneado de la cabeza del artista. Aquellas se encontraban acompañadas por un conjunto de grabados realizadas mediante técnicas de fresado y goteo de cera con un Router CNC modificado, además de unos gráficos circulares, similares a las formas de los mandalas, que visualizaban los datos de control de la impresora. A través de la exploración de la cera de abejas como material creativo, la obra propone reflexionar sobre la urgencia de implementar estrategias de sostenibilidad en la era del Antropoceno, teniendo en cuenta que el empleo de agrotóxicos afecta a las colmenas, pese a que un porcentaje elevado de los alimentos provenientes del reino vegetal son polinizados por las abejas. Los procesos de devastación de la naturaleza eran también abordados por Gabriela Golder en la videoinstalación de tres canales *Tierra quemada*, otra de las obras reunidas en la muestra, previamente exhibida en *La tierra tiembla* organizada en 2016

en el Centro Cultural Recoleta. El video remite al incendio del Cerro Mariposa en Valparaíso, Chile. Sumido en un entorno brumoso en blanco y negro, dominado por los cantos de los pájaros, la obra tensiona la aparente calma del paisaje natural, sus sonidos y silencios, con la desolación producida por el incendio que destruye la tierra, paulatinamente anunciado por el humo que comienza a inundar las imágenes. Las confluencias entre el registro documental y la narrativa de ficción caracterizan a la obra de la artista desde sus primeros tiempos, frecuentemente comprometida con problemáticas de corte político y social (entre otras, *En memoria de los pájaros*, 2000; *Vacas*, 2002; y *Bestias*, 2004). En una línea similar podría ubicarse *Escrituras: un proyecto de contraseñalética urbana*, realizado junto a Mariela Yeregui en el marco del Concurso Buenos Aires Sitio Específico (2014). La propuesta consistió en el emplazamiento de seis carteles de neón sobre distintos edificios del Boulevard Benito Pérez Galdós, en el barrio porteño de La Boca, cuyas frases resultaron de un trabajo comunitario, participativo y performático que involucró a los habitantes de la zona. Concebida como una intervención urbana a partir de estrategias cartográficas *open-source*, la obra plasma una perspectiva crítica en torno a la construcción del territorio y los modos en que los individuos se vinculan con su propio entorno.

Otras iniciativas vinculadas a museos públicos del país han sido la plataforma Rosa Futura, un proyecto implementado en 2017 por el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez —institución sobre la cual volveremos más adelante— que ofreció un espacio de diálogo con artistas y académicos en torno a los terrenos del audiovisual experimental, el arte sonoro, la historia de las artes electrónicas y el diseño de interfaces aplicadas a la práctica artística; el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM), cuya colección incluye algunos videos, videoinstalaciones y videoperformance como los de Mariana Mattar, Juan Alejandro Castillo, Tito de la Vega y Horacio Lardies; el Museo Provincial de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (MAR), donde Rodrigo Alonso curó *Espíritu pop*, *El museo de los mundos imaginarios* y *Horizontes de deseo*, tres muestras que han incluido obras tecnológicas de distintas épocas, entre otras las de Charly Nijensohn, Carlos Trilnick, Gyula Kosice, Narcisa Hirsch, Juan José Tiri-gall, Biopus y Javier Bilatz; y el Museo de Arte Contemporáneo de Salta (MAC), inaugurado en 2004, cuya colección comprende, en parte, videos y videoinstalaciones como los de Santiago Álvarez, Pablo Garzón, Guido Yannitto y Hernán Ulm. Entre los artistas que integran la colección del MAC se encuentra Matilde Marín; en 2009 sus obras fueron reunidas en la exposición *De natura (Zona alterada)*, presentada un año antes en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta. Además de haber sido exhibida en Salta, la muestra fue montada en el Centro de Expresiones Contemporáneas en Rosario y el Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Juan Ramón Vidal, en Corrientes. Posteriormente, en 2017, Marín inauguró *Arqueóloga de sí misma* en Fundación OSDE,¹¹ una muestra

11. La Fundación OSDE también albergó otras obras tecnológicas durante este período, principalmente a través de su iniciativa Salitas, la cual consistió en convocar a un artista a intervenir la arquitectura con aires barrocos de una de las salas de la sede de la calle Suipacha. En este marco fueron exhibidos, entre otros, los videos de Ramiro Quesada Pons, la instalación lumínica y sonora de Xil Buffone, las convergencias de video, escultura y performance en el trabajo de Séverine Hubard y Julián D'Angiolillo, y la obra de realidad virtual de Mariano Giraud, *Totem Cristal Animal*, posteriormente exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe (2016).

antológica integrada por fotografías, libros de artistas y los videos *Travesía*, *Artist's book*, *No demasiado lejos* y *Fábrica*, de la serie *Cuando divide el humo azul de Ítaca*. Esta última captura la dramática implosión de la fábrica 53 de la Eastman Kodak Company, acontecida en julio de 2015, locación donde se producía el acetato de la película fotográfica. La artista tomó una filmación de las redes que desde una toma aérea muestra el paulatino derrumbe de la construcción y, a modo de video documental, reeditó el registro con sonido, acentuando la belleza inherente al propio acto destructivo.

Cabe también mencionar la prolífica producción artística gestada y exhibida en una multiplicidad de espacios independientes, entre ellos la galería Alpha Centauri, emprendimiento desarrollado entre 2014 y 2016 en el Espacio Cultural Mi Casa; la galería Acéfala, nacida en 2015 y actualmente dirigida por Bárbara Echevarría, cuya programación ha otorgado un lugar destacado a las convergencias entre el arte y la tecnología no solo mediante exposiciones vinculadas con los campos del arte sonoro y el video, sino también a través de un programa de residencias virtuales originado en 2020; *+CODE*, creado en 2015 por Cristian Reynaga como una organización cultural destinada a promover los cruces entre prácticas artísticas, programación y nuevas tecnologías; Artlab, plataforma fundada en 2015 para el desarrollo de las artes tecnológicas y la música electrónica; e Investigaciones del Futuro, concebida como una institución inespecífica orientada hacia la investigación en los terrenos de la educación, el urbanismo, la construcción, la tecnología y el medioambiente bajo la coordinación de Leonello Zambón, Roger Colom, Lucas Gilardi, Gustavo Dieguez y Florencia Curci. También ha sido muy significativa la labor de Espacio Pla, activo entre 2015 y 2018, surgido como un espacio de exhibición —posteriormente devenido en una plataforma virtual de gestión de proyectos artístico-tecnológicos—, donde diversos artistas de la escena han exhibido sus producciones, en muchos casos inéditas, entre ellos Juan Rey, Gabriel Rud, Pablo Zicacarello, Azul De Monte, Mateo Amaral, Guido Corallo, Leonardo Solaas, Diego Alberti, Maximiliano Bellmann, Sebastián Tedesco, Eva Shin, Jorge Haro, Leo Ocello y Jorge Crowe. En algunos casos, las obras presentadas han dado cuenta de las estrategias



Matilde Marín, *Fábrica*, video, full HD, sonido estéreo, 1 minuto, 2017. Cortesía de la artista.

poéticas y políticas de refuncionalización de diversos dispositivos anteriormente referidas. Estas tácticas de apropiación y reciclaje tecnológico son frecuentes en la escena de las artes tecnológicas latinoamericanas, muchas veces identificadas como contrapunto del trabajo con tecnologías de punta históricamente característico de los países hegemónicos. Lo antedicho muchas veces ha implicado la reinención de recursos tecnológicos preexistentes en operaciones relacionadas con el hackerismo, el *circuit bending*, la cultura libre y DIY (*Do it Yourself*). En esa línea podrían ubicarse las obras que formaron parte de *Memoria magnética*, exhibición de Jorge Crowe en Espacio Pla, cuyas piezas proponían desarticular la lógica de la caja negra; para ello se dejaba al descubierto el interior de los dispositivos y las dinámicas de su funcionamiento. El artista, además, es el creador de Ludoctecnica, una performance audiovisual basada en la utilización de juguetes electromecánicos modificados, hardware intervenido, diferentes tecnologías obsoletas y cámaras de bajo costo.

Simultáneamente al fortalecimiento de los circuitos de producción, reflexión y exhibición centrados en Buenos Aires, es importante destacar la gestión de otros espacios ubicados en distintas provincias del país, entre ellos el festival PLAY —videoarte y cine experimen-

tal—, una iniciativa surgida desde el Centro Universitario de la Universidad Nacional del Nordeste en 2012, coordinada por la artista y curadora correntina Maia Navas. Fundado con el objetivo de exhibir obras nacionales, regionales e internacionales que expanden los usos canónicos de la imagen, el sonido y la palabra, el festival constituyó la primera exposición de videoarte de la región.¹² Cabe también mencionar a EspacioLAB, un programa del Complejo Astronómico Municipal de la Ciudad de Rosario llevado adelante por Gabriel González Suárez, focalizado en la investigación y producción en torno a proyectos artísticos experimentales vinculados a los campos de la ciencia y la tecnología mediante cursos y talleres anuales; el Laboratorio de Artes Electrónicas y Digitales (LudaLab), en Tucumán, fundado y dirigido por el artista, gestor cultural y productor de videojuegos Sebastián Barros, como un ámbito de exploración y capacitación sobre las confluencias entre las artes visuales y las tecnologías con talleres de programación, arte digital, diseño 3D y edición de video; NINFA,

12. En Buenos Aires, algunos festivales relevantes para el desarrollo del videoarte en esta etapa han sido FLAVIA, Primer Festival Latinoamericano de Video Arte, creado en 2012 y albergado en el Centro Cultural Borges, y el Festival Internacional de Videoarte (FIVA), vigente desde 2011.

un espacio de formación sobre arte contemporáneo y cultura visual coordinado por Julieta Mansilla, Celeste Soto y Virginia Bloj en La Pampa, cuyas actividades en ocasiones asimismo han estado orientadas hacia las relaciones entre prácticas artísticas y tecnologías; La Cúpula, en Córdoba, una galería de arte creada en 2006 y dirigida por Jorge Castro como un espacio destinado a la producción artístico-tecnológica a través de exhibiciones, conciertos, talleres y residencias; y la galería Frontera, en Río Grande, Tierra del Fuego, proyecto coordinado por Romina Rastelli y Ezequiel Rafi que promueve la difusión de obras contemporáneas en un espacio virtual conformado por los trabajos de artistas de Tierra del Fuego, la Antártida e Islas del Atlántico Sur, algunos de ellos vinculados al territorio audiovisual.

Otros ámbitos significativos para el impulso de la producción artística contemporánea son las residencias desarrolladas en distintos puntos del país, tanto en contextos urbanos como en zonas rurales y entornos naturales.¹³ En ocasiones, algunas de ellas han albergado prácticas que exploran las relaciones entre arte y tecnología. Este es el caso de Barda del Desierto (Contralmirante Cordero, Río Negro), creada en 2014 como una plataforma independiente destinada a promover la investigación artística contemporánea vinculada a la geografía de la Patagonia, además de un museo físico y virtual integrado por diecinueve obras de sitio específico en un territorio de setenta hectáreas, a las cuales se accede mediante códigos QR. En 2017, Federico Gloriani, quien venía explorando la producción de radios DIY de muy baja potencia, en el marco de la residencia hizo algunas pruebas para realizar antenas caseras. En la misma edición participaron Fabián Urban y Mauro Rosas, cuyo trabajo resultó de un proceso de investigación que venían elaborando de manera conjunta en torno a la producción de una cartografía propia del territorio patagónico que permitiera censar e intervenir el paisaje que ambos artistas habitan cotidianamente. A partir del encuentro de Urban y Gloriani nació el colectivo Campo Modulado, desde entonces abocado a las grabaciones de campo, la construcción de antenas y la realización de per-

formances radiofónicas. Otra propuesta surgida en la misma residencia, en la edición de 2019, fue *Resonancia de partículas en el desierto*, de Gabriela Munguía, elaborada como parte de su proyecto sonoro y performático *Ecologías invisibles*, el cual involucra la construcción de diversos dispositivos *open source* destinados a plasmar en luz, sonido y movimiento diferentes fenómenos medioambientales como la velocidad del viento, la erosión y la humedad del suelo. Asimismo, los programas de las residencias Monte (Colonia Benítez y Tres Horquetas, Chaco) y Manta (San Martín de los Andes, Neuquén) han promovido la producción artístico-tecnológica en relación con el entorno de la naturaleza. La primera de ellas, focalizada en el concepto de ruina como gesto artístico, albergó proyectos como los del colectivo Auto-buzz, integrado por Nicolás Saganías y Facundo Suasnabar, también conocido como Faktor, quienes produjeron ocho piezas electrónicas para ser emplazadas en el monte chaqueño. El caso de Manta busca fomentar intercambios artísticos de forma transversal y, en algunas de sus ediciones, también han participado artistas que incorporan las tecnologías como herramienta creativa, por ejemplo la artista rosarina Romina Casile, quien en 2014 se sumó a la residencia con *Pieza para objetos: instrucciones de uso*, un proyecto integrado por una serie de objetos sonoros realizados a partir de la intervención de teteras y tazas de té.

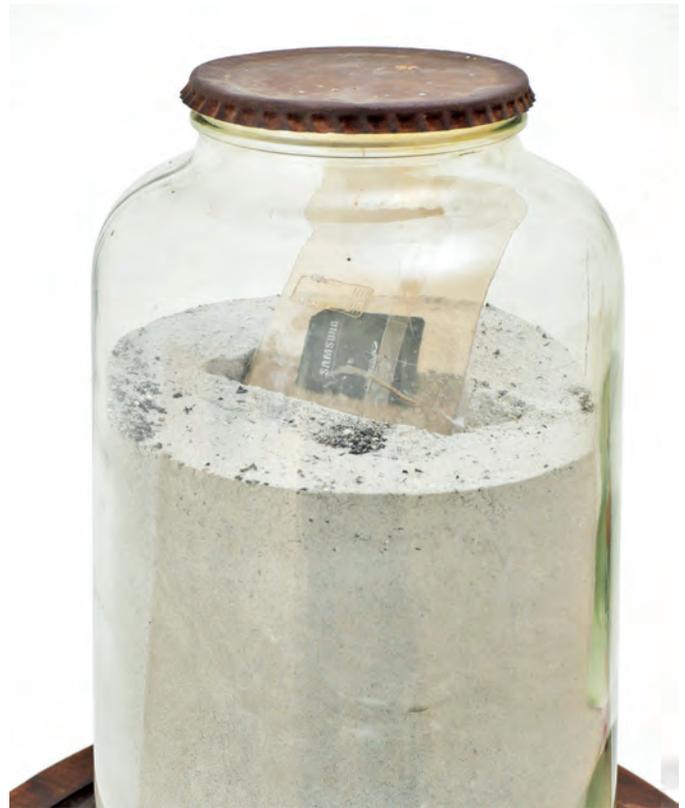
Por su parte, en Buenos Aires, cabe mencionar la labor de La Paternal Espacio Proyecto, ideado en 2007 por Francisco Paredes como un ámbito de formación sobre gestión cultural y producción de obras contemporáneas desde una perspectiva territorial, entre cuyas líneas de acción se encuentran precisamente las relaciones entre artes y tecnologías; Nave Ágora, un espacio-laboratorio de creación en las convergencias del arte, la ciencia y la tecnología asociado con la innovación comunitaria, fundado en 2018 por Bernardo Piñero, Natalia Pajariño y Gerardo Della Vecchia; y La Ira de Dios, creada en 2010 como una galería de arte contemporáneo. En 2015 esta última incorporó un espacio de residencia y, en 2018, trasladó sus actividades al Centro Hipermediático Experimental de Latinoamérica (cheLA), un centro experimental vinculado a prácticas artísticas multidisciplinares que alberga diferentes proyectos autogestionados para la comu-

13. A mediados de 2020 se conformó la Red Quincho, integrada por más de treinta programas de residencia de todo el país.

nidad. La institución nació en 2003 como una iniciativa de la Fundación exACTa y el Programa de Culturas Digitales de la Universidad de California, Los Ángeles, y es coordinada por un equipo encabezado por Fabián Wagmister.

A todos aquellos espacios se suman diferentes premios que han constituido instancias consagratorias fundamentales para incentivar la praxis artística en las fronteras del arte y la tecnología. Entre ellos, el Premio Itaú de Artes Visuales, en cuya convocatoria de 2015 fue incorporada la categoría de realidad virtual y, en las ediciones siguientes, fueron distinguidos videojuegos, obras de realidad aumentada, impresión 3D, arte robótico, bioarte e inteligencia artificial; y el Premio ArCITec, en 2020 devenido Premio Fusión a partir de la unificación con la Bienal Kosice originada en 2008. En 2018, el primer premio fue otorgado a Claudia Valente por su instalación multimedia *Tradescantia, geometrías en danza y colisión*, proyecto en el que también trabajaron Juan López Coronel, Leandro Barbeito y Nic Motta. La obra se encuentra protagonizada por un dispositivo mecatrónico inspirado en la conducta y la estructura de la flor *Tradescantia*, sobre el cual se proyectan imágenes devenidas del análisis de registros en video de seres naturales en grupos organizados, con la intención de relevar las geometrías y los sonidos subyacentes en sus respectivos comportamientos. Asimismo, otro Premio significativo en este contexto ha sido el Premio Norberto Griffa a la Creación Audiovisual Latinoamericana, lanzado en el marco de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), un evento integrado por exposiciones, proyecciones y otras actividades dedicadas a las artes audiovisuales, organizado por el centro de investigaciones CONTINENTE de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). La BIM es dirigida por Gabriela Golder y Andrés Denegri, quienes asimismo coordinan *El Cine es Otra Cosa*, ciclo de cine y video experimental del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Otros certámenes relevantes en esta etapa han sido ciertas convocatorias organizadas por entidades públicas, tanto el Concurso de Arte y Tecnología del Fondo Nacional de las Artes y el Salón Nacional en su categoría Instalaciones y Medios Alternativos, previamente referidos, como el Salón Anual de Santa Fe, impulsado por el Museo Rosa Galisteo. Entre



Carla Tortul, *Cenizas de carne asada + memoria de IGB con datos y estadísticas de mujeres asesinadas en Argentina*, 153 x 60 cm, 2014. Colección MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez. Adquisición XCI Salón de Mayo 2014. Foto: José Gabriel Vittori.

los proyectos premiados y seleccionados en sus últimas ediciones, cabe destacar *Cenizas de carne asada + memoria de IGB con datos y estadísticas de mujeres asesinadas en Argentina* (2014), de la artista santafesina Carla Tortul. Un frasco transparente, exhibido sobre un soporte de madera, contiene un cúmulo de cenizas y una tarjeta de memoria encargada de almacenar fuentes relativas a los feminicidios producidos en Argentina durante cinco años, recabadas por la Asociación Civil La Casa del Encuentro como reacción ante la ausencia de estadísticas oficiales. El soporte de almacenamiento de la memoria digital funciona como emblema de la memoria social. El frasco de vidrio translúcido deja entrever el chip donde se alojan los datos recolectados y, así, busca sacar a la luz aquella información que durante largo tiempo permaneció invisibilizada. Otros de los proyectos artístico-tecnológicos seleccionados en el Salón de Santa Fe han sido *Victoria.obj* —una serie de esculturas 3D realizadas en plástico PLA que replican el rostro de la artista a partir de un proceso de fotogrametría y modelado digital— y la videoperformance *Ficción monumental - emplazamiento en el Museo de Calcos y Es-*

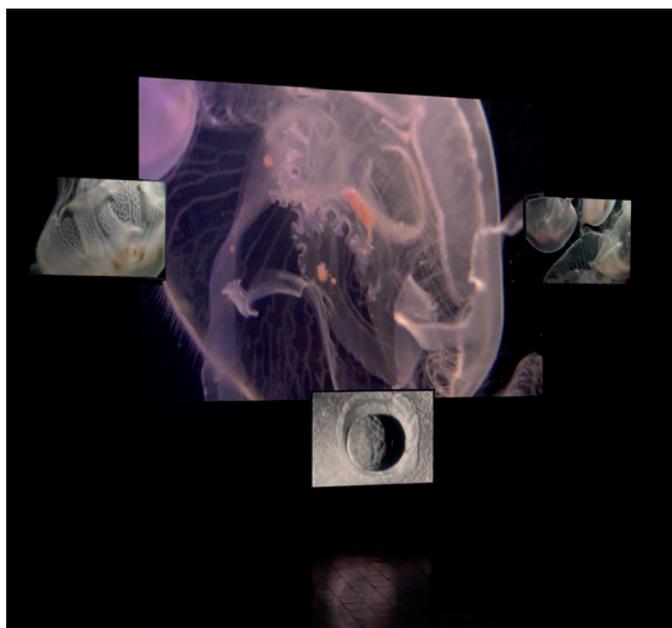


Victoria Papagni, *Ficción Monumental* - Emplazamiento en el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, *video monocal, sonido estéreo, 8 minutos, 2018. Cortesía de la artista.*

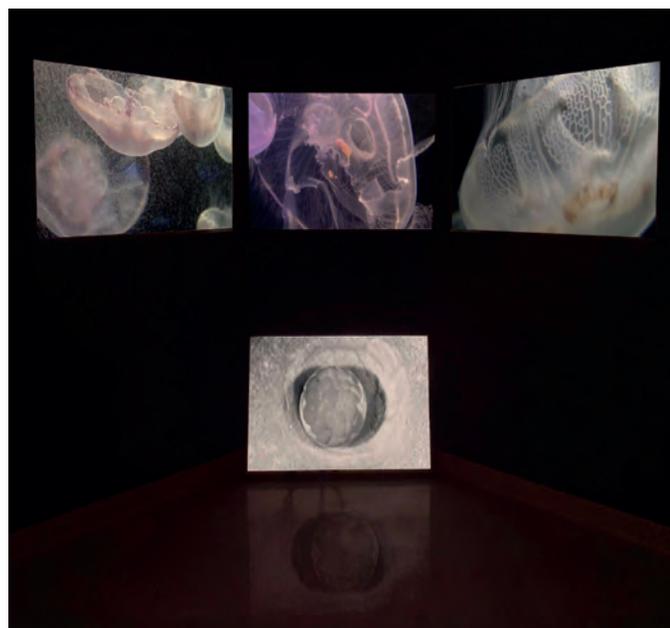
cultura Comparada Ernesto de la Cárcova (2019). El autorretrato de Papagni, también impreso con tecnología 3D, es concebido como un monumento itinerante que recorre el Museo de la Cárcova, desde la entrada hasta el taller de restauración, para ser transitoriamente emplazado en diferentes espacios. En ese sentido, la obra propone una tensión temporal y material entre los códigos estéticos del busto clásico y los procedimientos tecnológicos implicados en el esculpido digital de plástico ecológico. Un proyecto similar, titulado *Ficción monumental*, obtuvo el segundo premio en la categoría Instalaciones y Medios Alternativos del 108° Salón Nacional. En este caso, el recorrido del monumento era más extenso; además de ser emplazado en el Museo, circuló por otras locaciones porteñas como la Costanera Sur, el Jardín de los Poetas del Rosedal y el Patio de Esculturas, también conocido como MOA, el taller destinado a la restauración y la puesta en valor de los monumentos de la Ciudad de Buenos Aires.

Otro concurso significativo en el país es el Premio Alberto J. Trabucco, dependiente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Organizado de forma anual, el certamen promueve rotativamente distintas manifestaciones artísticas mediante sus diferentes categorías: Pintura, Grabado, Escultura, Dibujo y Otros Soportes.

Esta última, desarrollada en 2014 y 2019, distinguió a un conjunto de obras —videoinstalaciones, arte sonoro, piezas objetuales e instalaciones lumínicas y mecánicas— que evidencian la vastedad de la escena protagonizada por las confluencias entre artes y tecnologías. En 2014, el Premio Adquisición fue otorgado a Mariela Yeregui por su instalación *Hay cadáveres*, pieza donada al Museo de la Memoria de Rosario e integrada por doce veletas montadas sobre una estructura en forma lineal sobre las cuales se erige cada una de las letras de la frase “hay cadáveres”, referente al poema del escritor y activista argentino Néstor Perlongher. Un motor asociado a cada veleta provoca el giro asincrónico de las letras, mientras que doce luces puntuales iluminan los grafemas magnificando la ubicación de los cadáveres sobre la pared de la sala. Por su parte, la obra premiada en 2014, incorporada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, fue *Lugar Fósil* de Florencia Levy, una videoinstalación de cuatro canales compuesta por imágenes registradas por la artista en China, mediante las cuales construye un relato distópico sobre fenómenos ambientales y económicos acontecidos en el país asiático durante las últimas décadas, como derrames de petróleo, masacres de animales, emisiones de gases, extractivismos minerales y el desarrollo de combustibles fósiles. Las obras premia-



Florencia Levy, *Lugar Fósil*, videoinstalación en cuatro canales sincronizados, full HD, sonido estéreo, 380 x 340 x 110 cm, 2019. Cortesía de la artista.



das en las dos ediciones fueron exhibidas en Fundación Klemm, junto a las producciones del resto de los artistas seleccionados: Gabriel Baggio, Martín Bonadeo y Carlos Trilnick en 2014, y Diego Alberti, Eugenia Calvo, Valeria Conte Mac Donell, Gabriela Golder, Rubén Grau, Pablo La Padula, Cristina Piffer, Silvia Rivas y Juan Sorrentino en 2019.

Todas estas instancias han proporcionado un fuerte impulso a la producción y exhibición de obras contemporáneas que investigan diferentes medios, materialidades, soportes y formatos asociados con la experimentación artístico-tecnológica. Se trata de un territorio dinámico y expansivo que de ninguna forma se agota en la extensión limitada de este capítulo. Los casos mencionados a lo largo de las páginas precedentes buscaron delinear un panorama lo más completo posible —aunque indefectiblemente parcial— sobre la pluralidad de artistas, obras, propuestas curatoriales y estrategias institucionales surgidas en las distintas zonas del país durante las primeras dos décadas de nuestro siglo. Durante 2020, el contexto de la pandemia de COVID-19 y, con ello, la interrupción de las actividades presenciales, incitó la aparición de numerosas curadurías y proyectos artísticos concebidos para ser exhibidos virtualmente, a su vez que motivó el crecimiento acelerado del ecosistema de artistas, coleccionistas y plataformas que comercializan obras de criptoarte, sustentadas en la tecnología de la *blockchain*. En los últimos tiempos, tanto el auge de las inteligen-

cias artificiales como el desarrollo de biomateriales en los campos del arte y el diseño ante la urgencia por crear alternativas sustentables en el contexto de la crisis climática planetaria constituyen algunas de las prácticas que deslindan nuevos focos de interés por parte de la escena del arte contemporáneo.

Si la revolución digital signó la entrada al nuevo siglo, la zona de convergencia entre prácticas artísticas y tecnologías es ahora actualizada en virtud de las discusiones en torno a la gubernamentalidad algorítmica, el análisis intensivo de datos sobre nuestros intereses, hábitos y comportamientos, la desmitificación de la supuesta inmaterialidad digital, y los efectos incisivos de los desechos tóxicos devenidos de la fabricación de las mismas tecnologías que hoy, más de veinte años después, marcan el ritmo de nuestras vidas.

Bibliografía

- ADLER, Jazmín, *En busca del eslabón perdido: arte y tecnología en Argentina*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2020.
- ALONSO, Rodrigo, *Elogio de la Low-Tech: historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*, Buenos Aires, Luna Editores, 2015.
- BERTI, Agustín, Diego PARENTE y Claudio CELIS (coords.), *Glosario de filosofía de la técnica*, Adrogué, La Cebra, 2022.
- JACOBO, Mónica, “El Centro Cultural España Córdoba en los procesos de formación de un mundo de arte digital”, *H-ART: Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, Universidad de Los Andes, Bogotá, vol. 1, n° 12, 2022, pp. 137-161.

- KOZAK, Claudia (ed.), *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.
- LA FERLA, Jorge y Mariela CANTÚ, *Artes mediáticas experimentales en el MAMBA Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, en AAVV, *Museo de Arte Moderno. Patrimonio*, Buenos Aires, 2012, pp. 309 - 324.
- LA FERLA, Jorge y Sofía REYNAL(comp.), *Territorios audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*, Buenos Aires, Librería, 2012.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- MATÉ, Diego (coord.), *Videojuego, juego y Game Studies*, Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Universidad Nacional de las Artes, no^a 6, 2021.
- STUBRIN, Lucía, *Bioarte. Poéticas de lo viviente*, Santa Fe, Ediciones UNL / Buenos Aires, Eudeba, 2020.
- ZUZULICH, Jorge, *Performance. La Violencia del Gesto*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2012.

RECURSOS EXPRESIVOS

Agradecimientos

A la Lic. Emilia van Raap quien, con especial aptitud para la investigación, colaboró en todas las etapas de este capítulo.

VARIANTES METAFÓRICAS EN EL ARTE ARGENTINO 2000-2020¹

Elena Oliveras

Introducción

En este análisis conceptual que recorre de modo transversal distintas disciplinas desarrolladas en las dos primeras décadas del nuevo siglo veremos el modo en que los artistas, utilizando diferentes técnicas, recurren a la metáfora. Si bien ese recurso retórico es esencial al arte, por dar imágenes del mundo, los cambios propios de éste hacen que se impongan determinadas variantes que serán detalladas en esta oportunidad. Comenzaremos por la metáfora de la violencia que se encuentra ampliamente desarrollada en el arte contemporáneo. Continuaremos con las metáforas “del borde” que dan cuenta de la situación inestable, *borderline*, de nuestra humanidad para seguir luego con las que dan testimonio de la catástrofe ecológica, la locura consumista y la deshumanización. Finalizaremos con las metáforas microutópicas, que son aquellas en las que se vislumbran posibles caminos para un mundo mejor.

Si bien, para las diferentes variantes metafóricas, el número de representantes es enorme, seleccionaremos aquellos de evidente ejemplaridad en las distintas disciplinas consideradas, que serán divididas en tres grupos: artes bidimensionales, tridimensionales y del espacio-tiempo.

Es preciso tener en cuenta que, más allá de las variantes metafóricas que consideraremos en esta oportunidad, toda obra de arte es *esencialmente* metafórica. Lo es por su poder de expresar, en tanto emergente del mundo en el que surge, los rasgos característicos de éste. Evidentemente la idea de “mundo” no puede caber entera en ninguna imagen. Algo tan difícil de aprehender, sólo podrá ser captado en algunos de sus aspectos, entre otros, los que identifican a las variantes metafóricas citadas. Sólo el arte, a través de la metáfora, permitirá hacer visible el mundo a través de sus aspectos más significativos. Su importancia, por ello, es enorme.

Es propio de la metáfora el ver-como, por eso podemos captar aspectos del mundo a través de imágenes que guardan una relación de semejanza con él. En otras palabras, toda obra de arte, ya sea figurativa o abstracta, brinda imágenes con cualidades similares a las del mundo particular del que la crea. Aludiendo a ese mundo a través del rodeo de la imagen, las obras acceden siempre al plano retórico. Podemos decir, entonces, que toda obra de arte es retórica porque es esencialmente metafórica.

Los temas que ocuparon a los seres humanos en distintos momentos de la historia aparecen en la metáfora. Visiones de la vida, la muerte, el amor, el destino, la ubicación del sujeto en el mundo, toman cuerpo en las obras artísticas y las convierten en modelos de un estado dinámico de la humanidad. Hablan de problemas, temores y esperanzas compartidas.

¿Cómo llamaremos al mundo que las metáforas contemporáneas reflejan? Podemos decir que, en términos estrictos, nuestra época no es ni moderna ni posmoderna. Se define por un *in-between* entre ambos términos. A esta situación pendular alude el término *metamodernidad* acuñado por los teóricos holandeses Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker.

Meta no indica un más allá, sino que remite al concepto de *metaxis* platónica. Cuando en *El Banquete* Sócrates le pregunta a Diotima de Mantinea qué es Eros, ella responde que no es mortal ni inmortal, sino algo que está “en el medio” (*metaxis*), entre lo divino y lo mortal.

Del mismo modo, el término metamodernidad refiere a un estar “en el medio” entre la modernidad y la posmodernidad, entre la distopía y el rechazo a la Verdad (con mayúscula), propio de la posmodernidad, y el retorno de la utopía moderna bajo la forma de microutopías. Se trata de una búsqueda moderada de un mundo mejor, diferente del optimismo de la gran utopía moderna.

Metáforas de la violencia

A los efectos de esclarecer el significado de la palabra ‘violencia’ es importante diferenciarla de la ‘agresividad’ con la que suele confundírsela. La agresividad es una tendencia natural y se encuentra en el ser humano y en el animal con fines de supervivencia. La violencia, en cambio, es esencialmente humana. Cuando decimos que una tormenta es violenta, estamos haciendo una personificación, es decir un desvío metafórico.

Propia del ser humano, la violencia lo arrastra hacia lo inhumano. Mientras la agresividad es inevitable, la violencia podría evitarse. Si esto no se logra es por el ejercicio del poder que adopta las más absurdas justificaciones, como proteger, disciplinar, educar. El objetivo es mostrar el hecho violento como natural, pero nada debería justificar la violencia.

Nuestro mundo globalizado se define por la violencia que, desde el poder, defiende guerras, genocidios, racismos y la que —más cruel aún— se atrinchera en la indiferencia, la negligencia o el olvido. Entre el testimonio directo —dado en obras como *Granada* de Graciela Taquini— y los más inusitados desvíos retóricos, el tema de la violencia encontrará una amplia gama de expresiones en el arte argentino contemporáneo.

— Artes Bidimensionales

En 2019 Florencia Rodríguez Giles (Buenos Aires, 1978) obtuvo el Primer Premio de la Fundación Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales por su obra *Biodélica*. En el espacio bidimensional del dibujo, sorprendió con un intenso imaginario posthumano, de connotaciones ritualistas, fantásticas y hasta orgiásticas.

Lejos de la tranquila contemplación, como proyectiles dirigidos al espectador, *Biodélica* sugiere la existencia de una base biológica en estados previos a la individuación, entre lo consciente y lo inconsciente, la vigilia ordenadora y el sueño caótico.

Los escenarios distópicos de Rodríguez Giles están habitados por seres de aspecto alienígena en los que se ha dado una insólita metabolización del cuerpo humano. Su contacto con el mundo animal no parece resolverse en términos amigables. Por el contrario, en el límite de sus fuerzas los protagonistas humanos muestran músculos tensos, flexiones y contorsiones que



Florencia Rodríguez Giles. *Biodélica* (detalle), lápiz sobre papel, 200 x 150 cm, 2019.

los anudan a seres de otras especies. Los invade una metamorfosis siniestra en la que sobresale una fuerte dosis de erotismo y sensualidad.

De este modo, los rasgos humanos desbordan sin contención en cuerpos monstruosos donde conviven especies rechazadas (como las tarántulas) y otras supuestamente amigables, como el delfín. Sin embargo, en el imaginario de la artista, este aparece en una posición imprevista de violación. El efecto de extrañeza ante una situación de violencia inesperada nos acerca al universo de lo siniestro y de lo ominoso.

En el juego de intercambios violentos que Rodríguez Giles pone en escena podríamos ver metáforas del vulnerable y del oprimido. En este sector se ubicaría la mujer, protagonista de *Biodélica*, nombrada a través de sus brazos de piel suave y de trenzas esparcidas en el suelo. Sus tres pares de piernas pilosas aluden a un nuevo tipo de violencia: la implícita en las intervenciones estéticas y la manipulación genética con su amplia gama de efectos secun-



Eduardo Basualdo. Teoría. La cabeza de Goliat, instalación, aluminio y cadenas de metal, 600 x 450 x 350 cm. Palais de Tokyo, París, 2014.

darios no esperados. En medio de tanto exceso ¿serán los humanos capaces de autoprotegerse y de reinventarse?

— Artes Tridimensionales

En *Teoría. La cabeza de Goliat* —exhibida en 2014 en el Palais de Tokyo (París), y cuatro años más tarde en el Salón Mayor de la Usina del Arte, Buenos Aires— Eduardo Basualdo (Buenos Aires, 1977) no presenta un hecho consumado, sino la posibilidad de que el desenlace fatal se produzca. Un enorme volumen sostenido por una cadena y sometido a la ley de gravedad podía caer, estrellarse contra el piso, rodar y arrasar todo lo que encontrara a su paso, incluido quien pasara por debajo.

La primera impresión es de sorpresa y desconcierto. No solo involucra a la visión, sino a todo el cuerpo del espectador quien, amenazado, entra en tensión. Lo mismo sucedía en otra obra de Basualdo: *Freelancer* (2017), insta-

lación presentada en ArteBA. En el interior de una pequeña sala, un helicóptero de tamaño real con las hélices girando sorprendía al espectador y lo obligaba a prestar suma atención para escapar del posible impacto.

En ambos trabajos, la violencia no solo toma cuerpo en el objeto escultórico, sino que todo el espacio pasa a ser una zona de tensión de la que difícilmente podemos aislarnos. Objeto y espacio —en el que se encuentra el espectador— operan entonces como metáforas de la violencia que resulta parte inevitable de nuestra vida cotidiana. Dice el artista:

Los espacios son siempre el resultado de una negociación entre distintos actores. Están en conflicto, son territorios en disputa. En las instalaciones busco que esas tensiones se vuelvan perceptibles, que los espacios vacíos entre las obras, la sala y el espectador se carguen como el aire antes de una tormenta.¹

En el caso de Cristina Piffer (Buenos Aires, 1953) no es lo cotidiano lo que se muestra sino la violencia dentro de la historia argentina. En la instalación *Des / Inventario* presenta una historia ominosa relacionada con la concentración de la propiedad de tierras productivas y el genocidio de los pueblos originarios durante la llamada Conquista del Desierto.

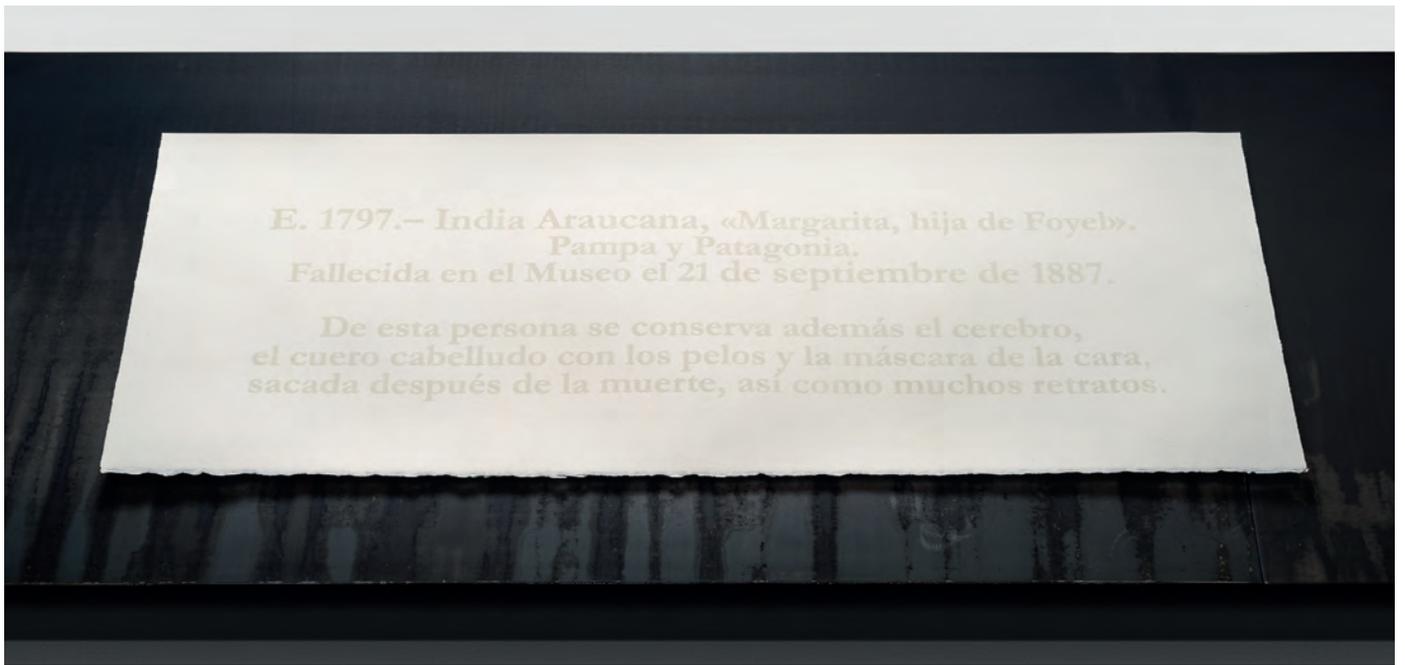
La grasa vacuna es utilizada por Piffer como metáfora de violencia animal en un mundo de seres humanos. Combinada con técnicas de impresión, fotografía, calado y transferencia, permite enfatizar contenidos como sucede también en otras de sus obras en las que utiliza sangre deshidratada, tripa, grasa, carne y cuero.

Si bien *Des / Inventario* parece una obra abstracta, de factura minimalista, no lo es en tanto replica los dispositivos museográficos. Un aire de museo campea en una especie de laboratorio con mesas metálicas de chapa negra y vitrinas que contienen información documental protegida por una cúpula de acrílico.

Para acceder a los contenidos, soportados por una materia significativa (grasa vacuna) el espectador debe realizar un esfuerzo especial de lectura. Y esta dificultad puede ser vista, por su parte, como metáfora de la dificultad que conlleva la lectura de la historia no oficial.

Luego de acercarse y de tomarse un tiempo para ver qué dicen los textos en blanco

1. Entrevista con el artista, 12 de febrero de 2022.



Cristina Piffer. *Des / inventario, impresiones de grasa vacuna sobre papel de algodón, mesa de hierro negro y acrílico, 250 x 45 x 85 cm, 2018.*

sobre blanco el espectador podrá leer: “India araucana, Margarita. Fallecida en el Museo el 21 de septiembre de 1887. De esta persona se conserva además del cerebro, el cuero cabelludo con los pelos y la máscara de la cara sacada después de la muerte, así como muchos retratos”. Sorprende “fallecida en el museo”. Es decir que no solo se habían traído restos humanos. Algunos vivieron allí. Eran “objetos de investigación”, convertidos luego en piezas de museo. Se calcula que entre doce y veinte miembros de los pueblos originarios vivieron en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Entre ellos se encuentra Inacayal, uno de los últimos jefes indígenas que resistieron la campaña militar de Julio Argentino Roca. El destino de Inacayal fue inhumano. Tomado prisionero en 1885, fue luego asignado al Museo de Ciencias Naturales de La Plata por gestiones de su primer director, el perito Francisco P. Moreno. Allí, junto con otras once personas, estuvo encerrado y obligado a trabajar. Luego de su muerte en 1887, el cuerpo del cacique fue diseccionado y exhibido en el museo como una pieza de antropología más.

— Artes del espacio-tiempo

Basado en un testimonio videográfico del archivo *Witness* (1999), dirigido por Peter Gabriel, *Granada* muestra el caso de Andrea Fasani quien, en 1978, militaba en la Juventud Peronista (JP) y fue secuestrada y torturada



Graciela Taquini. *Granada, video, 6', 2005.*

durante cuarenta y cinco días. Partiendo de ese archivo, Graciela Taquini (Buenos Aires, 1941) le propone una nueva prueba: contar lo que vivió y fue registrado.

Pero ella ya no recuerda todo lo que contó, lo que nos sitúa en el doble drama del testigo (del griego *martyros*, ‘mártir’) que debe sumar al dolor de la tortura el no poder transmitirlo a los demás. El origen de ese drama está en la imposibilidad de recordar lo vivido cuando se excede toda medida humana. “Era el infierno de Dante”, dice Fasani.

La protagonista intenta ser ella misma, hablar en primera persona, y lo hace sostenida por una “apuntadora” —la misma autora del video—, cuya voz en *off* se escucha. Por mo-

mentos, la protagonista se convierte en una suerte de autómatas que repite lo que se le dicta, como un actor que representa un papel en el que él mismo es su propio personaje.

Lo que el video de Taquini pone en cuestión es la figura del testigo, de aquel que estuvo allí. ¿Qué sucede cuando la conciencia, en el límite con la inconsciencia, hace que el pasado se quiebre en fragmentos inarticulados? En *Granada* las percepciones se mezclan, todo se confunde, como se confunden los significados de la palabra ‘granada’, que es el nombre de un proyectil, de una fruta y de una canción. Remite al compositor y cantante Agustín Lara y también a García Lorca, por su lugar de nacimiento.

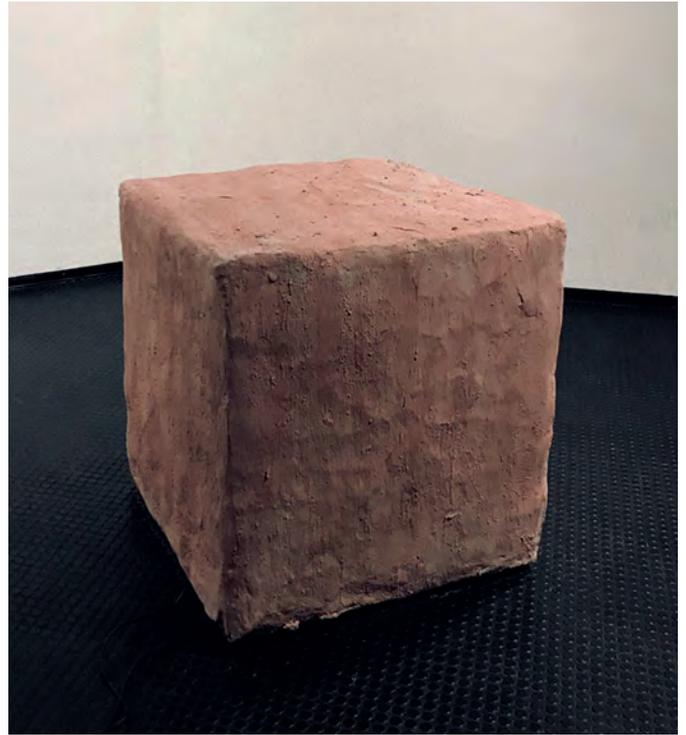
Hacia el final del video de Taquini, la protagonista recuerda el término granada como el nombre de una canción que se cantaba en una especie de kermesse que se realizaba en el centro clandestino de detención, donde se llegaba al extremo de teatralizar las torturas. Lo que quizás más sorprenda en el relato de Fasani es su confesión: “Por momentos me entretenía” o “no podía creer cómo me estaba acostumbrando”.

En síntesis, *Granada* no solo es metáfora de la violencia política, sino también de la alienación y el descalabro de la memoria cuando no logra reflejar al sujeto de modo integral.

La resonancia del sonido sirve a Juan Sorrentino (Chaco, 1978) —licenciado en composición musical— para dar cuenta de la violencia. Si bien *Quincha* es de baja frecuencia y casi inaudible, igualmente, por el efecto “sísmico” de las vibraciones sonoras, el revoque que cubre al cubo comenzará a moverse, quebrarse y desmoronarse.

Quincha participó del Premio Alberto J. Trabucco 2019. Consistió en un cubo rosado sometido a vibraciones de baja frecuencia (35 Hz). El color rosa tiene varias connotaciones. En Argentina, la fachada de la sede del Poder Ejecutivo Nacional es rosa; de allí su nombre Casa Rosada. También en rosa la piedra nacional argentina: la rodocrosita.

Dominante en la arquitectura colonial, el color rosa era el resultado de la combinación de pintura a la cal con sangre bovina. Un elemento tan íntimo como la sangre se transforma en símbolo de vida y de muerte, como así también de identidad colectiva, en referencia a la sangrienta historia argentina, tal como la narra Esteban Echeverría en *El matadero*.



Juan Sorrentino. *Quincha*, instalación sonora efímera, sangre bovina, cal, adobe, estructura de hierro, parlante, 84 x 84 x 84 cm, 2019.

En el caso de *Quincha* la materia (adobe, cal y sangre bovina) importa más que cualquier iconicidad y es esto lo que justifica el minimalismo del cubo que la sostiene. Si bien este podría remitir a la arquitectura como elemento primario de una operación proyectual, lo que cuenta es su neutralidad. Opera como bandeja que ayuda a “servir” la materia y tiene además otra función práctica: permite alojar los parlantes de esta obra sonora en su interior.

La palabra ‘quincha’ (del quechua *qincha*, ‘cerca’ o ‘palizada’) hace referencia a un tipo de construcción rural. Es la pared hecha de cañas, varillas u otra materia semejante, que suele recubrirse de barro y se emplea en cercas, chozas o corrales. En lengua aimará expresa también desgracia. “Caer a alguien la quincha” significa que ha sobrevenido un infortunio.

Dos metáforas se cruzan en *Quincha*. El adobe —también sinécdoque del rancho precario fabricado con barro y paja— es metáfora del habitante humilde que logra subsistir con lo primario, mientras que el sonido (como materia inmaterial) es metáfora de la violencia y de lo amenazante que apenas vemos.

Entre el silencio y el estruendo, Sorrentino exhibe vestigios de un infortunio social. Su obra, según él mismo explica, “se resquebraja y desmorona en resonancia con las crisis socia-

les, económicas y políticas que caracterizan a la coyuntura de desigualdad actual”.²

Metáforas del borde

Frontera, borde, margen, descentramiento son términos convertidos en moneda corriente en los discursos sobre la sociedad y la cultura contemporánea. Como no podía ser de otra manera, esos términos circulantes ingresan en las prácticas del arte contemporáneo a través de un número extendido de temas que incluyen planteos ontológicos, sociológicos o políticos.

Las metáforas del borde responden a la decadencia del concepto de Verdad y a una situación humana incierta que busca —sin éxito— encontrar un suelo que sirva de sostén. Son parte de una poética de la incertidumbre, es decir que sus presupuestos se resisten a converger en un punto inamovible, en un *es* definitivo.

— Artes Bidimensionales

Lux Lindner (Buenos Aires, 1966), acróbata del sentido, gusta de jugar con el equívoco y la ambigüedad. Ante su *Espejito, espejito, ¿Qué motor mueve al rodete más bonito?* preguntamos ¿quién es la figura principal ubicada dentro de un paisaje metafísico? ¿Avión o ser humano delante de un micrófono intentando comunicar? ¿Pero qué intentará decirnos ese personaje, dueño de un particular “rodete” motorizado?

Lindner instala su dibujo en un espacio-tiempo de incertidumbre habitado por figuras *borderline*, inquietantes e inestables. Eran más fáciles de entender los tiempos de la razón, ejemplificada por la arquitectura clásica de un pequeño edificio ubicado en el extremo derecho de un camino. En el extremo izquierdo un personaje sin mayores atributos, de silencioso esquematismo, contrasta con el detallismo de la figura femenina. Es, además, la contrapartida del “ruido” de las máquinas que desdefinen el cuerpo de esta protagonista.

Si bien no sabemos a quién ella se dirige, podemos imaginar el tono de su voz. La presencia

de una lengua puntiaguda, afilada, hace presuponer que no habla, sino grita. Y así trae a la memoria personajes del *Guernica* de Picasso con lenguas afiladas que gritan de dolor.

Quienes se sitúen en la historia argentina podrán asociar el “rodete más bonito” al peinado icónico de Eva Perón. A esta asociación contribuye la antigüedad de las máquinas y del micrófono, que nos llevan a los años 40.

Según otras interpretaciones, más generales, la protagonista será metáfora del deslímite de lo humano y lo maquínico, es decir, del ser antropotécnico (Sloterdijk) necesitado de herramientas para compensar sus limitaciones. Sabemos que, desde los inicios de la humanidad, estuvo la necesidad de crear útiles que ayudaran en las actividades propias del ser-en-el-mundo. Pero hoy las nuevas tecnologías parecen servirse de nosotros y no, como sería presumible, nosotros de ellas.

A través de un sutil sentido del humor, se pone de manifiesto el interés de Lindner por la política y la historia (particularmente argentina). Si bien mira al pasado no lo hace con nostalgia, sino con una suerte de “romanticismo duro” fruto de un obsesivo cálculo constructivo.

De este modo —contando con la tradición del dibujo, la ilustración y los cómics— formaliza ensayos herméticos y mordaces. Quizás sea un modo catártico, entre el drama, la comedia y la ironía, de resolver obsesiones y encapsular los miedos de nuestra metamodernidad.

— Artes Tridimensionales

El nombre de un país, de Mariana Tellería (Rufino, pcia. de Santa Fe, 1979) nos sitúa en el borde de una experiencia de sostén y, en consecuencia, de potencial peligro en la medida en que los objetos se ofrecen a la vista y también se ocultan. Con curaduría de Florencia Battiti, su instalación se presentó en la 58^a Bienal de Venecia del 2019.

Estuvo organizada alrededor de siete esculturas de más de cinco metros de alto hechas con tela, muebles partidos, marcos de cuadros, cruces, autopartes y otros objetos de descarte. Se llevaron casi dos toneladas de materiales desde la ciudad de Rosario, incluida la charrá automotriz. Imposible no asociar con los “monstruos” de Antonio Berni, rosarino como Tellería.

No es casual que ella llame “monstruos” a sus objetos escultóricos degradados y al mismo

2. Juan Sorrentino, “Sobre Quincha” en *Premio Alberto J. Trabucco*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 2020.



Mariana Tellería. *El nombre de un país*, instalación, materiales varios, Pabellón de Argentina, 58ª Bienal de Venecia, 2019.

tiempo suntuosos, que desafían abiertamente el canon del *glamour*. Cercanos a la estética barroca, la unidad de cada pieza cede frente a la multiplicación. La teatralidad domina y, por momentos, el sentido del tacto —receptivo tanto a la suavidad de los tules y la frialdad del vinilo plegado como a las rugosidades de las maderas— se vuelve tan valioso como el de la vista.

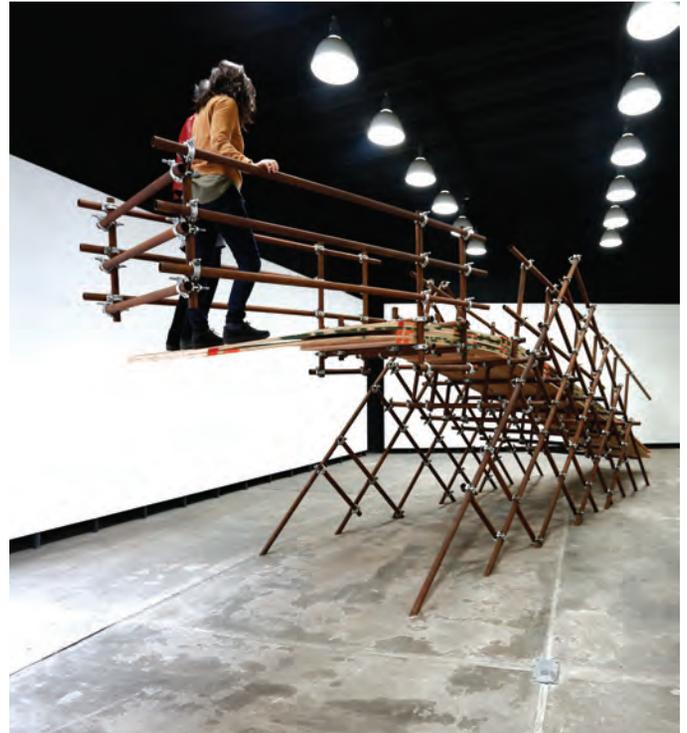
Todo es pliegue, despliegue y repliegue multiplicado en espejos que aleatoriamente reflejan el entorno. Por su parte, el título *El nombre de un país* funciona como un juego de espejos, dado que la artista repite el nombre de una muestra individual que tuvo lugar en Buenos Aires en 2009.

El título reiterado podría hacernos pensar en la realidad argentina como motivación principal de la obra. Sin embargo, el contenido se abre más allá de las fronteras de un país y apunta a “estos tiempos de miseria ideológica y simbólica”, según expresa Battiti en el texto del catálogo.

En *El nombre de un país*, la oscuridad del pliegue es una metáfora de la oscuridad del mundo globalizado, de la opacidad multiplicada a la que mansamente nos terminamos adaptando, igual que nos adaptamos a que nos encandilen los faros de coches encendidos como fuente de luz en la instalación de Tellería.

— Artes del espacio-tiempo

¿Hasta qué punto el piso bajo nuestros pies, sobre el que caminamos, nos sostiene? Es la pregunta que *Metasbilad* hace al espectador. La instalación de Luciana Lamothe (Buenos



Luciana Lamothe. *Metasbilad*, instalación, estructura tubular de hierro, grampas para andamios y tabloncitos de fenólico, 300 x 200 x 900 cm, Prisma KH, Buenos Aires, 2016.

Aires, 1975) está compuesta por una estructura escultórica que impresiona tanto por su tamaño como por su inestabilidad, a pesar de la racionalidad de su construcción, tan valorada por la modernidad.

El título es una abreviatura de la palabra *metaestabilidad*, que Gilbert Simondon toma de la química para hacer referencia a un sistema que alterna estados de equilibrio y desequilibrio en relación con variantes externas.

El cuerpo del espectador resulta clave. El contacto directo con la obra es lo que permite efectivizar una experiencia intransferible de inestabilidad que se inicia con una especie de “contrato de confianza”. Al subir y caminar sobre una pasarela hecha con andamios y tabloncitos de madera reconstituida el espectador nota que su pisada, su movimiento, su tacto, sus vibraciones, se imbrican con los materiales. Cada paso contribuye al enlace entre las sensaciones del cuerpo y la materia de la escultura.

Lamothe propone una experiencia de peligro dada la posibilidad de los tabloncitos de doblarse completamente. Nos enfrenta al vértigo de un derrumbe inminente ante la transformación de lo sólido en blando. Ella afirma:

Nuestra sensibilidad tiende a percibir algunos materiales como blandos y otros como duros tomando como parámetro la relación que se es-

tablece con el propio cuerpo: si pincha, si corta, si duele, si abriga, si acaricia, si sostiene, si dura, si muere, etc. Si estiramos los límites de esas sensaciones, si desdibujamos las percepciones, podemos empezar a sentir más ambiguos los materiales, más cambiantes.³

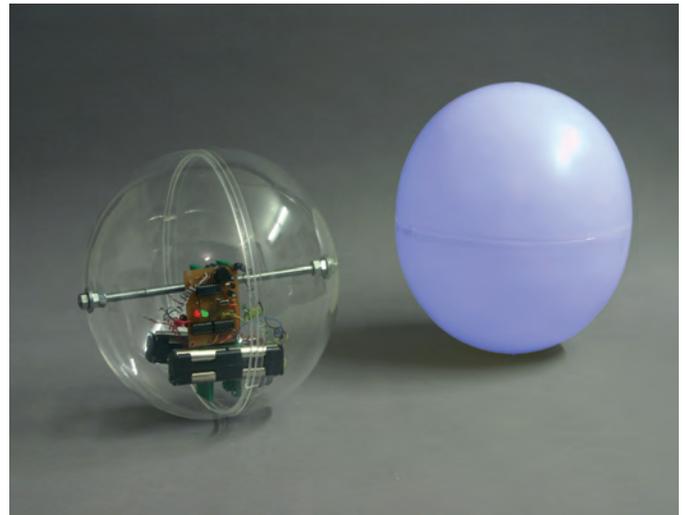
En síntesis, ni duro ni blando: los opuestos se unen. Entre el vértigo y la estabilidad, entre el temor y el placer de un juego arriesgado al que voluntariamente nos sometemos, la instalación de Lamothe metaforiza nuestro vivir en el borde, en situaciones extremas, apenas sostenidos.

Mariela Yeregui (Avellaneda, Buenos Aires, 1966) incorpora disciplinas diferentes, como la robótica, el video, la instalación y el *net art*. En *Principio de incertidumbre III* (2003) los movimientos de una cinta sumergida en agua, captados por un sensor también sumergido, “editan” una secuencia audiovisual referida a la violencia cotidiana. Asimismo, la violencia fue tema de una instalación presentada en el Centro Cultural San Martín en 2007. Grandes vidrios suspendidos y movidos por la acción de motores, chocaban, se resquebrajaban y se rompían.

Proxemia,⁴ presentada en el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires, fue una instalación robótica interactiva integrada por esferas de acrílico que, como globos de luz, rodaban en el suelo de una sala oscura. Los movimientos autopropulsados de los robots respondían a una regla de comportamiento: al rozar entre sí, al enfrentarse con el visitante o con cualquier otro límite físico, cambiaban la dirección de su trayectoria y el color de la luz interior. Estos seres “fóbicos” que rehuían el contacto directo podían ser vistos como metáforas del espacio que utilizamos para interactuar. Develaban sentimientos, a veces agresivos, ante la presencia de individuos que creemos nos amenazan vulnerando nuestros espacios. Se trata de la lucha permanente implícita en un “juego de bordes” propio del comportamiento del ser humano en general cuando intenta fijar su zona de pertenencia,

3. Luciana Lamothe, *Ensayos de abertura*, cat. exp., Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 2018.

4. El término *proxémica* –introducido por Edward T. Hall– refiere al espacio que la persona utiliza al interactuar, tanto con objetos como con otras personas.



Mariela Yeregui. *Proxemia*, instalación robótica interactiva, 25 esferas (una transparente), acrílico, mecanismo robótico, leds, láser, medidas varias, 2005.

es decir, cuando quiere proteger sus propios límites ante la presencia de otros.

Dice Yeregui:

Trazo los contornos de mi espacio, de mi posición en el mundo. Lugar pequeño e insignificante entre millones de contornos personales que delimitan territorios protegidos, cuya violación engendra la atracción como la repulsión de los seres. Experimento mis contornos como resultado de mis interrelaciones e intercambios, diálogos físicos, verbales, *proxémicos* e ideológicos. Esta idea de uno es materializada por mi contacto con el otro, con el contexto. Tomo conciencia de mis límites cuando aprehendo mis fronteras físicas. Y el catalizador de esta autoconciencia es el ser real (animado o inanimado) que roza mis confines.⁵

Al comportamiento generalizado se agregaba la variante individual ya que no todos los elementos tenían el mismo nivel de ‘fobia’. Se destacaba en el conjunto una esfera transparente que develaba el mecanismo robótico y ponía de manifiesto la expansión de su interioridad al trazar, con un láser, una línea roja en el espacio.

En su ensayo “Acerca del arte electrónico en la Argentina” Nelly Perazzo considera observaciones de Norberto Griffa, quien relacionó el trabajo de Yeregui con las mónadas de Leibniz que componen el universo. Su actividad “consiste en la percepción mutua basándose en una

5. Nelly Perazzo, “Acerca del arte electrónico en la Argentina”, *ArtNexus*, n° 89, junio-agosto 2013, p. 46.

armonía preestablecida por Dios”.⁶ Distanciándose de tal armonía, *Proxemia* metaforiza la inestabilidad de nuestro mundo habitable.

Metáforas de la crisis ecológica

El efecto invernadero, la contaminación del aire, la disminución de las reservas naturales, entre otras cuestiones, hacen pensar en un colapso inexorable. Precisamente los colapsólogos⁷ predicen que nuestra civilización —esencialmente consumista— está muy cerca de su autodestrucción.

Estamos en una nueva era, la del Antropoceno. El término fue acuñado por el Premio Nobel de química holandés Paul Crutzen, para dar nombre a nuestra era geológica caracterizada por cambios que no responden a causas naturales (como los movimientos tectónicos) sino a la acción del ser humano, un depredador.

— Artes Bidimensionales

Matilde Marín (Buenos Aires, 1948) siente el “dolor” ecológico y apunta a un mundo sostenible. Un mundo más humano que pueda mantenerse durante largo tiempo sin agotar los recursos y causar grave daño al medio ambiente.

El humo surge en su obra como metáfora del colapso de una sociedad que siente que su destino está muy comprometido, pero igual sigue “bailando, como en el Titanic”. Como una colapsóloga, documenta la dramática situación a través de la recopilación de cientos de fotografías de humo aparecidas en la prensa gráfica con sus respectivas leyendas. Con ellas logra escenas de gran intensidad en las que tanto el paisaje natural como urbano se presentan como zonas desprotegidas y alteradas. En algunos casos, la catástrofe es natural y en otros resulta de la acción humana que suele estar guiada por la falsa idea de “progreso” o por los efectos indeseados del poder.

Los referentes suelen ser bien conocidos, como el golpe militar a Salvador Allende en 1973 que Marín recuerda a través del incendio

6. *Ibidem*, p. 48.

7. El término “colapsología” aparece en un libro de 2015, *Colapsologie*, de Pablo Servigne y Rafaël Stevens. Designa un nuevo campo de investigación que recoge datos de disciplinas, como la biología, la geología y la climatología.



Matilde Marín, *Notre-Dame, Notre histoire, Le Monde*, París, 16 de abril de 2019. Reproducción de periódicos con postproducción digital, 47 x 31 cm, 2019.

del Palacio de La Moneda en Santiago de Chile. También ha quedado en la memoria colectiva lo ocurrido el 11 de septiembre de 2001 en la ciudad de Nueva York: el colapso de las Torres Gemelas que la artista capta en el momento en que son envueltas en llamas por efecto del impacto de un segundo avión. Hechos más recientes también atraen su atención como las manifestaciones que tuvieron lugar en Francia en 2018, organizadas por el movimiento de los chalecos amarillos, o las llamas consumiendo parte de la emblemática catedral de Notre Dame en París en 2019.

Su *work in progress* tomó cuerpo en un libro de artista: *Cuando divise el humo azul de Ítaca* (2012). Al hablar de Ítaca trae el recuerdo de Odiseo o Ulises, héroe legendario de la mitología griega, quien pasó 20 años fuera del hogar. Parte de esos años fueron de lucha, en tiempos de la guerra de Troya. Pero también su viaje estuvo signado por la obstinación de regresar a la patria,



Adrián Villar Rojas. *Mi familia muerta*, instalación, arcilla sin cocer y rocas, 3 x 27 x 24 m, 2ª Bienal del Fin del Mundo, bosque Yatana, Ushuaia, 2019.

para lo cual tuvo que afrontar una serie de obstáculos. Deseaba intensamente volver a ver “el humo azul de Ítaca”⁸ que indicaría la cercanía del hogar. Anhelaba abrazar a su familia, por lo cual el humo se vuelve promesa de felicidad.

¿Acaso —como el héroe de la epopeya homérica— podríamos vislumbrar hoy el camino que, en medio de los “humos” indeseados de nuestra civilización, nos lleve de vuelta a la “patria”, a ese lugar que queremos habitar?

— Artes Tridimensionales

Mi familia muerta es el metafórico título elegido por Adrián Villar Rojas (Rosario, 1980) para su enorme escultura de 27 metros de largo encallada en el bosque Yatana (Ushuaia) y rodeada de especies autóctonas.

La imponente obra *site specific* integró la Segunda Bienal del Fin del Mundo (2009) curada por Alfons Hug, quien eligió el título “Intemperie” para dar cuenta del cambio climático

8. El adjetivo azul no existe en el original griego y fue considerado un abuso romántico de los traductores. Pero igualmente se lo agrega por aportar complejidad al tema del viaje de Ulises. Atenuando la connotación de tristeza y desolación del gris, el poético adjetivo acentúa la presencia de la vida.

global que afecta a los rincones más apartados del mundo. Entre ellos se encuentran las regiones polares donde el desastre ecológico puede advertirse de modo contundente.

La apariencia funesta de la ballena contrastó con el bello paisaje de Ushuaia, la ciudad más austral del planeta. A la experiencia geográfica extrema se sumó una metáfora extrema, que dio testimonio del aniquilamiento de la vida, nombrada sinecdóticamente en el título de la obra con la palabra “familia”.

La familia “muerta” adopta la forma de una ballena. El último gigante marino sobreviviente, que ha vivido millones de años y se encuentra hoy en peligro de extinción, resultará metáfora de la naturaleza vulnerada. En su piel se acumulan cráteres y volcanes que hacen pensar en cicatrices y escaras. Entre la caza —para la alimentación y por deporte— y la destrucción de su hábitat natural, sufre una situación de total desamparo. A esos factores se suma el ruido submarino producido por barcos, rompehielos y plataformas petroleras que hace que un número creciente de cetáceos pierda la orientación.

Mi familia muerta es un alerta roja ante el daño que el hombre ejerce sobre la naturaleza



Florencia Levy. Lugar fósil, videoinstalación de cuatro canales, 14', medidas variables. Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, 2018.

movido por intereses económicos. Conduce a un sinceramiento con la realidad en momentos en que sentimos que la “intemperie” a la que alude Hug es, ante todo, ética y que cada cual debe actuar.

Como dice Yann Arthus-Bertrand en el film documental *Home* (2009): “es demasiado tarde para ser pesimistas”.

— Artes del espacio-tiempo

El daño provocado por el ser humano en el planeta Tierra es el eje conceptual de *Lugar fósil*, una videoinstalación de Florencia Levy (Buenos Aires, 1979) que mereció el Premio Alberto J. Trabucco 2019. Artista viajera, se sirve del testimonio directo para elaborar un relato crítico sobre fenómenos ambientales y económicos de los últimos cuarenta años. Esta vez el lugar elegido fue China —o mejor, la Nueva China, fundada en la década de 1950—, uno de los países que más ha sentido las consecuencias del llamado “progreso”. A lo largo de su obra domina un tono “vestigial”, relativo a la etapa terminal de un planeta condenado a existir con lo que queda de sus propios restos.

Lugar fósil muestra las aguas turbias, sucias, de los canales chinos que nos hacen acordar a

nuestro Riachuelo. Otras imágenes documentan el proceso de degradación urbana, mostrando edificios apenas visibles por la neblina de la contaminación. Mientras tanto, en China se sigue construyendo; se siguen demoliendo barrios, incluso arrasan con exponentes del patrimonio cultural (algo que Ai Weiwei denunció y por lo cual llegó a estar encarcelado).

Una escena que sorprende es la que incluye el epígrafe “Hay un lugar donde se pueden ir a ver los árboles que quedan”. Sucede que los espectadores se sientan a ver naturaleza, como cuando en una sala de cine nos sentamos a ver una película. La naturaleza resulta, de esta forma, un espectáculo distante y solo para la vista. ¿Qué queda del tacto, del oído, del olfato?

¿Qué pasará después de los estragos del presente? *Lugar fósil* sorprende con una impactante metáfora: la de la *Turritopsis nutricula*. Existen registros fósiles de la era primaria (desde hace más de 600 millones de años) de esta especie de medusa que tiene la capacidad de regenerarse. Al llegar a la madurez sexual vuelve a su estado de pólipo, es decir que puede retroceder hasta una fase de desarrollo anterior y, de este modo, reiniciar un ciclo de vida. Si bien es



Marcos López. Comida rápida, fotografía, 2007.

biológicamente inmortal, muere. No por causas naturales sino por la acción de sus depredadores humanos. Es de aguas cálidas, pero a causa de los barcos que descargan tanques de lastre, debe dispersarse y hoy se encuentra en casi todos los océanos.

Imposible no formularse la pregunta: ¿podremos, de algún modo, volver para atrás como la medusa? Revertir la situación de desgaste no parece fácil mientras todos tengamos “un pedazo de China en el bolsillo”. Dice Michel Nievas:

Todxs tenemos un pedazo de China en el bolsillo. Son las llamadas “tierras raras”: minerales con que se fabrican las pantallas y baterías de nuestros teléfonos celulares y que se extraen en su gran mayoría del complejo minero de Baotou, uno de los lugares más contaminados del mundo, cuyos residuos tóxicos han formado un enorme lago radioactivo que es visible desde el espacio.⁹

Metáforas de la locura consumista

La “locura” consumista hace que el consumo idealizado sea el fin último, más allá de lo que adquiramos particularmente. Ya no importa si lo que compramos sirve o no. Lo que importa es no perder el sacro acto de consumir. Cuando decimos *sacro* pensamos en Agamben,

quien señala que todas las épocas definieron un campo de lo sagrado. Ese campo, que tiene un inmenso poder, en la actualidad no está representado por Dios. El dinero ocupa su lugar, se le consagra la vida aun a fuerza de esclavitud. Reinterpretando a Nietzsche, Agamben considera que Dios no ha muerto, sino que hoy es el consumo. Esa secularización ha dado lugar a una nueva religión inhumana, irracional. “La única solución europea es salir de este templo bancario”, concluye.

En un mundo donde domina la “religión capitalista” (Benjamin), los “profanos” se ubican del lado de los ociosos, de los no productivos, de los que no ahorran, de los que prefieren la práctica de actividades no rentables (como puede ser el arte).

— Artes Bidimensionales

Marcos López (Santa Fe, 1958) es un agudo retratista del consumo en nuestra aldea globalizada. En *Comida rápida* muestra cómo los seres humanos sufren sus efectos, entre otros, el de la prisa. Representa allí un restaurante de comida rápida con paredes verdes profusamente decoradas con imágenes de hamburguesas, súper-panchos y sándwiches de milanesa con aspecto de naves espaciales.

No falta la cerveza argentina, las sillas de plástico de colores vivos y las camareras vestidas a la usanza de los años 50. A pesar de la exuberancia del entorno, nada parece animar a los clientes. Podemos imaginar que quien está sentado a una mesa es un trabajador que

9. Michel Nievas, Introducción a la exposición *Florencia Levy, Última arquitectura*, Buenos Aires, Arthaus, abril-julio de 2023.

cumple con la rutina diaria de mantener su cuerpo alimentado para poder cumplir con tareas obligadas. Indiferente, el cajero lee un diario. Cada uno, desde sus respectivas “cápsulas”, mira al espectador con un gesto de amargura y resignación aportando, de este modo, crudas metáforas de la degradación de la vida y de las culturas locales en los márgenes del mundo global.

Con una mirada crítica y al mismo tiempo afectuosa, López capta la identidad de los personajes en toda su humanidad. En sus fotografías todo es humano y carnal, por eso es difícil no ingresar en un universo donde lo humano resulta “demasiado humano”.

Sin embargo, las escenas de apariencia hiperreal son ficcionales. López las construye con actores que busca entre sus amigos o encuentra por azar. Opera como un director de teatro que luego fotografía sus puestas. Quizás sea éste un modo de tomar distancia con una realidad cruda que siente demasiado cerca.

Su paleta viva y saturada, en la que se descartan los tonos apagados en favor del rojo Tahití, el verde calipso y el rosado escarlata, no logra apaciguar la amarga alegría de las escenas. Y así, entre el apego y el espanto, su poética del desgarró —sólo en apariencia seductora— nos hipnotiza haciéndonos sentir el leve límite entre el desear y el no querer ver.

— Artes Tridimensionales

Como el *cogito ergo sum* cartesiano, el “compro, luego soy” parece ser la nueva verdad irrefutable que no necesita demostración. En *Hombrecitos pasando por la ley del embudo*, de Enio Iommi (Rosario, 1926 – Buenos Aires, 2013) los hombres-muñecos que transitan por una rampa antes de caer en un embudo son metáforas de la pérdida de la libertad del individuo, absorbido por la pauta consumista.

Los hombrecitos responden a la idea de “hombre unidimensional” (Marcuse) orientado en una sola dirección: la del consumo. Están condenados a caer en un embudo, símbolo de la pérdida de libertad del individuo cuando es “centrifugado” por los intereses de los amos del mundo.

En los hombrecitos de Iommi, lo humano desaparece tras las figuras de los muñecos de plástico que lo imitan. En tanto metáfora, el muñeco tiene como significado agregado “ser dirigido”, “ser dominado” o “ser con lo que

se juega”. Se asocia a la idea de títere o marioneta, por lo cual quienes se mueven por la rampa antes de caer en el embudo consumista remiten, de modo alegórico, a la pérdida de libertad del individuo a momentos previos a ser “centrifugado” en cuerpo y alma. En algunos trabajos de Iommi el ser humano fracturado en su identidad toma cuerpo en la figura del maniquí.

Hombrecitos pasando por la ley del embudo integró la instalación *La cocina humana*, cuyo eje temático fue la autofagocitación del ser humano como consecuencia del materialismo más brutal. Conectado con cintas rojas a tablas de picar carne que colgaban de la pared, fue —dentro del hipertexto de la instalación— su eje temático y visual.

La cocina humana puso de manifiesto un fenómeno de nuestro tiempo: la violencia que cada uno ejerce sobre sí mismo explotándose, encarcelándose con ocupaciones, horarios y obligaciones que llevan a la depresión y al *burn out*, tal como describe Byung-Chul Han en *Topología de la violencia* (2011). El *topos* (lugar) desde el cual se ejerce la violencia ya no está en el afuera, sino en el propio sujeto sometido a engañosas apariencias de prosperidad y libertad. No advierte que detrás de falsas promesas de felicidad sólo existe el vacío, un rasgo de nuestra época que Iommi resalta en la instalación *Visión momentánea*, que integró la muestra *El artista y el mundo del consumo* (1971). También participaron Líbero Badii, Horacio Coll, Alberto Heredia y Aldo Paparella.

Lejos de la acumulación de objetos y del ruido de la información, *Visión momentánea*



Enio Iommi. Hombrecitos pasando por la ley del embudo, objeto escultórico, medidas varias, 2005.

consistió en la desocupación de la sala y en el extendido de sogas en el espacio para acotarlo mínimamente. Respondió al siempre más del consumo con un menos absoluto. De este modo puso en escena la angustiante realidad del vacío espiritual ante el exceso materialista.

— Artes del espacio-tiempo

Savon de corps (2004) es una obra múltiple de Nicola Costantino (Rosario, 1964). Consiste en 100 jabones con forma de torso de mujer elaborados con un porcentaje de grasa de origen humano. Este tejido adiposo —que suma dos kilos— se obtuvo de una liposucción a la que Nicola se sometió para concretar su proyecto.

La instalación *Savon de corps*, por otra parte, está integrada por un video promocional de 40", un *back light* de gran tamaño con la imagen de la artista, el exhibidor de acrílico y mármol de Carrara que sostiene la jabonera con el jabón.

Sabemos que, para la comercialización de ese tipo de productos cosméticos de lujo, una de las estrategias publicitarias consiste en la identificación con una figura famosa. Es como si al comprar un determinado artículo se estuviera también alcanzando, por añadidura, al personaje que lo exhibe. No es casual que la figura retórica de mayor uso en la publicidad sea, no ya la metáfora, sino la metonimia, basada en relaciones de contigüidad.

Lo inédito en el caso de *Savon de corps* es que no sólo se consume una imagen de éxito, sino una parte real del cuerpo de la protagonista. Su grasa corporal como materia prima del objeto cosmético da una imagen metafórica del deslímite de lo consumible. Cuando la artista



Nicola Costantino. *Savon de corps*, video, 40", 2004.

dice “Toma tu baño conmigo” está invitando a tener un contacto efectivo con su cuerpo. Y así la esfera de lo íntimo se desnaturaliza al ser materialmente expuesta y consumida.

Costantino recuerda consideraciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari en el *Anti Edipo* (1972), uno de los volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*. Somos “máquinas deseantes” y, como tales, insaciables. La fortaleza del capitalismo está, precisamente, en el hecho de que “su axiomática nunca está saturada, siempre es capaz de añadir un nuevo axioma a los axiomas precedentes.”¹⁰ Si el capitalismo es esquizofrénico esto sucede por la “descodificación absoluta de los flujos” y la fagocitación ilimitada del consumo.

Metáforas de la deshumanización

Los actos que fundan al ser humano se nutren de la existencia de otros seres humanos. De allí que Jean-Luc Nancy observara que la verdad primera no es “pienso, luego soy” (Descartes) sino *ser-con*. Este neologismo manifiesta la esencia misma del ser que no es ser más que siendo uno-con-otro.

Por cuanto la relación es constitutiva de todo lo que existe, el “ser único”, dado una vez y para siempre, no es más que una construcción ilusoria. Todo lo que existe *ek-siste*, es decir, se abre a algo, no está de modo alguno cerrado sobre sí.

El concepto de deshumanización supone un olvido del otro. Y esto también incluye a la naturaleza, a la que tendemos a no mirar y respetar. Como también somos naturaleza, desatenderla supone menospreciar a una parte fundamental de nosotros mismos.

— Artes Bidimensionales

El mundo posthumano de la ciudad moderna es tema central en la obra de Antonio Seguí (Córdoba, 1934). Con un estilo inconfundible muestra un mundo de muchos que, sin embargo, no es más que el mundo de los “solitarios definitivos” (Virilio). Los cuerpos de aspecto estructurado van y vienen diseminados en el espacio, sin ninguna conexión entre sí.

El hombre anónimo, que resuelve su destino en el trajín cotidiano, reemplaza al indi-

10. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo*. *Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 258.



Antonio Seguí. Un Rayito de Sol, acrílico sobre tela, 46 x 55 cm, 2006.

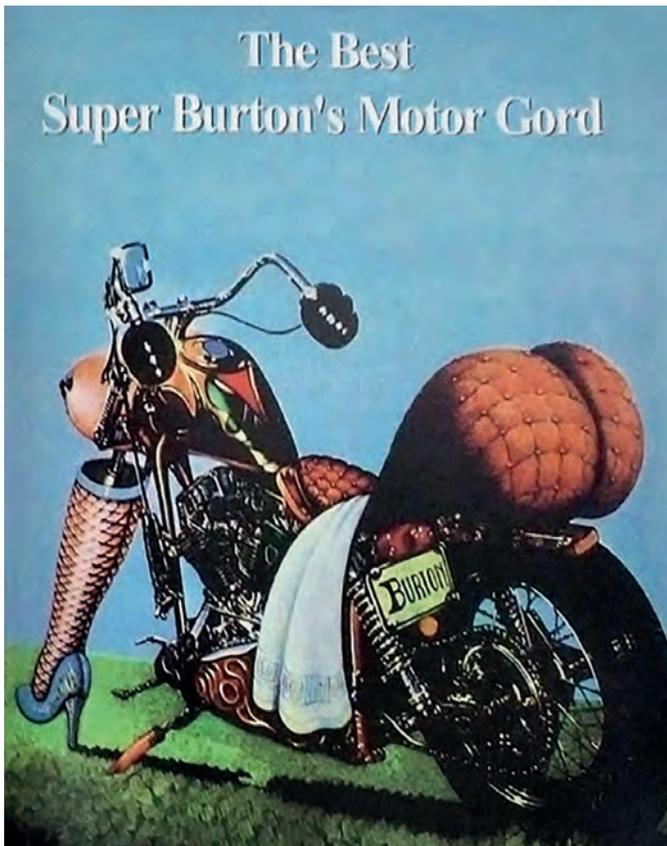
viduo de otros tiempos. Se mueve en un contexto distópico que correspondería al de la clase media, al de los trabajadores que siguen el paso marcado por un destino predecible. Predominantemente masculinos, aunque no faltan las figuras femeninas, los personajes revelan la obligación de cumplir mecánicamente con determinados objetivos. El correr tras las obligaciones hace que no cuenten con tiempo para detenerse, distraerse o reflexionar.

De este modo, todo se reduce a la neutralidad de cuerpos de señores “bien vestidos”, de traje y corbata. Podría ser esa la figura-tipo que el neoliberalismo intenta preservar. Miradas sin foco, pérdidas, son metáforas de una misma historia: la del desinterés del ser humano por la condición humana.

La indiferenciación de los cuerpos que inundan el espacio es el único dato seguro,

dado que el destino de los individuos permanece desconocido. ¿Hacia dónde se dirigen? ¿Qué esperan? ¿Existe acaso algo que les esté destinado más allá de los previsibles halagos del consumo dirigido?

Cercano al esquematismo de la historieta, con ironía y humor capaces de borrar toda melancolía, Seguí devela los terrores latentes o manifiestos de una sociedad que pretende ser “de la abundancia” siendo solo “de la privación”. Recuerda en este sentido, las premonitorias afirmaciones de Baudelaire en *Las flores del mal*. A mediados del siglo XIX lamentaba las desventajas del “progreso”, cuando el París medieval se transformaba en la ciudad moderna que conocemos hoy. Como en toda gran ciudad, domina en sus calles el ruido, la aceleración, la falta de contacto y de afectividad. En “A una mujer que pasa” leemos:



Mildred Burton. *The Best*, de la serie Super Burton's Motor Gord, técnica mixta, 130 x 163 cm, 2002.

La calle ensordecadora alrededor de mí ruge / Alta, delgada, con gran duelo, dolor majestuoso / Una mujer pasa / Levantando, balanceando el festón del dobladillo / Ágil y noble, con su pierna de estatua / Fugitiva belleza / De cuya mirada súbitamente renazco / ¿No te veré más que en la eternidad? / En otra parte, lejos de aquí. Demasiado tarde. Jamás, quizá / Pues ignoro dónde vas, tú no sabes dónde voy / ¡Oh, tú!, a quien podría haber amado / ¡Oh, tú! que lo sabías!

En los comienzos del siglo XXI Mildred Burton (Entre Ríos, 1942 – Buenos Aires, 2008), una de las principales representantes del surrealismo en Argentina, agrega nuevas temáticas a su obra. A las escenas de los conflictos de la intimidad familiar —con las que había construido una gran novela visual— se suman situaciones propias de nuestro presente.

Entre los nuevos temas se encuentra el de la deshumanización ligada al consumo con sus mitos asociados. Es el caso de *The Best* donde vemos una moto de apariencia espectacular que transmuta en cuerpo humano. No es de extrañar que ese cuerpo sea femenino.

La mujer, al igual que una máquina, se deshumaniza para pasar a ser un “útil” en el mun-

do del consumo. La publicidad hace uso de ella como parte de lo deseable; de este modo, la imagen de un auto, por ejemplo, suele encontrarse en contigüidad con la de una mujer o a la de una familia feliz como si, automáticamente, al comprar un objeto material, se consiguiera todo lo que se desea.

En el caso de Burton, la moto-mujer descubre un mecanismo perverso de asociación donde el objeto material poseído da al consumidor un cierto poder de “manejo”, aunque sea imaginario. También da cierto poder de exhibicionismo, como suele darse en el caso de utilizar marcas muy prestigiosas.

Las alteraciones perversas de *The Best* nos ubican en una zona surreal. Sin embargo, no hay pureza estilística ya que la temática se sustenta en una raíz pop. Lejos del automatismo psíquico, manifiesta una actitud crítica frente al mundo. Como metáfora del uso utilitario de la mujer, en la que sobresale su erotismo, renueva mitos asociados y lleva a reflexionar sobre ciertas relaciones de poder.

Como en trabajos anteriores, Burton crea una fauna alocada que linda con lo siniestro, es decir, con el efecto de extrañamiento de la realidad. Ya no pone en contacto las formas humanas con las animales para lograr, en relaciones de convivencia, una transformación bestial. Ahora esas formas se relacionan con el cuerpo-máquina como metáfora de lo poshumano.

El cuerpo convertido en parte de un vehículo automóvil nos ubica en las antípodas del ideal de progreso de la vanguardia futurista. Lejos de resaltar los valores de la máquina —velocidad, energía y fuerza— Burton resalta connotaciones indeseadas de fagocitación de lo humano.

— Artes Tridimensionales

Representando a la Argentina en la 56^a Bienal de Venecia (2015) Juan Carlos Distéfano (Buenos Aires, 1933) presentó un conjunto de trabajos centrados en la violencia y la deshumanización. Entre las obras que mostraban situaciones-límite se encontraba *Emma traviesa. Homenaje a Lino Enea Spilimbergo*.

El personaje protagónico de esa escultura se convierte en metáfora del ser marginal que ha perdido la condición humana para pasar a ser un simple útil. Igual destino es el que soporta la protagonista de una obra del maestro Lino Enea Spilimbergo que Distéfano tomará

como motivo. Se trata de *Breve historia de Emma* (1936-1937), una serie de treinta y cuatro monocopias en las que denuncia la explotación de la mujer forzada a ejercer la prostitución.

El punto de partida fue una noticia policial que obsesionó al artista y que decía: “Anoche la mujer Emma Scarpini, de 30 años de edad —autorizada para ejercer la prostitución—, se suicidó arrojándose desde el noveno piso de un hotel”. Se halló en su habitación una carta dirigida a sus padres, que decía: ‘Siempre fui buena... no soy yo la culpable’”.

La noticia periodística como base de un cruel relato está presente en la escultura de Distéfano que incluye avisos clasificados de oferta de servicios sexuales pegados al cuerpo. Cambia, sin embargo, el sexo de la protagonista. Ya no es una mujer sino un travesti el que se prostituye.

Lo que une a los personajes de Spilimbergo y Distéfano es arrastrar un destino aciago. *Emma traviesa* carga sobre su espalda la representación de la muerte y ante esa fatalidad su cuerpo se somete a dolorosas torsiones que dan testimonio de su angustia.

El tamaño natural de la escultura de Distéfano y el hecho de haber sido ubicada en el mismo nivel del espectador hacen que lo interpeleen; lo convierten así en un testigo incómodo de lo infame.

— Artes del espacio-tiempo

En la elección de sus temas, Graciela Sacco (Rosario, 1956-2017) apunta a visibilizar situaciones sociales irresueltas en un mundo dominado por las injusticias y las exclusiones. Planteos acerca del hambre, del espacio mínimo que necesitamos para vivir o de la desesperanza de los migrantes sobresalen en sus imágenes. Situadas en diferentes espacios y tiempos establecerán siempre un diálogo con el presente.

Bocanada exhibe enormes bocas abiertas que aluden a temas urticantes. Son metáforas del hambre y la pobreza en el mundo. La cuchara conteniendo una boca abierta es también metáfora de la deshumanización en tanto representa una situación de indiferencia que nos “come” por dentro. Nos hace sentir que mientras comemos son muchos los que no pueden hacerlo.

Considerando que el significado de ‘bocanada’ según el Diccionario de la Real Academia Española es “cantidad de aire o de otro



Juan Carlos Distéfano. Emma traviesa II. Homenaje a Lino Enea Spilimbergo, poliéster reforzado con fibra de vidrio y materiales varios, 186 x 66 x 66 cm, 2015.

fluido que de una vez se toma en la boca o se arroja de ella”, podemos preguntar ¿antes o después de cada bocanada se habrá incorporado algún alimento? La respuesta es negativa dado que la boca abierta, en cuyo interior vemos la lengua y los dientes, está vacía y por eso, sin el necesario alimento, grita.

Contra el estatismo de la imagen fija y la superficie lisa de la impresión fotográfica, Sacco recurre a la técnica heliográfica que consiste



Graciela Sacco. De la serie Bocanada (detalle), heliografía sobre 100 cucharas colgantes. Colección Manja Kuy-Gideon, Suiza, 2000.

en la transferencia de una imagen a una superficie tratada químicamente y expuesta a la luz. Su empleo le permite transponer la fotografía a un conjunto heterogéneo de soportes como palos, cucharas, cortinas, estampillas, persianas, o valijas.

La figura de la boca abierta se vuelve obsesiva al punto que Sacco la lleva a objetos insólitos como una pelota de fútbol. Más allá del juego inocente, implica cierta cuota de violencia: se la arroja o se la patea.

Y así, desde el cuerpo de lo representado, Sacco apela al cuerpo del receptor. Observó Roland Barthes que la fotografía “representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto”.¹¹

Diferente del cinismo filosófico, basado en la honestidad y encarnado en figuras como Diógenes, existen varios tipos de cinismo en sentido vulgar. Entre ellos se encuentra el religioso (que desacredita la vida del presente en vistas al más allá), el político (que ejercita el poder y la corrupción), el militar (que proclama la necesidad de la guerra como “higiene del mundo”) y el capitalista (que permite que la riqueza de algunos se pague con la pobreza de otros). Ese cinismo se manifiesta en la falsa conciencia de aquellos que se dan cuenta de lo indigno pero prefieren callar. Es lo que ve-

11. Rolan Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 42.



Fabio Kacero. Totloop, film 16 mm. Color / sonido, 3' 44". En colaboración con Unión Gaucha Producciones, 2003.

mos en muchas reuniones políticas cuando se trata el tema de los derechos humanos o de la ecología con la mayor impasibilidad, aunque parezca lo contrario. Se discute sobre la catástrofe pero no se llega a ninguna acción seria y continuada para contrarrestarla.

A estas situaciones alude Fabio Kacero (Buenos Aires, 1961) en *El muertito* (1990) dando visibilidad a la indiferencia. Resulta por eso una elocuente metáfora de la deshumanización. Paralelamente, pone de manifiesto que el artista —como Diógenes— puede erigirse en “médico” de seres conformistas que profundizan la propia alienación y no logran ver al otro cuando requiere ayuda.

El propio artista representaba una caída aparatosa haciéndose el muerto en eventos sociales, especialmente en inauguraciones de muestras de arte para mostrar que “nadie hace nada”. De la acción de “el muertito” surgió posteriormente el film *Totloop* donde se lo ve acostado en lugares públicos haciéndose el muerto. Los transeúntes mostrarán siempre una actitud de indiferencia, como si el caído no fuera un muerto; solo un “muertito” empujado por el desinterés.

La secuencia de *Totloop* nos sitúa en el orden de lo cotidiano aportando elocuentes imágenes de la apatía frente al otro. Es metáfora de la yuxtaposición de dos espacios, el del necesitado y el del que marcha sumido en sus tareas. Dos universos que se desenvuelven sin ningún tipo de conexión.

Metáforas microutópicas

Como contrapartida de las metáforas de la violencia, del borde, de la crisis ecológica, del consumismo y la deshumanización surgen otras que exhiben visiones microutópicas. Esas visiones son muy variadas y constituyen, de por sí, nuevas formas de resistencia, fruto de una nueva sinceridad metamoderna en la que opera un nuevo estado emocional de insatisfacción —posmoderno— y una cierta esperanza —moderna— en el futuro.

Hablar de utopía supone la presencia de un sujeto fuerte, capaz de avanzar hacia un futuro mejor. Se trata de un Yo que lucha por mantenerse en pie ante el desencanto del mundo, y lo consigue. La imagen de un Yo fuerte recuerda las reflexiones de Hegel sobre la ironía moderna: “el yo puede permanecer dueño y señor de todo”.¹²

— Artes Bidimensionales

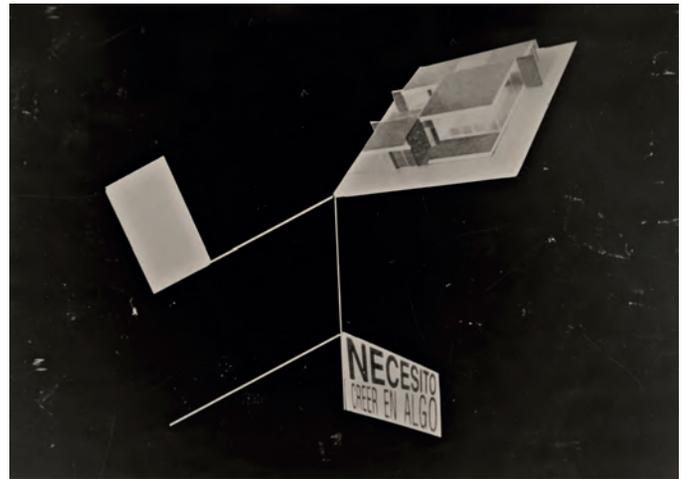
La ambigüedad es connotación sobresaliente en muchas de las obras de Amadeo Azar (Mar del Plata, Buenos Aires, 1972). La encontramos en aquellas acuarelas en las que la presencia del pedestal sosteniendo objetos ambiguos —y no ya al héroe— es metáfora de la necesidad de creer en algo, y de celebrarlo, aun en un tiempo sin Verdades.

La base del monumento carga con un objeto de dudosa identidad. ¿Qué es lo que soporta? ¿Algún resto de naturaleza, como el tronco de un árbol o una piedra? Ante la incertidumbre tenemos, al menos, el “consuelo” del brillo. Esa efímera belleza contrasta con un contexto desvitalizado que recuerda el silencio de los cementerios.

Si es cierto que “Dios está en los detalles” (Flaubert), la sombra del monumento representada por Azar podría aportar una clave de lectura. Es fluida, acuosa, y no parece reflejar lo sólido. Pondría entonces de manifiesto la inconsistencia de lo Real.

Azar nos invita a un salto paradójico que va del escepticismo a la fe en un mundo en estado “líquido” (Bauman), “gaseoso” (Michaud) o “espumoso” (Sloterdijk). No se trata de la fe sostenida por una estructura dada una vez y para siempre, sino la que resulta de una iniciativa individual más allá de toda persuasión “religiosa”.

12. G.W.F. Hegel, *Lecciones de Estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 50.



Amadeo Azar. Sin título (detalle), acuarela, bronce a la mixtura y pintura plateada sobre papel, 70 x 100 cm, 2012 (p. 205 del libro-catálogo).

La fe monumentalizada por la tradición se escribe ahora en términos subjetivos, en “primera persona”. De este modo, con una posición claramente metamoderna, Azar oscila entre la negatividad posmoderna y la positividad moderna, entre la distopía y la utopía.

En síntesis, él pone en imagen el estado anímico del sujeto que, en un mundo distópico, no tiene nada para celebrar; sin embargo, necesita creer en algo y monumentalizarlo (física o mentalmente). La contundencia del texto “Necesito creer en algo”, en otro de sus trabajos, revela la urgencia de ser sostenido por algún tipo de fe. El ser humano necesita, al menos, “creer que cree”.¹³

De este modo, si bien la utopía moderna fracasó, Azar muestra que —aun en el marco de una ontología débil, diferente de la que operó en épocas de la razón triunfante— la conexión con ciertos ideales sigue vigente.

Separándose de la actitud tolerante de la posmodernidad, las propuestas de Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) tienen por meta transformar la realidad. No existe tolerancia, sino activismo, es decir que toma partido por un cambio social que siente urgente.

En efecto, vemos en sus acciones la urgencia —metamoderna— por resolver problemas que afectan a determinados sectores sociales. Como sostiene Yann Arthus-Bertrand en el film *Home* (2009): “Es demasiado tarde para ser pesimistas. Cada cual debe actuar”.

13. *Creer que se cree* (Buenos Aires, Paidós, 1996) es el título de un ensayo de Gianni Vattimo en el que describe el sentido de la experiencia religiosa en la actualidad.



Fernanda Laguna. *Asombro*, acrílico sobre tela, plumas y mimbre, 110 x 87 cm, 2011.

Laguna se define desde la multiplicidad. Produce y hace producir obras, gestiona espacios, milita desde el feminismo, escribe y edita. En 1999 creó el espacio de arte y editorial *Belleza y Felicidad*, que fue replicado en el barrio de Villa Fiorito. Este proyecto, por el que recibió dos becas del Fondo Nacional de las Artes (FNA), tiene un amplio espectro de acción. En 2019 fundó la *Asamblea antiadultista permanente de niños* donde se comparten intereses, se debaten contenidos y nuevas formas de aprendizaje.

Considerando que es en el hoy donde se juega el futuro, afirma Laguna: “Desde nuestro espacio tratamos de producir un equilibrio entre la denuncia de las cosas que más duelen y la generación de espacios vinculados al placer. Tratamos de mantenernos en movimiento tejiendo redes insólitas de colaboración”.¹⁴

Por el fuerte compromiso que Laguna asumió con las causas sociales, muchas veces resulta difícil discernir entre su obra artística y

su obra comunitaria. Sucede que, según ella “el arte no es la producción de obras o eventos, es un camino”.¹⁵ Y así su artivismo se convierte en metáfora microutópica de un mundo deslimitado que requiere de acciones directas. Contribuye a ese deslímite el hecho de que, en obras de técnica mixta como *Asombro*, se abre a diferentes materialidades resistiendo al aura del arte tradicional.

— Artes Tridimensionales

No son pocas las manifestaciones contemporáneas que proponen nuevas formas de resistencia. Entre ellas, se encuentran las propuestas microutópicas del colectivo Estrella de Oriente, integrado por Daniel Santoro, Juan Carlos Capurro, Pedro Roth, Juan “Tata” Cedrón y Marcelo Céspedes.

Entre sus obras más conocidas se encuentra el film *La ballena va llena* (2014) y la maqueta (realizada por el dibujante, pintor y también maquetista Daniel Santoro) que formó parte de ese film, y luego fue expuesta en la Fundación Federico Jorge Klemm, en la exhibición “Los artistas y los viajes” (2019), con curaduría de Graciela Sarti.

La ironía y el humor se unen en un relato que alcanza momentos desopilantes. La trama del film se articula en torno a la dificultad de construir un gran crucero con forma de ballena, con capacidad para cinco mil migrantes que buscan un lugar donde ponerse a salvo.

Una vez a bordo de la ballena-transatlántico, los migrantes del tercer mundo serían instruidos y pasarían por varias instancias, como el baño iniciático en una fuente con forma de mingitorio (aludiendo a la obra de Duchamp). Finalmente, a través de un cambio cualitativo alquímico, saldrían convertidos en obra de arte. Como tales, estarían en condiciones de ingresar a cualquier país del primer mundo. Ya no serían rechazados, dado que en esos países se acepta y se protege la llegada de obras de arte con destino a museos y fundaciones.

La ballena va llena pone en foco uno de los grandes problemas de nuestro tiempo: el éxodo de una masa creciente de refugiados. Podemos ver en ellos metáforas del ser que busca su lugar en el mundo. Nuestra supervivencia debe

14. Fernanda Laguna: “El arte me pareció siempre una herramienta con la cual podía darme todos los gustos” en <https://www.cultura.gov.ar/fernanda-laguna-la-gente-que-es-parte-miame-fue-transformando-y-eso-s-9677/>, acceso 23 de julio de 2023.

15. Bárbara Golubicki. “Fernanda Laguna: yo soy un colectivo” en <https://artishockrevista.com/2020/11/20/fernanda-laguna-entrevista/>, acceso 23 de julio de 2023.



Colectivo Estrella de Oriente. La ballena va llena (maqueta), acrílico, madera balsa, leds, 80 x 250 x 60 cm, 2009.

pensarse entonces en un mundo “en el cual el ciudadano ha sabido reconocer al refugiado que él mismo es”, sostiene Nancy. En “La existencia exiliada” sugiere que el exilio, el estar fuera de lo propio, nos incluye a todos. Se relaciona con el *ex* de la existencia desocultado por Heidegger, con un “ser en sí mismo un exilio”.

— Artes del espacio-tiempo

Sabemos, al menos desde Kant, Nietzsche y Gadamer, que el arte es la forma más alta de comunicabilidad entre los seres humanos. Algunos artistas intentan hacer explícito este rasgo esencial implícito. Es el caso de Julio Le Parc quien funda su obra en conceptos como la desmitificación del artista, la necesidad del trabajo grupal y la participación física del espectador.

Podríamos decir que la producción cinética y óptica de Julio Le Parc (Mendoza, 1928) es metáfora del impulso del *ser-con* (Nancy) gestado desde la obra. Buscó siempre contactarse con el gran público, desbaratando la situación de determinadas clases sociales que tienen el privilegio de acceder al arte. Esta aspiración fue compartida por los miembros del Grupo de Investigación en Arte Visual (G.R.A.V.).¹⁶ Afirma Le Parc:

16. El G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel) fue creado en París, en 1960, por Julio Le Parc, Hugo Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García Rossi, François Molnar, Vera Molnar, François Morellet, Sergio Moyano, Nadine Ser vanes, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean Pierre Yvaral (hijo de Vasarely). Si tenemos en cuenta que Sobrino se formó en Argentina, podemos decir que la mitad de los integrantes del grupo procedía de ese país.

La producción artística convencional es exigente con el espectador. Para que pueda apreciar se requieren condiciones especiales: cierto conocimiento de historia del arte, una información particular, sensibilidad artística, etcétera. Los que responden a estas exigencias pertenecen evidentemente a una clase bien determinada.¹⁷

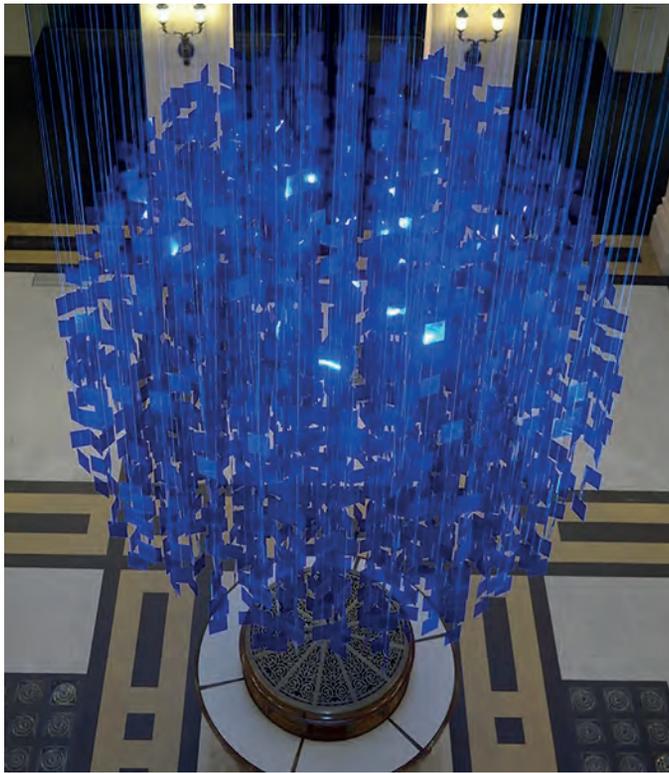
Es evidente que los medios cinéticos (movimiento real, óptico o luminoso) presentan como rasgo distintivo el poder de sorprender, de impresionar, de llamar la atención de modo mucho más directo que los medios estáticos. Y por ese poder se convierte en objeto ideal para la comunicación con el gran público. Es el caso de *Esfera azul*, donada por Le Parc al Centro Cultural Kirchner (CCK) para ser ubicada en el hall central de la planta baja del antiguo Palacio de Correos y Telégrafos.

El gigantesco móvil con forma de globo contiene tres mil piezas de acrílico de color azul que se mueven según las corrientes de aire. Sostenidas por tanzas esas placas reflejan la luz expandiéndose en el espacio y en el cuerpo del espectador. Y así, tanto el espacio como el espectador son partes de la obra.

El protagonismo del espectador reside también en el hecho de que es en sus ojos donde se producen los efectos —ópticos— de movimiento. Si estos se cierran, cesa el movimiento.

En tanto metáfora microutópica de integración, *Esfera azul* se dirige a un público variado. Más allá de herméticos contenidos

17. Julio Le Parc, “Guerrilla culturelle”, Robho, París, primavera de 1968.



Julio Le Parc. Esfera azul, *acrílico, tanza y metal*, 450 x 430 x 430 cm, 2015.

que sólo algunos poseen, apela a los sentidos, algo que todos los seres humanos tienen en común. Por otra parte, en tanto fenómeno inestable relacionado con las contingencias del entorno, la esfera detiene al espectador que ve en ella la imagen de un tiempo que fluye sin guía y sin cierre.

Últimas consideraciones

Más allá de propósitos metodológicos específicos, el estudio de la metáfora en el arte argentino de las dos primeras décadas del siglo XXI nos permitió destacar dos hechos importantes: la fuerte presencia de los nacidos en provincias argentinas y el significativo número de artistas mujeres.

Tal reconocimiento al federalismo y a las mujeres se enmarca en la necesidad de superar una situación de marginalidad injusta. Sucede que, independientemente del lugar de nacimiento, la edad y el género, se comprueba

una vez más que las obras de los artistas son, ante todo, obras de arte *sin más*.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, "Rhétorique de l'image", *Communications*, n° 4, París, Seuil, 1964.
- BLACK, Max, *Modelos y Metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- DICKIE, George, "Metaphor", en *Introduction to Aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press, 1997, pp. 113-119.
- ECO, Umberto, "De la interpretación de las metáforas", *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, pp. 160-180.
- GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1990.
- HERRERA, María José, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2014.
- LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- OLIVERAS, Elena, "Imagen y Discurso", en *Semiótica de las Artes Visuales*, Buenos Aires, CAYC, 1980.
- , "Espacialidad de la metáfora", *Revista de Filosofía*, Buenos Aires, Asociación de Estudios Filosóficos, vol. IV, n° 2, noviembre de 1989.
- , "Los bordes de la pintura", en A.A.V.V., *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte y Telecom, 1995.
- , *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI*, Buenos Aires, Paidós, 2021.
- ORTEGAY GASSET, José, "Las dos grandes metáforas", en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983.
- PEREZ CARREÑO, Francisca, "Looking at Metaphors", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (4), 2000, pp. 373-382.
- PRESAS, Mario, "La re-descripción de la realidad en el arte", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Buenos Aires, CIF, vol. XVII, n° 2, Primavera 1991, pp. 275-290.
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977.
- ROVATTI, Pier A., *Como la luz tenue (Metáfora y saber)*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- SACHS, Sheldon, *On Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978.
- VIANU, Tudor, *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.

UNA MIRADA DESDE LAS REGIONES

Agradecimientos

Mariana Giordano y Cleopatra Barrios agradecen a Leo Almada, Andrés Bancalar, Sofía Díaz, Fabiana Larrea, Francis Martina, Maia Navas, Jarumi Nishishinya, Leo Ramos, Alex Roa, Jorge Tirner y Lucas Vera.

Eduardo Guevara agradece a Malena Baqueiro, Sonia Cortez y Daniel De Gaetano.

PROYECTOS COLABORATIVOS, INTERACCIONES ENTRE ESCENAS DEL NOA Y DEL NORTE GRANDE

Marcos Figueroa

Escenas, circuitos y colaboraciones

Plantearnos una historia de las artes visuales entre 2000-2020 necesariamente implica hacer un recorte, en virtud de la extensión del tema. Nos centraremos entonces en las escenas del NOA, en un período en el que la región transitaba cambios significativos en las estéticas y modos de producción, legitimación, circulación y consumo del arte.

Por un lado, nos focalizaremos en los cambios que contribuyeron a diversificar los modos vinculares, hasta entonces unidireccionales, propios de la modernidad (provincias /Capital Federal) y, por otro, consideraremos los aportes de colectivos de artistas y de proyectos que apuntaron al desarrollo de esas escenas. Intentaremos mencionar al menos las organizaciones más representativas, la mayoría de

las veces autogestionadas, que significaron un verdadero impulso en la búsqueda de respuestas a las dificultades que implicó un país en crisis pendulares. Como sabemos, todo mapa es un esquema de relaciones, un conjunto de fuerzas en tensión; en consecuencia, trataremos de visibilizar esas nuevas trazas de intercambios y colaboraciones.

Un aspecto epocal que es preciso señalar es la emergencia de artistas que trasladaron aquella impronta militante de los años 70 a un rol más ligado a la gestión desde los 90 en adelante. No se trata de un vaciamiento de su carácter político, sino más bien de otra manera de entender la acción política. Y justo es decir que este aspecto jugó un verdadero motor para los cambios que mencionamos.

Finalmente, también hay que indicar que aquellos proyectos fueron asistidos con finan-



IZQUIERDA: Esquema que muestra la tendencia de las provincias del NOA a generar relaciones unilaterales con la Capital Federal. DERECHA: Esquema que propone visibilizar la proliferación de vínculos de las provincias del NOA construidos especialmente entre 2000 y 2020. En este caso específico se trata de Tucumán con CABA, pero también con el resto de las provincias y con escenas del exterior como España (Madrid y Valencia), Chile (Antofagasta y Santiago), Colombia (Salento y Barranquilla), Ecuador (Guayaquil), Bolivia (La Paz y Santa Cruz), Paraguay (Asunción), Brasil (San Pablo), Perú (Lima) y Uruguay (Montevideo). En el caso de las otras provincias ocurrió algo similar.



Trienal de Artes Visuales de Chile (2009) Otro Eje Norte-Norte en MAC Salta. Curaduría Marcos Figueroa.

ciamiento, en parte por la Nación, desde una visión federal, o en —forma discontinua— por las provincias.¹ Recordemos que la cultura aquí suele ser variable de ajustes, y que los empresarios provinciales con frecuencia son reticentes a invertir en ella.

Una experiencia mixta. El Taller C

En Tucumán, el Taller C fue un caso atípico. Esta cátedra de la FAUNT² se planteó una actividad de extensión más allá de la enseñanza en términos académicos, y en poco tiempo se transformó en un agitador de la escena local y de la regional. Desarrolló una gran cantidad de proyectos, gestionados y financiados por fuera de la universidad, enlazando distintos centros de la región. Entre ellos destacamos los proyectos con la Fundación Antorchas, TRAMA,³ con el FNA, y el Espacio Tucumán también.

Con TRAMA, teniendo a Carlota Beltrame como colaboradora, y junto al resto de la cátedra, se concretaron las visitas de Richard Deacon (Inglaterra), Michael Coombs (Gran Bre-

1. El FNA (Fondo Nacional de las Artes) dio gran impulso a la región desde la Nación y desde organismos provinciales, como, por ejemplo, el Espacio Tucumán desde la Representación Oficial del Gobierno de Tucumán en Buenos Aires en el caso de Tucumán. En Salta, lo hicieron el Consejo Federal de Inversiones y la Secretaría de Cultura salteña.

2. Facultad de Artes - Universidad Nacional de Tucumán.

3. TRAMA, Programa de cooperación y confrontación entre artistas, fue una plataforma para el encuentro entre artistas con el objeto de construir lazos horizontales de cooperación e intercambio, tanto a nivel nacional como internacional.



Trienal de Artes Visuales de Chile (2009) Otro Eje Norte-Norte en MAC Salta. Montaje de una exposición que ocupó todo el MAC y luego tuvo una segunda versión en Antofagasta (Chile) en el edificio que luego sería la Biblioteca de la ciudad.

taña) y Sigurdur Gudmunsson (exintegrante del grupo *Fluxus*) para dictar el Taller de investigación sobre producción artística y contextos de creación.

El proyecto con Germaine Krüip (Holanda), con su obra *Punto de vista*, contó con la colaboración del colectivo La Baulera. Posteriormente se sumaron las actividades del mejicano Guillermo Gómez Peña en la provincia.

Asimismo, y como emergencia de la tarea que venía realizando el Taller C, Pastor Mellado (Chile) convocó a Marcos Figueroa para la curaduría del Proyecto Antofagasta, en el contexto de la Trienal de Arte de Chile en 2009. El proyecto consistió en vincular el norte de Chile y el de Argentina, y comprendía la creación de infraestructura (docente y de otros tipos) y la gestión de la exposición Otro eje Norte-Norte en el MAC de Salta y en Antofagasta. Esa exposición reunía artistas de varias provincias del norte de ambos países, y además se exhibieron los perfiles de sus colectivos, a fin de facilitar futuros proyectos. Esta experiencia continuó posteriormente en diferentes emprendimientos colaborativos, algunos de ellos son citados aquí.

Finalmente, los Foros de Arte Contemporáneo y Políticas Culturales (2010–2017) fueron organizados también desde esta cátedra, que convocó a especialistas de Argentina y de Latinoamérica. Los Foros crecieron, en parte, sobre la base del capital social incrementado en proyectos anteriores y en la Trienal de Chile, y a su vez colaboró en la generación de nuevas vinculaciones y nuevos circuitos.

Cabe señalar, asimismo, que alrededor de este evento se organizaron simultáneamente



Trienal de Artes Visuales de Chile (2009) Otro Eje Norte-Norte en MAC Salta. Vista de una de las salas, de frente la obra de Carlota Beltrame (Tucumán). Deconstrucción del mapa de Tucumán en sus diecisiete departamentos hechos en randa negra sobre fondo blanco, 340 x 30 cm.

otros proyectos —exposiciones, talleres y recorridos por la ciudad— como, por ejemplo, los Circuitos Abiertos,⁴ un proyecto colaborativo que consistía en un recorrido guiado en bus por distintos espacios expositivos.

Contribuciones de colectivos de artistas

Como venimos diciendo, la conformación de grupos de artistas en este período tuvo un auge inusitado, y trabajaban con distintos formatos. Algunos se plantearon sólo la realización de obras, otros generaron espacios expositivos. Aquí nos interesa focalizarnos en las propuestas colaborativas y en la generación de nuevos circuitos.

En Salta, La Guarda⁵ (2004) fue un espacio independiente que se proyectó conectando su trabajo con otros espacios, gestores y artistas a nivel regional. Entre sus proyectos colaborativos destacamos los del programa Pensamientos Emplazados 1 (2008 y 2009), que fueron encuentros durante los cuales disertaron prestigiosos profesionales del país y de Latinoamérica. En 2011 se sumó Pensamientos Emplazados 2 / Arte en el espacio público, y en ese mismo año, La Guarda conformó el proyecto

4. Circuito abierto fue una estrategia para acercar al público a los espacios culturales. Su organización estuvo a cargo de Espora Grupo de Gestión. Versiones similares se conocieron como Corto Circuito (La Rioja) y antes como Zona Liberada (Salta).
5. La Guarda estaba conformado por Roxana Ramos, Ana María Benedetti y Soledad Dahbar.



Trienal de Artes Visuales de Chile (2009) Otro Eje Norte-Norte en MAC Salta. Detalle de la instalación Otro barrio de Geli González (Tucumán). Papel cartulina sobre pared, medidas variables.



Arte Contemporáneo Andino. Argentina, Chile y Bolivia. Obras de María Ester David en las que investiga la ascendencia de sus retratos interpelando el concepto de identidad. Colaboradores: Indalecia Álvarez Prado, Walter Apaga, Domingo y Esteban Sajama.

La RED, como efecto del Proyecto Antofagasta curado por Marcos Figueroa para la Trienal de Chile (2009), que, como dijimos, enlazaba escenas del norte de Chile y del norte de Argentina. De esta forma La RED aglutinaba los colectivos Se Vende (Antofagasta/ Chile), La Punta y el Taller C (Tucumán).

Una vez concluida la experiencia de La Guarda, Roxana Ramos encaró la curaduría de Arte contemporáneo andino, que ponía a dialogar artistas de Argentina, Chile y Bolivia, en el Museo Regional de Pintura José Antonio Terry y en el espacio público de Tilcara (2016).



Arte Contemporáneo Andino. Argentina, Chile y Bolivia. Textil "10.25" de Vania Caro Melo con la colaboración de Milagro Tejerina. Esta obra parte de la noción de transfrontera y está realizada a partir de relatos orales traducidos a símbolos y materializados en técnicas propios del arte textiles.



Fotoperformance 09-07-02. Obra realizada el día de la independencia argentina, en colaboración entre el espacio La Baulera y el grupo de performers Viva Laura Pérez. 2002. Tucumán.

Catorce artistas realizaron obras *in situ*, en distintos lenguajes, en los talleres y en colaboración con artesanos, músicos y cantores de Tilcara. El principal motor de este proyecto fue producir arte y pensamiento situado, pero también se propiciaron espacios de reflexión y producción para una cultura andina. Fue destacable la articulación de países fronterizos con núcleos culturales en común que se enfrentaban a una compleja relación contemporánea de frontera.

En Tucumán, La Baulera (2002-2011) fue un colectivo de producción e investigación artística dirigido por Jorge Gutiérrez. Su convo-

catoria estuvo dirigida a artistas locales y de otros centros. Entre muchas de sus acciones colaborativas mencionaremos la realizada con el grupo de *performers* Viva Laura Pérez, para la *fotoperformance* *Millones de argentinitos*. Por otra parte, se presentaron en Estudio Abierto (2004) con *Barricadas invisibles*, en la Biblioteca del Congreso nacional, y en ArteBA (2005), entre otros eventos.

En La Rioja, por otra parte, funcionaron La casa, La nube (2019), el proyecto Dos T —un espacio de Diana Guzmán y Alejandra Bustamante— y Un muro, de Hugo Albrieu. Este último fue uno de los generadores de Corto circuito (2015), que en La Rioja se realizaron de modo que coincidieron con La Noche del Arte organizada por el Museo de Bellas Artes de la Municipalidad (MOC). En este listado no podemos dejar de mencionar las colaboraciones entre Un Muro y Pequeño Aeropuerto de Córdoba.

Jujuy, además de su participación en Arte Contemporáneo Andino ya mencionado y en el Programa Interfaces (2013) Jujuy/Ushuaia, organizado por el FNA, también estuvo presente en el programa En Frecuencia (2017), una muestra itinerante coordinada por Mane Guantay y organizada por el Consejo Norte Cultura, en la que participaron artistas del NOA. Y Viento Norte (2018), que reunió a artistas de Jujuy, con la coordinación de Sergio



Flyer de Circuito Abierto (2017). Este proyecto era una de las actividades en paralelo a los Foros de Arte Contemporáneo y Políticas culturales en Tucumán., y consistía en un recorrido guiado por museos, galerías y talleres.

Cruz, se hizo en el MACLA⁶ de La Plata, en el Centro Cultural Borges, y en Jujuy.

Santiago del Estero vive desde 2001 una importante activación de su escena. Se debe en parte a la gestión de Rodolfo Legname, quien desde la Secretaría de Cultura de la Provincia y

junto con otros actores, generó articulaciones con el FNA,⁷ el Taller C, y otros espacios. Estas acciones facilitaron un tejido de actividades y de cruces que colaboraron con la emergencia de una generación de artistas muy potentes a nivel nacional. Mantera Galería (gestionada por María Rocha) y el colectivo Ossobuco (Néstor Basualdo, Mónica Miranda, Víctor Moresi) son protagonistas, con proyectos colectivos, de esa renovación de la escena local.

En Catamarca el proyecto Castillo Arte (2012), con German Bormann y Gabriela Morcos, se posicionó como uno de los espacios más activos de la región. Destacamos aquí la realización de la Clínica de Análisis y Seguimiento de obra, con Rafael Cippolini, en colaboración con Un Muro (La Rioja) y Pequeño Aeropuerto (Córdoba). En 2014 participaron en la Residencia de Trabajo para Artistas Gestores⁸ organizado por Curadora, una residencia que se focalizaba en la gestión de artistas y en las posibilidades de activar sus escenas, así como en la generación de cruces y en la planificación de posibles acciones vinculantes. Este colectivo también invitó a Andrei Fernández a dictar talleres de escritura (2014 y 2016), el último, en forma conjunta con Un Muro de la Rioja.

6. Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano.

7. En este período el Fondo Nacional de las Artes planteó políticas con visión federal. Ejemplo de ello fueron las acciones orientadas a crear cruces entre provincias como el caso de Interfaces.

8. Esta residencia reunió representantes de proyectos de todo el país: Casa 13 (Córdoba); Galería Diagonal (Buenos Aires); La Mandorla (San Juan); cstill569 arte contemporáneo (Catamarca); Limbo (Corrientes); Manta (San Martín de los Andes, Neuquén); Rusia (Tucumán) y Trillo (Oberá, Misiones).

ESCENARIOS ARTÍSTICOS EN EL NEA PROYECTOS ESTÉTICO-POLÍTICOS EN EL CRUCE ENTRE CHACO Y CORRIENTES

Mariana Giordano y Cleopatra Barrios

I. Introducción

La región Nordeste, como configuración y diferenciación geopolítica en la Argentina, coincide con cuatro provincias —Chaco, Corrientes, Misiones y Formosa— que fueron definidas a mediados del siglo XX como una unidad funcional al plan de ordenamiento y desarrollo del Estado nación. A partir de un criterio de ubicación espacial y administrativa, antes que histórica o cultural,¹ el NEA fue visualizado por los órganos estatales bajo una lógica de homogeneidad que implicó un borrado de las diferencias internas y de los rasgos socioculturales de una formación histórica amplia compartida con Paraguay y sur de Brasil preexistentes a los límites impuestos por las fronteras nacionales y provinciales.

A partir de la creación de la Universidad Nacional del Nordeste en 1956, con sede en Chaco y Corrientes, se impulsaron programas culturales de formación, investigación y fomento de integración. Cobró relevancia el Taller de Arte Regional en 1958, a partir del cual surgió en el grupo Gualamba, el primero de arte de vanguardia chaqueño. Algunos integrantes de este colectivo además participaron de iniciativas del del Núcleo de Pintores Libres (NUPILI), primer grupo de renovación de las artes correntinas vigente desde los años 50. Asimismo, la conectividad a través del desarrollo de la infraestructura vial y la construcción del puente interprovincial General Manuel Belgrano en la década de 1970 favorecieron el flujo de intercambios y el impulso a diferentes proyectos individuales y colectivos.

En este contexto, las capitales de Chaco y Corrientes ocuparon un rol relevante como dinamizadores del campo cultural regional. A partir

de estos antecedentes y situados en los procesos artístico-culturales de inicios del siglo XXI, planteamos en este trabajo un mapeo provisorio y abierto del escenario artístico del NEA y los vínculos que, como región acotada, los mismos grupos artísticos ponen en cuestión y redefinen en función de los intercambios intrarregionales, nacionales y con escenas artísticas de países limítrofes. Asimismo, nos preguntamos sobre el lugar que ocupan en estas discusiones la referencia a tópicos tradicionales como el paisaje y el espacio público, y otros emergentes como las identidades, los cuerpos, los lazos sexo-afectivos, los vínculos entre arte, militancia y espacio público y entre arte y tecnología.

II. Arte colectivo y autogestivo en el inicio del siglo XXI

En los años noventa, los proyectos individuales desplazaron a los colectivos. Sin embargo, la crisis sociopolítica y económica de mediados y fines de esta década, con fuerte repercusión primero en Corrientes, y luego a nivel país, generó un freno del apoyo estatal a las manifestaciones artísticas emergentes. En este contexto, los noveles creadores volvieron a impulsar iniciativas conjuntas capitalizando las experiencias de encuentros que desde diversas instituciones de espacios centrales-metropolitanos habían reunido artistas de la región entre fines de la década de 1990 y principios de 2000.² Entre ellos se encuentran las acciones de la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes que se articularon con fomentos provinciales y exposiciones en diferentes salas locales.

1. María Silvia Leoni, "Élites culturales y construcción de la región en el Nordeste argentino en el siglo XX", *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*, año II, n° 2, 2015, pp 35-55.

2. Mariana Giordano y Gabriel Romero, "Diálogos históricos y contemporáneos en las artes visuales de Chaco y Corrientes. El accionar e intercambio en las respectivas capitales", *Temas de la Academia* n°11, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 47-53.

En este tiempo, las clínicas de arte³ ofrecieron espacios de formación crítica y estimularon intercambios que marcaron la forma colectiva de producir, gestionar y presentar proyectos artísticos, que será el rasgo predominante a inicios del siglo XXI.

El fenómeno colectivista y autogestivo se expresó de diversos modos: en la conformación de espacios alternativos donde el intercambio, la producción y la gestión se hacían presentes; en la presentación de proyectos expositivos interdisciplinarios y de discusión; y en la participación colectiva en diferentes espacios de comercialización de obra como serán las ferias nacionales e internacionales y las primeras ferias y mercados de arte en Chaco (Somos Arte, 2017-2020; 3500 Feria de Arte, 2021-actualidad) y en Corrientes (ArteCO, 2019-actualidad).

Los espacios alternativos para las artes visuales en estas provincias surgieron de la “inconformidad frente a los formatos de circulación tradicionales”⁴ y como respuesta a la demanda de los artistas sobre la falta de renovación de políticas culturales inclusivas de las propuestas emergentes.

En el caso de la ciudad de Resistencia —que concentra parte de la producción artística de la Provincia del Chaco— los espacios que tuvieron trayectoria y proyección fueron aquellos como Espacio de Arte Radio Libertad (2005-2007), que comenzó siendo un taller y lugar de exhibición de un proyecto pedagógico llevado adelante por el artista Andrés Bancalari, y que luego se convirtió en un ámbito expositivo al que varios artistas fueron sumándose para pensar proyectos conjuntos y exposiciones colectivas o individuales, entre los que se destaca por la conformación de El Gallinero, expuesto en 2007 en ArteBA. Muchos de quienes participaron de este espacio, luego se encontraron en **Noni Andresen**, un espacio alternativo, iniciado en 2011. El grupo inicialmente se planteó tres líneas de



Andrés Bancalari, Diego Figueroa y Jorge Tirner. El Gallinero (det.), instalación, ArteBA, 2007.

acción: organización de encuentros para análisis de obra y realización de proyectos artísticos; coordinación y montaje de exposiciones artísticas; y producción colectiva experimental.

Por su parte, en la ciudad de Corrientes, en 2007 surgió **Yaguá Rincón** (rincón del perro, en guaraní), un grupo pionero de arte contemporáneo de la poscrisis que convocó a referentes de diferentes disciplinas y provenientes de diferentes localidades correntinas⁵ en una pensión situada en un viejo petit hotel de la calle La Rioja casi Costanera. El colectivo logró reconocimiento nacional por su participación en ArteBa en las ediciones de 2008 y 2009 y otras sucesivas presentaciones en espacios culturales provinciales y ferias internacionales.

El grupo correntino también fue uno de los promotores de la residencia “Corrientes-Yaguá Rincón/Chaco-Barrio San Pedro Pescador” realizada en 2011. El proyecto fue concebido en el marco de Guaranópolis, una gran ciudad imaginaria que unía Chaco y Corrientes teniendo como centro el **Barrio San Pedro Pescador**. Este barrio de pescadores se constituyó en el punto de unión físico-geográfico y en un puente cultural que llevó intervenciones concebidas como herramientas de militancia y resistencia frente

3. Una cartografía detallada de la experiencia y de los artistas involucrados en las clínicas de arte impulsados por Antorchas puede consultarse en Gladys Ostachuk, Cécica Christensen y Valeria Darnet, “Cartografías contemporáneas. Artistas - productores en la región NEA”, *Actas del I Congreso Internacional de Artes*, Resistencia, FADyCC-UNNE, 2016, pp. 23-35.

4. Maia Navas y Julia Rossetti, “Experiencias de circulación e intercambio de arte contemporáneo en el NEA”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Artes*, FADyCC- UNNE, Resistencia, 2016, pp. 218-233.

5. Formaron parte del proyecto inicial trece artistas: Ricardo Ortiz o “Richar de Itatí” (director del grupo) y Lucas Vera, llegados de Itatí; Jorge Efrén Silva de San Cosme; José Oliveira de Monte Caseros; Paulino González de Empedrado; Mati Obregón de Sauce; Fabián Roldán, Carlos Vivas, Walter Fernández, Alberto Ybarra, Celeste Jacobo, Silvia Valdez y Zunilda Silva, de Corrientes Capital.

al avance de proyectos de inversiones inmobiliarias y casinos proyectados para el barrio.⁶

Otros espacios alternativos en los que circularon/circulan obras de artistas de la región en las últimas décadas fueron talleres, galerías, patios, centros culturales (Centro Cultural Barranqueras, Chiapello, Chorizo, Galería Garra, BACA: Balcón de Arte Contemporáneo Angaú. El Quiosquito, en Resistencia; Centro Cultural Flotante, Galería Theo, Limbo Arte Contemporáneo, La Espejería, La Usina Cultural, Nube Espacio, Espacio Mariño, el Centro Cultural Independiente La Pepinière, el Patio Cultural, en Corrientes capital), bares, discotecas, cafeterías (Los Chanchos, La Biela en Resistencia; El Mariscal y Alondra en Corrientes) o sitios de referencia sin vínculo con el ejercicio artístico, como el Puerto de Barranqueras.

III. Discusiones en torno a las identidades en proyectos colectivos e individuales

III. a) La región como proyecto identitario

En las dos primeras décadas del siglo XXI se advierte en la región un colectivismo artístico que presenta un rol activo en la organización y gestión de espacios alternativos o independientes y, también, opera en proyectos conjuntos que se desarrollan en ámbitos institucionalizados orientados a problematizar valores y representaciones identitarias vigentes. Un caso singular constituye la muestra **La obsolescencia del monumento** (2009, curaduría de Patricia Hakim) que con la presencia de artistas locales y de otros espacios nacionales enlazaba críticamente con el estatus de “Resistencia, ciudad de las esculturas”, en el Chaco.

Más adelante, **SOY-Simultaneidades y otras yerbas** (2011, Leo Ramos y Patricia Hakim, curadores), como Programa Chaco Arte Contemporáneo de Casa de las Culturas de Resistencia, entendió la región desde un posicionamiento geopolítico y reunió artistas de las

6. De la residencia participaron desde Buenos Aires los artistas Laura Antonio, Nicolás Novali, Luli Ruso y Julián Terán; desde Chaco fueron activos en sus intervenciones artistas como Sergio Falcón, Horacio Silvestri y Jorge Panter junto a los referentes de Yaguá Rincón. Consultar más Richar de Itatí (2023) “El arte como gestión”, en Yaguá Rincón, Buenos Aires, India Ediciones, pp. 87-113. También véase en https://eschaco.com/vernota.asp?id_noticia=4725, acceso 12 de julio de 2023.



Fabiana Larrea. De tiempos ajenos, instalación textil con objetos encontrados, montaje en el marco de Soy guarango sin glamour, Casa de las Culturas de Resistencia, 2012. Foto: Leo Ramos.

cuatro provincias del Nordeste argentino y del Paraguay con “[...]el ánimo de destacar aquellos abordajes artísticos del Noreste argentino y del paraguayo que proporcionan ciertas nociones de localidad activadas a través del arte (arte visual, música, danza, artes culinarias) y de la teoría”.⁷ Exposiciones, foros, intercambios, publicaciones se realizaron en diversos espacios de la región y permitieron (re)dimensionar los flujos e intercambios que existían entre los artistas de la misma.⁸

Este programa se continuó en 2012 con **SOY guarango sin glamour** y, en 2013, **SOY chaque-**

7. Patricia Hakim, “Simultaneidades y otras yerbas”, en Patricia Hakim y Leo Ramos y (ed.), *Simultaneidades y otras yerbas*, Resistencia, Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco, 2011, p. 15.

8. Participaron los artistas correntinos Hada Irastorza, Leo Almada, Mati Obregón, Hugo Justiniano, Jorge Miño y colectivos Yaguá Rincón y San Pedro; por el Chaco Néstor Braslavsky, Daniel Fischer, Diego Figueroa, Jorge Turner, Rosana Toledo y Juan Sorrentino; por Formosa Walter Tura y José Candia; por Misiones María Blanca Iturralde, Danela Pasquet, Jan Kislo, Luján Oliveira, Rafaela Hillebrand, Luis Miguel Ortega Bárbaro, Verónica Zárate, Mónica Millán; por Paraguay, Paola Parcerisa, Fredi Casco, Claudia Casarino Erika Meza y Javier López.

ño y contemporáneo. En la edición de 2012 se dio el diálogo de los artistas de la región ampliada: Chaco, Formosa, Santa Fe, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Paraguay y Bolivia, donde la convocatoria de los curadores iba orientada a atender el carácter regional de su producción y los poros fronterizos que hacen a la identidad, a reflexionar sobre la igualdad, la no discriminación y la justicia. En la edición de 2013, se planteó la cuestión local, en producciones visuales, performáticas y literarias que buscaban dialogar con los espectadores.⁹

III. b) Paisaje e identidades

Otro proyecto integrador/interdisciplinario/transregional fue **La Gran Sombra. Acciones creativas** (2012), organizado por el Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes, con la colaboración de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste. Este proyecto, con curaduría de Matilde Marín y Beatriz Moreiro, (re)ponía la discusión en torno al paisaje, un tópico de larga trayectoria en el arte regional. La sombra del algarrobo como metáfora se convirtió en un disparador para las acciones performáticas, intervenciones urbanas, las instalaciones, la producción fotográfica, obras lumínicas, ya sean colectivas o individuales, que discutían los espacios regionales, pero también las identidades y las poéticas que las sustentan.

En vínculo con este eje de producción regional que se sostuvo a lo largo del siglo XX, el paisaje no es sólo el ambiente y el contexto del NEA, sino también el medio posible para la experimentación artística y la discusión política.¹⁰ Proyectos individuales de artistas como José Mizdraji, Leo Almada, Mati Obregón, Hada



Leo Almada y Mati Obregón. Sin título, foto performance, 2011.

Irastorza, Mónica Millán, Rosana Toledo, Beatriz Moreiro, Carla Colombo, Néstor Braslavsky, Elena Lucca, Daniel Fischer, Juan Sorrentino, Nicolás Ojeda, entre otros, con diferentes recursos estéticos y expresivos volvieron a la naturaleza (re)convertida en paisaje político.

También desde el documental y el trabajo con archivos Arturo Fabiani en **Había una vez un monte** se abona a una mirada sensible y crítica sobre el entorno natural. El paisaje del NEA se convierte tanto en un lugar de articulación de memoria, historia e identidades como de experiencias que (debieran) convocar a la reflexión crítica: es el caso de la Irrupción del Impenetrable chaqueño y el Iberá como espacios de la avanzada turística capitalista, que ha llevado a diversos proyectos y producciones artísticas y literarias que aún requieren una reflexión crítica para no repetir estereotipos históricos de idealización y celebración romantizada del paisaje.

III. c) Identidades y géneros

En el contexto de las problemáticas sobre las identidades, la relación entre arte y géneros se erige en tópico de las producciones individuales y colectivas. La producción de artistas mujeres de la región se enmarca en debates que cruzan los discursos estéticos y verbales, ya que muchas de las artistas son también activistas feministas, por lo que sus intervenciones artísticas se presentan como proyectos de investigación-acción o proyectos de investigación en arte. La revisión crítica de imaginarios heredados sobre la condición femenina y el desarrollo de poéticas que despierten conciencia individual y colectiva será un eje conceptual de muchas de estas artistas que conducen

9. Los artistas y colectivos chaqueños que participaron fueron el ISPEABA Alfredo Pértile, Esto no es una academia, Centro Cultural Barrial (CECUBA), Manchando al tigre (El Fogón de los Arrieros), Taller de Fotografía Visto y nuestro; Compañía Eve Reyero Danza Teatro, Alternativo espacio de arte+diseño (Cecual), Laboratorio de literatura tropical, los audiovisualistas Alejandra Muñoz y Arturo Fabiani y los proyectos de Casa de las Culturas Sustentate ¡Che! y Medialab Chaco.

10. Sobre producciones contemporáneas que se articulan en torno al paisaje en el Chaco véase Mariana Giordano y Alejandra Reyero, "El paisaje como política y su potencialidad temporal", *Temas de la Academia 14, El paisaje como Otra Naturaleza*, Buenos Aires, ANBA, 2016, pp. 21-30.



Jarumi Nishishinya. Madraza, figura en cerámica con apliques de objetos plásticos, 2010. Foto de la artista.

a una problemática común a sus preocupaciones sobre la vida social, económica y cultural.¹¹ Entre las artistas visuales que, desde la instalación, la performance, la fotografía, el videoarte, el dibujo digital, se apropian de la gestión y ejercicio artístico encontramos a Fernanda Toccalino, Mati Obregón, Maia Navas, María Victoria Sánchez, Elizabeth Bernal, Jarumi Nishishinya, Mariana Alarcón, Rosana Toledo, Mariana Stegmayer, Celeste Massin.

Las producciones vinculadas a géneros y feminismo han promovido eventos como el **Festival Resistencia Queer** en 2017 y **El Orgullo es nuestro** en 2018, ambos en la capital chaqueña, organizados por la artista performática Sofía Díaz y la realizadora audiovisual Alejandra Muñoz, donde se expusieron obras interdisciplinarias que plantean una dimensión ampliada de lo diverso. El compromiso corporal en diálogo con las tecnologías es central en el artivismo transfeminista de Sofía Díaz. La estética *queer* se destaca en las obras de Ivana Jager, Pablo Gómez Samela y Lorenzo Gonzalez; asimismo, los “cuerpos híbridos” se hacen especialmente visibles en la obra de Julia Rossetti, Lucía Sbardella y Paula Bakun.

La afectividad se erige en un elemento unificador de las problemáticas feministas y *queer*, entendiendo el afecto como herramienta política que lleva a romper los límites entre arte y activismo.¹²

11. Ver Andrea Geat, “Resistencias femeninas. Arte contemporáneo regional desde una perspectiva de género”, *Revista de Investigaciones Feministas*, n° 8, vol.1, 2017, pp. 283-298.

12. Agustina Galligo Wetzel, *Habitar la monstruosidad. Gestos queer y de desobediencia sexual en las artes visuales de Corrientes Capital*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2023.



Sofía Díaz. Adán y Eva invertidos, video performance.

También desde la producción audiovisual contemporánea las identidades y géneros se convirtieron en tópico recurrente: es el caso de **El Jardín de las Delicias** (Arturo Fabiani, 2013), **Hoy partido a las 3** (Clarisa Navas, 2017), **Las Mil y Una** (Clarisa Navas, 2020); o la cuestión de violencia de género asociada al mundo rural en **Caperucita y el leñador en el monte (después del final feliz)** (Sonia Bertotti y Juan Manuel Domínguez, 2014).

III. d) Religiosidad, estéticas populares e identidades

Si bien las figuras de los yarás guaraníes; chamanes y curanderas; ánimas y aparecidos; las mitologías; y algunas devociones popula-



Lucas Vera, Gauchito Gil, instalación. 2015. Foto: Cleopatra Barrios.



Alex Roa. San La Muerte, 2020. Fotos: Darío Monzón.

res fueron tematizados en lienzos del siglo XX que resguardan las colecciones públicas y privadas de Chaco y Corrientes, en el ingreso al nuevo milenio los personajes y prácticas de la cultura popular proliferaron en experiencias artísticas-votivas encarnadas en objetos, textiles, instalaciones, intervenciones urbanas, en los cuerpos de los propios artistas-devotos y en diferentes acciones performáticas de la región, y principalmente de artistas correntinos.

En particular, la construcción neo-barroca, el poder expresivo de los altares rojos ruteros y la densidad simbólica de la propia iconografía del Gauchito Gil, santo canonizado por el pueblo, interpelan a numerosos creadores. También gana espacio la presencia de San La Muerte en tallas, objetos y altares compartidos con imágenes de vírgenes, otros santos católicos y populares y deidades afroamericanas, algunas veces mixturadas con referencias a héroes de la cultura pop, la historieta o seres antropomorfos imbricados con alusiones a la naturaleza en entramados identitarios y autobiográficos.

Entre los proyectos individuales, cobraron relevancia en las últimas décadas las producciones de Mati Obregón, Hugo Justiniano, Carlos Vivas, Fabián Roldán, Richar de Itatí, Lucas Vera, Aquiles Coppini, Gustavo Mendoza, Alejandro Pizarro, Blas Aparecido, Julia Rossetti, Esteban Molina —Chavela, La Fuegah—, entre otros. En 2005, como propuesta colectiva se destacó la realización del salón **Antonio Gil, con ojos correntinos**, organizado por el Museo Vidal, de Corrientes. El auge de estas producciones también está inspirado en una estética que promueve el grupo Yaguá Rincón, entre otros colectivos emergentes, en diálogo con la reivindicación del arte indígena y popular que introdujo el planteo del Museo del Barro de Asunción en la escena contemporánea del arte regional.¹³

13. Véase Cleopatra Barrios, “Devociones populares y producciones artísticas-votivas en el NEA. Antecedentes y configuraciones contemporáneas”, en *Actas del XL Encuentro de Geohistoria Regional*, IIGHI, Resistencia, 2022, pp 433-450.

III. e) Revisión de identidades desde la política y la memoria

Las relaciones entre política, memoria y producción artística y la relación entre artistas y organizaciones de derechos humanos que acusara la vanguardia en otras ciudades argentinas desde los años 70 recién se convertirán en tópico sobresaliente en la región —y principalmente en el Chaco— en estas últimas décadas: el primer antecedente fue en 1997 cuando desde H.I.J.O.S. arrojaron un pequeño tarro de pintura roja que impactó en la cabeza del exfuncionario del Proceso de Reorganización Nacional, José Antonio Ruiz Palacios, cuando éste iba a tomar juramento en la Cámara de Diputados de la Provincia.

Desde el 2002 numerosas acciones realizadas por H.I.J.O.S. con artistas chaqueños, en particular con Leo Ramos, signaron un artivismo localizado esta provincia, que además de disputar los sentidos y la memoria del pasado reciente, ponía en tema las tensiones del espacio urbano en relación con las conmemoraciones en la llamada “Ciudad de las esculturas”: desde la noción de “conmemoración expandida”, Ramos activaba procesos de memoria relacionados con la desaparición de personas y proponía diversas acciones y prácticas efímeras que revisitaban el concepto de conmemoración. Una de las primeras intervenciones en la vigilia del 13 de diciembre de 2002 buscó conectar la desaparición de esculturas de la Ciudad de las Esculturas con la desaparición de personas durante la dictadura y buscando suscitar preguntas en los peatones respecto a la identidad”.¹⁴ La fecha de la acción remitía a la conmemoración de la Masacre de Margarita Belén, que dio lugar a otras acciones en 2006 a través del **Monumento caminante**: un artefacto que imprimía en el suelo la inscripción “Verdad, memoria y justicia”,¹⁵ y luego la **Parada Activa Memoria**.

Resistencia se fue convirtiendo en un eje regional del artivismo, que en 2006, en el contexto de la desaparición de Jorge Julio López

14. Facundo Delgado, *Memoria, imagen y postdictadura. Dimensiones comunicativas, representativas y performativas de los artefactos visuales producidos por el movimiento de derechos humanos de Resistencia (1983-2011)*, Tesina de grado, Facultad de Humanidades, UNNE, Corrientes, 2023.

15. Leo Ramos, *La conmemoración expandida. Memoria anti-monumental por la Masacre de Margarita Belén*, Tesis de licenciatura en Artes, FADyCC-UNNE, Resistencia, 2015.



Leo Ramos + H.I.J.O.S. López en carrito, acción gráfica (impresión a través de esténcil), 2008. Foto: Leo Ramos

el Museo de Medios de Comunicación¹⁶ delineó el programa **La calle como medio de comunicación**, a partir del cual artistas llevaron adelante intervenciones con carteles en el ámbito urbano. Estas acciones de interpelación directa dan continuidad a una tradición más extensa de pintadas, siluetazos y murales ligados a los reclamos de memoria, verdad y justicia vigentes en la provincia.

En Corrientes, las manifestaciones en ese sentido fueron más tardías. Se registran acciones más continuas recién en la última década impulsadas, por un lado, por políticas públicas municipales de memoria y, por otro, por la filial local de H.I.J.O.S. Estas acciones involucran a diferentes artistas en la realización de murales conmemorativos sobre desaparecidos e intervenciones de reclamo de justicia por crímenes de lesa humanidad en la provincia, a las que sumaron también manifestaciones contra casos de gatillo fácil.

Cabe señalar que la revisión crítica de la historia y la memoria que hicieron en las primeras dos décadas los artistas y audiovisualistas no se limitó a la historia reciente. Tal es el caso de la Guerra del Paraguay, revisitada por los objetos e instalaciones de Walter Tura y la serie documental **Francisco Solano López. Liberación o muerte**, de Guillermo Elordi, ambos desde Formosa, o los fanzines que rever-

16. Gestión Cultural del Museo de Medios de Comunicación Raúl Delfino Berneri dependiente del Instituto de Cultura del Chaco, y subvencionados por la Foundation for Initiatives of arts. Las actividades que se generaron durante el programa pueden ser visitados en www.lacallecomomedia.com.ar



Juan Carlos Martínez (dir.). *La Nación oculta en el meteorito*, 2010. *Fotograma*.

sionaron fragmentos de Cabichuí, el principal periódico de trinchera, y obras de diferentes artistas que formaron parte del proyecto en el barrio San Pedro Pescador y la Bienal Guaranópolis, entre otros.

IV. Festivales audiovisuales: debates sobre la región y poéticas expandidas

IV. a) Espacios que (re)piensan la región

En el ingreso al siglo XXI, colectivos de audiovisualistas emergentes llevan adelante los primeros festivales de cine que discuten la noción de región acotada que implica el NEA desde su concepción estatal. A partir del año 2003, el **Festival Internacional de Cortometrajes Oberá en Cortos: Por la Identidad y la Diversidad Cultural**, en Oberá, Misiones, será uno de los primeros en plantear una vocación de integración transfronteriza, en el mismo sentido de los debates del Foro entre Fronteras y el proyecto de coproducción trinacional de documentales **Parcerías entre Fronteras**, financiado por Brasil, Paraguay y Argentina en 2010. También en 2003, surge en el Chaco el **Festival Latinoamericano de Cortometrajes Lapacho**. Este espacio amplió la noción de “región” a “lo latinoamericano”, sin perder de vista su misión de constituirse en primera vidriera de las realizaciones chaqueñas y de zonas aledañas.

Desde 2008, con la itinerancia por diferentes ciudades del Chaco, es relevante la actividad del **Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas**. Desde sus orígenes apeló a incorporar las producciones de indígenas de la región, promoviendo el hecho de tomar la voz, narrar historias que no habían

sido contadas, experimentar la realización audiovisual, a la vez que entender esas producciones como espacios de militancia y lucha de grupos minorizados:¹⁷ cabe señalar el primer largometraje indígena, *La Nación oculta en el meteorito* (2010, Juan Carlos Martínez dir.).

En Corrientes, en 2011, se suma el **Guácaras. Festival de Cine 100% Regional**, en la localidad de Santa Ana, que recorta desde sus bases la participación a realizadores que residen en el NEA y también el sur de Brasil y Paraguay. En tanto, en 2015, nace en la Bella Vista, el **Festival Regional de Cine Rural**, que promueve la participación de jóvenes de poblaciones rurales cercanas y, a la vez, abre secciones de participación a materiales de países limítrofes del Mercosur que definen como la “Patria Grande”.

Particularmente, estos últimos espacios explicitan el alcance regional desde sus nominaciones. Además, en términos generales, todos los festivales atraviesan en los últimos años procesos de autodefinición que apelan a cruzar los límites geopolíticos instituidos por “la nación” y por las realizaciones etiquetadas como “cine nacional” o “cine argentino” desde Buenos Aires, para recuperar las producciones que surgen “desde” y reflexionan “sobre” esa zona transfronteriza de memorias largas compartidas.¹⁸

IV. b) Poéticas expandidas en el cruce entre arte y tecnología

En el año 2011, surge en Corrientes, **Play—Festival de video y cine experimental—**, un proyecto concebido y gestionado por la artista Maía Navas en el Centro Cultural Universitario de la UNNE con el fin de reunir obras regionales, nacionales e internacionales de cine y video experimental que no contaban con espacios de exhibición en la región. Su convocatoria alberga audiovisuales que plantean cruces de lenguajes, géneros y medios que discurren entre el ensayo, la instalación y el arte interactivo. Las propuestas se orientan a revisar los relatos instituidos a partir de pro-

17. Ver Carolina Soler, “«Enfocar nuestra trinchera». El surgimiento del cine indígena en la Provincia del Chaco”, *Folia Histórica del Nordeste*, n° 28, 2017, pp- 71-97.

18. Ver Cleopatra Barrios, “Festivales de cine regionales en la configuración de la escena audiovisual federal. Dos casos de la provincia de Corrientes (Argentina)”, *Caiana*, 19, 2021, <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2021-2-19-d06/>, acceso 10 de agosto de 2023.



Proyección Universo Y Porã + Centro Profundo, a cargo de Julia Rossetti y Julián Di Pietro, Francis Martina y Belén Rohde, 2021. 10° Play, Festival de Videoarte y Cine Experimental, Costanera, Corrientes. Foto: Maia Navas.

cedimientos estéticos decoloniales y, a la vez, visibilizar diferentes modos de habitar lo local y lo regional desde miradas no hegemónicas.¹⁹ El espacio también lleva adelante formaciones e itinerancias de obras en espacios regionales, nacionales y del exterior. Cabe destacar su participación en ArteCO que, desde 2019, alberga diferentes propuestas de artistas emergentes que cruzan arte y tecnología.

Por su parte, en 2015, en la ciudad de Resistencia, nace **Lumínica**, un festival audiovisual y multimedia que es llevado adelante por la productora CHEDÉ en conjunto con artistas de la región, y que se realiza en el Centro Cultural Alternativo de Resistencia. Este proyecto, de carácter colectivo y colaborativo, convoca a realizadores audiovisuales, artistas visuales, músicos, DJs, programadores, diseñadores y performers que ponen en relación cine, videoarte, arte sonoro, performances, instalaciones interactivas, arte digital, mapping 3D, iluminación, biggin y otros recursos orientados a brindar al público una experiencia sensorial, inmersiva e interactiva. La propuesta también incorpora formaciones en lenguajes, formatos y recursos específicos.

19. Ver Maia Navas (edit.), *Ensayar lo Imposible. Festival Play, 10 años de videoarte y cine experimental*. Corrientes, Eudene, 2022, pp. 237-250.

Además, estos festivales como los mercados y ferias de arte provinciales, han capitalizado en los últimos años las producciones de artistas emergentes de la formación en combinadas, iniciada en la Facultad de Artes de la UNNE hacia 2012, y también actuaron como plataformas de exhibición y legitimación de los nóveles creadores. Asimismo, de forma individual o colectiva, los artistas participantes de estos espacios se vincularon con otros proyectos provinciales destinados a incentivar el diálogo entre arte y ciencia —**Festival Cataliza**— o la promoción de las industrias culturales —**Chaco Futura**—.

Epílogo

Los vínculos establecidos en los sistemas artísticos locales/provinciales, comienzan a delinear su carácter “regional” a mediados del siglo pasado. Esa discusión cobra otro matiz en las dos primeras décadas del siglo XXI, movilizado por nuevos espacios, colectivos, instituciones, agrupaciones, festivales, ferias y mercados del arte. En este marco, surge la construcción de una idea de región ampliada que busca albergar los lazos históricos de intercambios con Paraguay y el sur de Brasil, y a la vez, potenciar la interacción socio-cultural y artística transfronteriza contemporánea.

En ese complejo escenario también se hace presente la dinámica de frontera, los límites geo-espaciales se difuminan para dar lugar a producciones y experiencias estético-políticas que, desde el cruce de lenguajes y géneros buscan dar respuestas a demandas de identificación y de reivindicación de memorias de colectivos sociales específicos: pueblos indígenas, comunidades campesinas; mujeres y colectivos diversidades LGBTIQ+; sectores vinculados a expresiones religiosas populares y vernáculas, hijos de exdetenidos y desaparecidos durante la última dictadura militar que problematizan la memoria histórica del terrorismo de Estado; grupos sociales diversos que buscan discutir las visiones colonialistas de las historias provinciales/ regionales.

También las ferias, mercados de arte y festivales multidisciplinares emergentes en los últimos años desarrollan búsquedas estético-poéticas y experiencias sensoriales que cruzan el arte con el uso crítico de la tecnología y se orientan a desafiar los discursos establecidos, así como los formatos y narrativas clásicas circulantes en la región.

Bibliografía

- BARRIOS, Cleopatra (2021) “Festivales de cine regionales en la configuración de la escena audiovisual federal. Dos casos de la provincia de Corrientes (Argentina)”, *Caiana*, 19, 2021, en: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2021-2-19-d06/>, acceso 10 de agosto de 2023.
- BARRIOS, Cleopatra, “Devociones populares y producciones artísticas-votivas en el NEA. Antecedentes y configuraciones contemporáneas”, en *Actas del XL Encuentro de Geohistoria Regional*, IIGHI, Resistencia, 2022, pp 433-450.
- DELGADO, Facundo, *Memoria, imagen y postdictadura. Dimensiones comunicativas, representativas y performativas de los artefactos visuales producidos por el movimiento de derechos humanos de Resistencia (1983-2011)*, Tesis de Licenciatura en Comunicación, Corrientes, Facultad de Humanidades, UNNE, 2023.
- GALLIGO WETZEL, Agustina, *Habitar la monstruosidad. Gestos queer y de desobediencia sexual en las artes visuales de Corrientes Capital*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, 2023.
- GEAT, Andrea, “Resistencias femeninas. Arte contemporáneo regional desde una perspectiva de género”, *Revista de Investigaciones Feministas*, n° 8, vol.1, 2017, pp. 283-298.
- GIORDANO, Mariana y Alejandra REYERO, “El paisaje como política y su potencialidad temporal”, *Temas de la Academia*, n° 14, Buenos Aires, ANBA, 2016, pp. 21-30.
- GIORDANO, Mariana y Gabriel ROMERO, “Diálogos históricos y contemporáneos en las artes visuales de Chaco y Corrientes. El accionar e intercambio en las respectivas capitales”, *Temas de la Academia*, n°11, Buenos Aires, ANBA, 2013, pp. 47-53.
- HAKIM, Patricia, “Simultaneidades y otras yerbas”, en HAKIM, Patricia y Leo RAMOS (ed.), *Simultaneidades y otras yerbas*, Resistencia, Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco, 2011, pp.15-18.
- LEONI, María Silvia, “Élites culturales y construcción de la región en el Nordeste argentino en el siglo XX”, *Coordinadas. Revista de Historia local y regional*, año II, n°2, 2015, pp. 35-55.
- NAVAS, Maia (edit), *Ensayar lo Imposible. Festival Play, 10 años de videoarte y cine experimental*, Corrientes, Eudene, 2022.
- NAVAS, Maia y Julia ROSSETTI, “Experiencias de circulación e intercambio de arte contemporáneo en el NEA”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Artes*, FADyCC-UNNE, Resistencia, 2016, pp. 218-233.
- ORTIZ, Ricardo, “El arte como gestión”, en *Yaguá Rincón*, Buenos Aires, India Ediciones, 2023, 87-113.
- OSTACHUK, Gladys, Cécica CHRISTENSEN y Valeria Darnet, “Cartografías contemporáneas Artistas - productores en la región NEA”, *Actas del I Congreso Internacional de Artes*, Resistencia, FADyCC-UNNE, 2016, pp. 23-35.
- RAMOS, Leonardo, *La conmemoración expandida. Memoria anti-monumental por la Masacre de Margarita Belén*, Tesis de licenciatura en Artes, Resistencia, FADyCC-UNNE, 2015.
- SOLER, Carolina, “Enfocar nuestra trincheras. El surgimiento del cine indígena en la Provincia del Chaco”, *Folia Histórica del Nordeste*, n°28, 2017, pp- 71-97.

FORMACIÓN Y TRAVESÍAS DE LOS ARTISTAS DE LA PATAGONIA

Eduardo Guevara

La Patagonia y la formación de los artistas

[...] *el desierto no cambia, él no nos necesita.*¹

La sola mención de la palabra Patagonia evoca un extenso territorio, un deseo, la formulación de una utopía, un anhelo nómada, un perderse en horizontes que nunca se alcanzan.

En la formación de los artistas de la Región Patagónica han confluído diversas circunstancias, el efecto motivador de la radicación de artistas en actividad y de cierta trayectoria que muestran sus obras, ejercen la docencia oficialmente o en sus propios talleres; pero también las instituciones de educación artística de distintos niveles cumplen un rol importante, incluidas las escuelas municipales de arte con una amplia oferta de talleres artesanales para todas las edades e institutos terciarios.

Por otro lado, la acción de empresas como Avon ha sido muy significativa. Llevó adelante su programa Federal de Salones de Pintura **Avon con la Mujer en el Arte**, con el objetivo de hacer visible a las artistas de todo el país, dividido en cinco regiones. Luego de una óptima experiencia piloto en el Litoral en 1992 dio comienzo oficialmente el 8 de marzo de 1993 (Día Internacional de la Mujer) con el Salón Avon de la Patagonia y una participación que, con las sucesivas ediciones, fue de doscientas a setecientas artistas y un evidente crecimiento del nivel de las obras. El trabajo de coordinación lo llevó a cabo la pintora Malena Baqueiro, nacida en Valle Medio (Fray Luis Beltrán, 1948), hasta la finalización del programa en 2014. Los distintos eventos en todo el país culminaban con un salón de las premiadas en Buenos Aires que contribuyó al conocimiento de numerosas artistas y al ini-

cio o afianzamiento de sus carreras. Paralelamente la **Fundación Avon** realizó **Muestras temáticas** como Mujeres memorables, Equidad, Violencia doméstica, Talles olvidados, Cartas de amor y ADN Cultural.

Una notable huella dejó la **Fundación Antorchas** por la continuidad y la relevancia de los artistas y críticos convocados para **Los Encuentros de Producción y Análisis de Obra**. Los artistas que se postulaban presentaban sus carpetas que eran evaluadas en la Fundación para conformar los grupos, luego se realizaban ocho encuentros a cargo de artistas visuales y críticos de arte. En el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez de General Roca se desarrollaron en 2000 y 2001 con los artistas Luis Wells y Jorge Macchi y las críticas de arte Laura Batkis y María José Herrera. La Fundación se hacía cargo de los traslados de los artistas de las localidades vecinas, de los fletes para el traslado de obras y ponía a disposición un fondo para la compra de materiales al artista que los necesitara.

Los Encuentros también se llevaron a cabo en la ciudad de Neuquén; la Fundación se retiró, pero uno de sus objetivos se cumplió ampliamente, quedó el modelo y es replicado hasta la actualidad. Por ejemplo, en el museo mencionado de Gral. Roca se organizaron en 2005, 2006, 2007 y 2013 a cargo del pintor Eduardo Médici, **La imagen interrogada – Laboratorio de imágenes** que culminaba con una muestra de todo el grupo. En Bariloche la Asociación de Artistas Plásticos las está organizando en su sede.²

1. José Luis Tuñón, *Travesías nómades*, esculturas e instalaciones, Cat, General Roca, Provincia de Río Negro, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez, agosto 1998.

2. La Asociación de Artistas Plásticos de Bariloche AAPB, creada en 1986 y actualmente con noventa socios activos, concretó en septiembre de 2022 un gran anhelo, contar con sede propia. La Municipalidad les otorgó luego de restaurarla, la Casa Bachmann, un ejemplo de la típica arquitectura histórica de madera, desde entonces se desarrolló una intensa actividad con reuniones, muestras, talleres, charlas y clínicas. Se encuentra en Elflein 34, de la ciudad de San Carlos de Bariloche.



Julio Ojeda. Y dios creó la mujer, técnica mixta sobre papel amarillo, 100 x 70 cm, 2011.

Artistas, gestores culturales y curadores

La selección presenta algunos ejemplos con la finalidad de establecer un clima en constante variación, citar puntualmente personalidades que trabajan en distintas disciplinas, en ocasiones contrapuestas y en otras complementarias, con preocupaciones y temáticas comunes.

Encontramos artistas de distinta formación y disciplinas, gestores culturales y curadores. En estas dos décadas el desarrollo de las comunicaciones les ha permitido establecer innumerables contactos y redes con sus pares y acceder a información universal, pero las distancias en la región siguen siendo las mismas, el traslado de obras es dificultoso y los espacios de exposición, exiguos.

Uno de los artistas destacados por su sostenida producción desde que se radicó en General Roca, en el alto Valle del Río Negro en 1985, es **Julio Ojeda** (Córdoba, Capital, 1951 – Gral. Roca, 2022), pintor, dibujante y grabador con incursiones en la escultura, que com-



Gabriela Sacks. Ofrenda, fragmento circular en acuarela instalado en el paisaje (área natural protegida de Paso Córdoba, General Roca, Río Negro). Registro fotográfico, papel mate de 250 g, 30 x 50 cm, 2022.

pletan en la tridimensión sus personajes. Con los recursos del dibujo desarrolló una obra realista muy extensa cuyo tema esencial es la figura humana en sus diversas edades, homenajeando en distintas series a Rembrandt, Goya, Mondrian y Fader, también a la música y al cine de los años 60.

También en General Roca **Gabriela Sacks** (Villa Regina, 1967), en pintura, trabaja especialmente con las técnicas al agua en diversos soportes. Preocupada como muchos artistas por el impacto que sufre el paisaje valletano como consecuencia del extractivismo, la contaminación del agua y el avance inmobiliario sobre las zonas productivas, ha desarrollado varias series como *Antropoceno* y *Ofrendas* cuya acción consiste en llevar a la meseta, al paisaje de bardas, fragmentos circulares de imágenes elaboradas en el taller para su posterior registro fotográfico.

En Viedma, la capital de la Provincia de Río Negro, se estableció en 1982 el arquitecto **Reinaldo Agosteguis** (La Plata, 1943). Su muestra itinerante *Huellas* integrada por las series



Reinaldo Agosteguis. Obra IX (Patagonia Argentina), cuero pintado, piedras, pigmentos, 40 x 50 cm, 2001.

Latinoamericana y Patagonia Argentina se expuso entre el 2001 y el 2003 en museos, centros culturales y galerías de arte de General Roca, Viedma, San Carlos de Bariloche, Neuquén, La Plata y la ciudad de Buenos Aires. Las obras constituyen arquitecturas o construcciones volumétricas, “que, pese a la complejidad estructural de los soportes, con zonas en relieves, diversos encastres, formas yuxtapuestas, nichos y perforaciones poseen la contundencia de la síntesis, el simple gesto atávico de levantar la vista y situar la Cruz del Sur”.³ Utiliza materiales y técnicas de las culturas autóctonas, pigmentos naturales, cuero, tientos, lana, plumas, piedras, huesos, fragmentos de textiles originales y piezas de cerámica.

En San Carlos de Bariloche, **Ruth Viegner** (Buenos Aires 1956 - Bariloche 2019). Se instaló en Bariloche desde 1969. Su producción de esculturas, cerámicas, instalaciones, fotografías, objetos, videos y performances constituyen un cuerpo de obra de referencia para el arte nacional. Comprendió tempranamente en los años 90 los beneficios de la gestión colaborativa y de las instancias formativas que implicaban para los artistas, espacios de pensamiento y producción que luego se llamarían **clínicas** y **colectivos**. Por ejemplo, integró en 1995 con el arquitecto Osvaldo Paván y dieciocho personas entre teóricos y artistas el Gru-

3. Eduardo Guevara, “Reinaldo Agosteguis”, Huellas, Cat, General Roca, Provincia de Río Negro, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez, octubre de 2021.

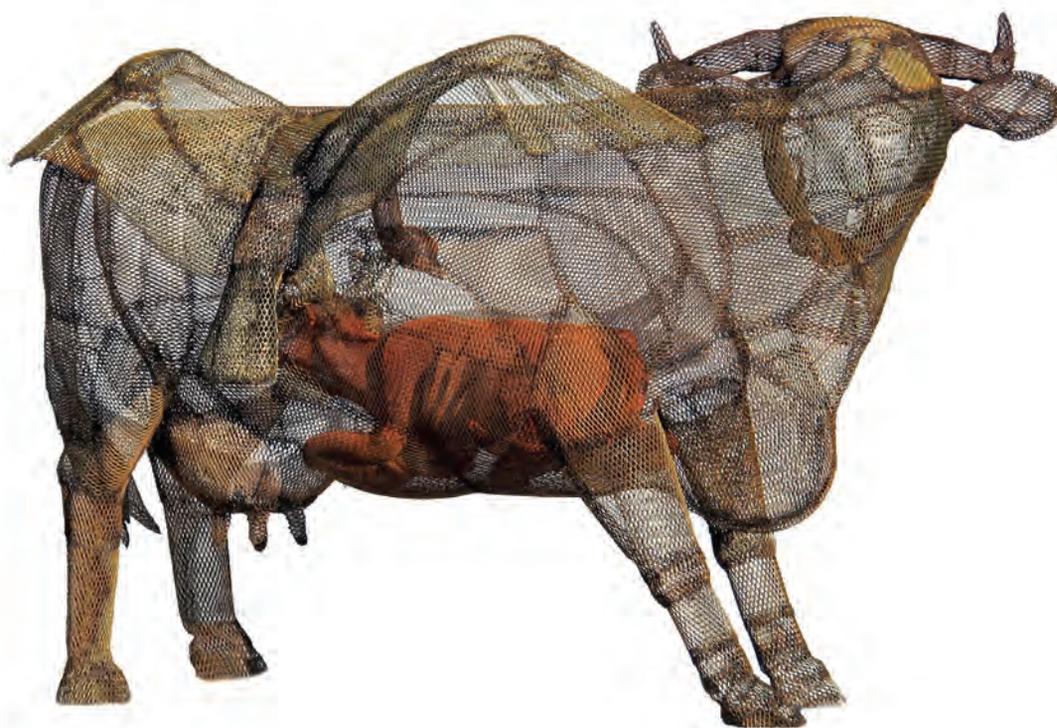


Ruth Viegner. Heroínas, instalación de 18 bustos con pedestal, cartón piedra, madera, luz reducida, medidas variables 150 m², 2010 - 2014.



Viviana Dziewa. Sin título, de la Serie Tormentas, collage analógico, 45 x 43 cm, 2023.

po 0944, denominado de esa manera por el prefijo telefónico de Bariloche y, entre otros proyectos, desde 2013, el Grupo de Gestión Cultural Frambuesas con crema. Recibió en 1995 el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional de Arte Cerámico. Trabajó cuatro años realizando una extensa investigación histórica e iconográfica para su obra *Heroínas*, una instalación de dieciocho bustos en cartapesta, mayores al tamaño natural en sus correspondientes bases de madera, en homenaje a las mujeres que participaron activamente en el



Nadia Guthmann. Soberanía Argentina, hierro desplegado y tela metálica, 220 x 170 x 170 cm, 2012.

proceso de emancipación de América Latina del Siglo XIX.⁴

Nadia Guthmann (Buenos Aires 1964). Reside en Bariloche desde 1977. Escultora y doctora

4. Los 18 bustos realizados entre 2010 y 2014, homenaje a las mujeres que participaron en la emancipación de América Latina en el Siglo XIX, de Ruth Viegner pueden considerarse una instalación de medidas variables ocupando unos 150 m², y realizada en cartón piedra, madera y luz reducida. Las mujeres representadas, o mejor, evocadas, están resueltas con gran síntesis y dotadas de algún atributo representativo. Del Virreinato del Río de la Plata: Mariquita Sánchez de Buenos Aires, Macacha Güemes de Salta, Juana de Lara de Asunción y Juana Azurduy de La Plata, actual Sucre, Bolivia. Del Virreinato de Nueva España: Leona Vicario y Josefa Ortiz. De la Capitanía General de Venezuela: Josefa Camejo y Luisa Cáceres. Del Virreinato de Nueva Granada: Manuela Sáenz, Manuela Cañizares y Policarpa Salavarrieta. Del Virreinato del Perú: María Andrea Parado. De la Capitanía General de Chile: Javiera Carrera. De la Capitanía General de Cuba: Mariana Grajales. De la Colonia Portuguesa en Brasil: María Quitéria y Bárbara Pereira. Con la convicción de que las luchas por la emancipación se iniciaron en 1492, la autora incluyó a Guacolda (Wakolda) guerrera mapuche compañera del Toki Leftraru (Lautaro) y Micaela Bastidas esposa y consejera de Tupac Amaru. Heroínas fue expuesta en el Museo Histórico Nacional en 2015 con curaduría de Andrés Duprat, en 2017 en el Anexo A del Congreso de la Nación y luego en el Centro Atómico de la ciudad de San Carlos de Bariloche, durante esta última exhibición Ruth Viegner fallece en 2019, la instalación todavía se encuentra en esa institución.

en Biología. Si bien trabaja todos los materiales de su disciplina y es una asidua concurrente a los Simposios y Encuentros de Escultores, el material que la identifica es el hierro desplegado y la tela metálica que le permiten obtener transparencias en las variadas especies de animales que aborda con acusado realismo. En 2012 recibe el Gran Premio Adquisición Presidencia de la Nación en Escultura en el 101° Salón Nacional de Artes Visuales con la obra *Soberanía Argentina* que representa una vaca con un buitre prendido en su lomo introduciendo su cabeza, la vaca alberga en su interior un ternero con signos de flacura. En 2023, ganó el Premio Adquisición Alberto J. Trabucco de escultura de la Academia Nacional de Bellas Artes, por su obra *Cuerpos Transitorios*.

Viviana Dziewa (Misiones 1963). Radicada en Bariloche desde 1985. Su mirada y su forma de apropiarse y ensamblar materiales artísticos, elementos naturales, fotografías, papeles, recortes y pequeños objetos, convierten sus obras en sistemas compositivos fuertemente unidos e indisolubles; desde hace mucho tiempo el pensamiento poético marca el origen de series como la de *Las Tormentas* con la presencia omnisciente de Fernando Pessoa.

En Neuquén, **Ana Zitti** (Rosario 1957). Llega a la ciudad de Neuquén en 1966 con sus padres. Le otorga a la actividad artística, un brillo, una chispa única, una obra intensamen-



Ana Zitti. Corazón ritmo vital, de la Serie Paisajes de la no mente, pigmentos acrílicos, tintura de vegetales, tinta, cenizas de ramas, pétalos, carbón mineral y agua de lluvia con barniz sobre tela, 100 x 100 cm, 2009.



José Luis Tuñón. Darwin, bolsas de lona de 50 x 70 cm, arcilla cruda, embudos de chapa de zinc, carbonilla, 2000.

te comunicativa, podría decirse que no hace arte, sino que vive en arte y establece lazos de afecto con sus acciones, pues es una performer de amplia trayectoria. Por ejemplo, ya en 2005 presentó *Tejedora de Sueños* en **ArteBA**. En la pintura su performance es privada (*Serie Corazón ritmo vital – Paisajes de la no mente – Semillas fractales*) e incluye la introspección y el uso de materiales como pigmentos acrílicos, tintura de vegetales, tinta, cenizas de ramas, pétalos, carbón mineral y agua de lluvia con barniz.



Irina Svoboda. Galería de Arte Nómada, Barrio joven, ArteBA, 2008.

También en la capital neuquina, el curador, teórico y docente **Marcelo del Hoyo** (Necochea, 1964) realizó una gestión decididamente orientada al arte contemporáneo en la **Sala de Arte SOSUNC**, Servicio de Obra Social de la Universidad Nacional del Comahue del 2008 al 2012.

En Comodoro Rivadavia, Provincia del Chubut: **José Luis Tuñón** (Río Gallegos, 1955). Desde 1984 vive en la ciudad de Comodoro Rivadavia trabajando como artista visual y psicoanalista. Tiene obra, actitud y pensamiento contemporáneos. Su relación con los materiales es particular pues pareciera que los denominados **pobres** se enriquecen en sus procedimientos al completar el ciclo conceptual, ejerciendo sobre el paisaje un ida y vuelta y una intención de desapego y entrega al destino de las cosas elegidas. En muchas de sus obras consigna en las fichas de datos los términos **pedra abandonada**: se trata de piedras talladas cuidadosamente o grabadas con palabras significativas como **Darwin** o figuras de arcilla modeladas y abandonadas en el paisaje. Las obras se completan con el registro fotográfico. Dice el artista: “Este recurso de abandonar objetos en el paisaje es una modificación del método del objeto encontrado de Duchamp”.⁵

Irina Svoboda (Comodoro Rivadavia, 1981). Gestora cultural, curadora y artista. Su trabajo que realiza con verdadera vocación es difundir, comunicar y establecer redes entre los artistas y curadores de esta extensa región. En

5. José Luis Tuñón, *Partes del arte*, Fondo Editorial de la Provincia del Chubut, 2013, pp. 245.



Patricia Viel. Señales de humo para otros mundos, collage, performance con registro fotográfico y video, Puerto Deseado, 2018 a 2021.

consonancia con esta geografía coordinó de 2004 a 2010 Galería de Arte Nómade, sin lugar físico. Organizó unas treinta muestras en clubes deportivos, florerías, sedes sindicales, centros culturales y en las ferias de arte más

importantes del país. Desde el 2011 coordina **TUNA** archivo independiente con el objetivo de documentar y registrar en soporte físico y digital las producciones de artes visuales de la región, y forma parte de **CUERO** red de espacios autogestivos.

En Río Gallegos, Provincia de Santa Cruz: **Patricia Viel** (Buenos Aires, 1975). Vive y trabaja desde el 2000 en la Provincia de Santa Cruz. Artista visual, gestora cultural, curadora y docente. De 2018 a 2021 estuvo empeñada en una acción performática que denominó *Señales de humo para otros mundos* marcando su posición en la Patagonia, transmitiendo un mensaje, una esperanza y un deseo de comunicación, que consistió en encender señales cuyo código y secuencia de colores es conocido internacionalmente y su registro fotográfico simultáneo. Los montajes de las instalaciones incluían videos, fotografías y los casquillos de las señales utilizadas con los datos etiquetados de fechas y lugares donde se invocó el poder benéfico del humo sobre hombres, animales y plantas.

PREMIOS Y ESPACIOS DE ARTE

LA ESCENA CULTURAL ANTE LA NUEVA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Sergio Baur y Cintia Mezza¹

Nota preliminar / Guía de lectura

El texto a continuación es un observatorio de la situación de las instituciones culturales, museos, galerías, ferias y bienales en nuestro territorio, junto con el accionar de proyectos independientes y la crítica de arte en los primeros veinte años del nuevo siglo.

En consecuencia, el texto propone como resultado un amplio punteo que combina relecturas de textos producidos en Argentina en ese período, y que relevaron la escena “en caliente” —como expresara Marcelo Pacheco—² por el desafío que supone la construcción histórica del pasado reciente. También es una recolección de testimonios y voces en primera persona a partir de entrevistas a algunos de los protagonistas que pueden testimoniar este período desde la crítica, la curaduría, las redes federales de artistas, colectivos y galerías, junto a trabajadores en instituciones y organismos culturales.

Acompaña el presente texto un dossier nutrido con un mapeo contemporáneo que aspira a reunir “todos” los espacios (museos, fundaciones, galerías, espacios alternativos y autogestivos) y eventos culturales (ferias, bienales) nacidos y activos en nuestro país entre el año 2000 y el 2020, incluso unos años antes. La abundancia de trabajo profesional en cultura en estos años es muy notable y se expande sin pausa, por eso graficarlo es fundamental. Con todos los esfuerzos realizados, la labor es aún panorámica y seguramente siempre incompleta, por ello, esperamos que pueda ser el puntapié inicial para continuar relevando nuestra escena cultural —siempre fértil— con

sus agentes e instituciones. Es fundamental que se consignen tanto propuestas formales como alternativas, liminales y contraculturales. Asimismo, queda abierta la propuesta para compartir este dossier en *Wikimedia Commons* para que continúe creciendo desde la co-elaboración abierta y colectiva.

Introducción

Buenos Aires, 2020. El panorama artístico ha venido creciendo a lo largo de años. Galerías, ferias, redes de mecenazgo, oficinas de producción y otras iniciativas privadas florecen en abundancia junto a numerosos esfuerzos de gestión artística. En la ciudad no existe todavía un museo de arte contemporáneo, pero para esa altura los museos de arte contemporáneo de muchas otras ciudades del mundo ya están en crisis o han desaparecido por falta de financiamiento. Aun así, el público se ha expandido notablemente, en sincronía con la diversificación de los modelos de circulación del arte contemporáneo: libros, películas, podcasts, presentaciones, megamuestras en distintos espacios. Todos los proyectos son posibles.³

Con estas palabras, Claudio Iglesias imaginaba al circuito de instituciones, ferias y galerías de una Buenos Aires en el año 2020, —escribiendo desde el 2010— a modo de profecía-ficción. El contexto: la publicación coral del Fondo Nacional de las Artes *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* que a partir de textos y una vasta selección de más de 220 artistas argentinos revisaba el estado de las artes y las instituciones contemporáneas en nuestro país.

1. Con la colaboración de María Eugenia Bellini y los aportes de Noelia Magnelli y Ana Schwartzman.

2. Recorrido de estudio por salas de Malba, 2004, notas de la autora.

3. Claudio Iglesias, “Hacerte Contemporáneo”, en *Poéticas Contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010.

Este libro edificó uno de los documentos formidable e ineludible para construir este texto que de algún modo extiende aquel panorama hasta nuestros días.

Iglesias vislumbra un 2020 con acento en la fuerza de las redes de trabajo cultural, y la potencia de la gestión para las artes contemporáneas —en las que todo proyecto parece posible—. El autor fantaseaba con un tiempo donde los fondos privados ofrecerían las más grandes exposiciones y, a pesar de ello, las instituciones en general estarían en una profunda crisis ante la diversificación de canales de circulación para las artes. Gran predicción.

Otro ejercicio de imaginación similar nos propone Alessandro Baricco en su libro *The Game*,⁴ al listar cosas que no existían en los años 90 y a principios del nuevo siglo, es decir, casi 30 años atrás: Google, Wikipedia, WhatsApp, Instagram, Telegram, teléfonos móviles, Facebook, Amazon, Zoom, YouTube, Spotify, Netflix, Twitter, YouPorn, AirBNB, bots y chatbots, Homebanking, Waze, UBER, Tinder, Twitch, Prime, Siri y Alexa, Tripadvisor... ¡una lista que ya podría llenar la página!, y a la que hoy se sumarían TikTok, Discord, Snapchat, ChatGTP entre tantas inteligencias artificiales y softwares más que median entre nosotros y nuestras acciones. Baricco señala no solo a la revolución tecnológica y digital como una de las más impactantes de nuestra era, sino también que mucho de nuestro tiempo y de nuestra relación con lo “real” pasa por los dispositivos.

Por su parte, Graciela Speranza⁵ en su más reciente publicación, ya observando a las dos primeras décadas del siglo con una breve distancia, suma a la amenaza de la hiper-inmersión en la vida digital-virtual, la urgencia planetaria ante el descalabro climático, y encuentra a la práctica artística y las instituciones culturales contemporáneas totalmente comprometidas con ambas escenas. Su libro analiza obras que se alejan de citar o ilustrar estas amenazas y se centran en una selección de casos que crean nuevas formas, dispositivos y proponen otras maneras de narrar o producir, incluso formas de arte sin objetos, con un alto componente performativo, y de intervenciones efímeras o

de sitio específico. Son obras que proponen modos radicales de interpelar a las instituciones y a las expectativas de sus espectadores.

Este tema resulta de gran importancia porque si en las dos últimas décadas la producción de las artes cambia radical y dinámicamente, las instituciones que la gestionan y exhiben se enfrentan a desafíos igualmente cambiantes y complejos.

Es destacable como estas últimas dos décadas tienen en común la obsesión por el futuro. Y curiosamente, el período que nos convoca analizar comenzó y finalizó con dos crisis sanitarias y humanitarias sin precedentes que parecían dejar al mundo sin futuro: el virus del SIDA y la pandemia del COVID-19. Ambas nos mostraron la posibilidad de un mundo sin nosotros, un arte sin nosotros a escala mundial. Un fenómeno de fin de los tiempos similar se experimentó en ambos extremos de estas décadas. Aceptamos el desafío de narrarlas desde sus instituciones y eventos culturales en Argentina, un camino de ida (con varias vueltas) hacia la profesionalización, en clave sensible ante la nueva práctica artística contemporánea.

Comencemos, entonces, por el principio.

La escena artística del siglo XXI, en Argentina, comienza en los años noventa

Los años 90 estuvieron signados por transformaciones de diversa magnitud en la escena mundial y en la de nuestro país. [...] A lo largo de la década estas políticas y sus técnicos e ideólogos se afirmaron, tomando la característica de un programa general que se constituyó en lo que más tarde se denominaría “neoliberalismo”. Ante este escenario, comienzan a circular los discursos del “fin de los grandes relatos” [...] En este terreno de incertidumbre, una posmodernidad asentada configuraba los escenarios de la vida cotidiana.⁶

El arte del siglo XXI en Argentina comienza en los años 90, e incluso desde los 80 comienzan a activarse nuevos ecosistemas culturales en nuestro país con el retorno a la democracia. Los términos “década del ochenta” o “década de los noventa” son considerados como

4. Alessandro Baricco, *The Game*, Barcelona, Anagrama, 2019.

5. Graciela Speranza, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, Barcelona, Anagrama, 2022.

6. María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos y Fundación OSDE, 2014, p. 267.

“operativos, para abordar problemas específicos del campo de las artes visuales, no limitado en sentido cronológico”.⁷

En el libro *Cien años de arte argentino*, de 2014, María José Herrera destaca que la red de innovación artística se formó con la participación de centros culturales, fundaciones, institutos y espacios tanto públicos como privados, con nuevas formas de financiamiento y gestión.⁸ Participaron activamente de esta trama: el Centro Cultural de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta); el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA); el Museo Nacional de Bellas Artes; El Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires; el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) dependiente de la Embajada de España; el Espacio Giesso; el Casal de Catalunya; la Fundación Banco Patricios; la Fundación Antorchas; la Fundación San Telmo; el Taller-Beca Kuitca; Fundación Proa; Fundación Federico Jorge Klemm y Fundación Telefónica.⁹ Asimismo, proyectos previos como la Primera Bienal de Arte Joven (1989) y un certamen organizado por Roberto Jacoby en la discoteca Palladium proponen un arte ligado al disfrute, al goce y al espectáculo, mientras que otros proyectos impulsados también por Jacoby —que inician a finales de la década de los noventa y se consolidan en la transición a los 2000—, reciben decididamente el impacto de la crisis del 2001 y los años de poscrisis. Estos proyectos fueron *Chacra99*; Fundación Sociedad, Tecnología y Arte (START); la revista de arte *ramona*; y las plataformas colaborativas: el *Proyecto Venus*; el archivo digital de performance *Vivo-Dito* y la red de artistas *Bola de Nieve*.¹⁰

Ya en 1987 Néstor García Canclini menciona que en estas nuevas formas de gestión cultural en Argentina se aplica algún tipo de mecenazgo liberal para apoyar la **creación, producción, formación, conservación patrimonial e investigación** especialmente desde el tercer sector,

7. Natalia Pineau, “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística, *Travesías de la Imagen* Vol.2, Buenos Aires, UNTREF, CAIA, p.607.

8. María José Herrera, op. cit., pp. 268-269.

9. Toda la organización comenzó en los 90, aunque su apertura finalmente sucedió en 2003.

10. Entrevista de los autores con el artista-gestor, julio de 2023.

junto con un **nuevo coleccionismo** atípico y emergente. En las décadas 2000-2020, estas estrategias y prácticas se convierten en globales y se profesionalizan tanto en los espacios culturales como en la comunidad artística.

Entre los cambios radicales que ya se perciben en la transición de los años 90 al nuevo siglo, y en torno a los objetivos de este texto, queremos destacar:

I. Sobre la profesionalización del sector cultural

La profesionalización del sector cultural ha experimentado cambios significativos en la transición de los años 90 al nuevo siglo. La curaduría y la gestión de colecciones han adquirido relevancia como profesiones y labores intelectuales y técnicas en el campo de las artes. Este campo profesional ejercita la selección de obras para exposiciones y colecciones, diseñan montajes y escriben prólogos y ensayos en catálogos que contribuyen con la práctica de la escritura a la construcción de una historia del arte reciente. Algunas de las exposiciones colectivas destacadas de los años 90 que marcan un hito en la historia del arte local y que ponen énfasis en la continuidad de las prácticas artísticas desde los años 60 hasta la actualidad son las siguientes: “Crimen y ornamento” (1994), curada por Carlos Basualdo, que resaltaba la predominancia de la tendencia abstracta en los años 90. Exposiciones retrospectivas de artistas como Antonio Seguí (1991), Luis Felipe Noé (1995), Luis Fernando Benedit (1996), Edgardo Giménez (1997), Juan Carlos Distéfano (1998), Marta Minujín (1999), Clorindo Testa (1999) y Víctor Magariños (1999) en el MNBA, que apoyaban a artistas emergentes en los años 60 y celebraban su conexión con los 90. Las exhibiciones “Harte-Pombo-Suárez” (1992); “90-60-90” (que fue un proyecto multidisciplinario en 1993 que incluyó moda, cine, artes visuales, música, teatro, disk jockeys y mesas debate); y “Fin de Siglo” (1999) en Fundación Banco Patricios. “Los límites de la fotografía” (1996), curada por Laura Buccellato, que presentaba artistas que exploraban la fotografía como medio de apropiación y montaje. La reconstrucción de la muestra “Experiencias 68” (1998), curada por Patricia Rizzo en Fundación Proa. “En torno a la acción” (1999), curada por Rodrigo Alonso en el entonces MAMBA, inspirada

en la exhibición “Out of Actions” realizada en Los Ángeles un año antes, con énfasis en la acción, el happening y la performance. Todas las acciones curatoriales de Gumier Maier y sus publicaciones “La Hoja del Rojas” en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires UBA. La labor pionera de Federico Klemm, quien desde la creación de su fundación en 1995 presentó las primeras exposiciones en Argentina de talentos internacionales contemporáneos como Robert Mapplethorpe y Andy Warhol. Y la creación de un Premio anual dedicado al arte contemporáneo local, y se presenta ininterrumpidamente desde 1997 hasta el presente. Y, el trabajo de la Fotogalería del Rojas (1995) y la carrera de Alberto Goldenstein, quien además se convirtió en docente, e impartía talleres y clínicas para fomentar el intercambio y debate sobre las obras.

Mientras el campo de la curaduría se configura en nuestro país, conviven acciones que acompañan ese ritmo como las desarrolladas por Marcelo Pacheco y Mauro Herlitzka que en 1993 fundan Espigas, el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina (actual Universidad de San Martín - UNSAM), espacio para recuperar, consolidar, custodiar y dar acceso a la documentación de las artes visuales, los archivos personales de artistas o fondos institucionales.

Contemporáneamente, personalidades como la del artista-curador de Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, Jorge Gumier Maier, sostienen “un modelo curatorial doméstico” impulsando un programa de exposiciones que plantea una “defensa de la “sensibilidad” y el “gusto”; opuesto al arte político, afirmándose como marginal e inspirado.¹¹ O bien, otras individualidades como la de Jorge Glusberg (entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes), Orly Benzacar o Federico Klemm (entonces gale-ristas) desplegaron estrategias institucionales para una difusión de las artes y alcance más masivo, desde espacios institucionales o comerciales. En búsqueda de ese crecimiento de la visibilidad pública fueron los pioneros en contar con un programa de TV —por cable—, donde difundían con frecuencia sema-

nal el arte argentino e internacional contemporáneo, y la efervescente escena cultural en la capital porteña.

Otro factor clave es la nueva concepción en torno a la formación de los artistas, que fue variando desde los tradicionales sistemas de escuelas de Bellas Artes hasta los programas de posgrado universitarios. Estos cambios en los sistemas educativos están relacionados, por un lado, con la tendencia hacia la internacionalización, ya que cada vez más se requieren títulos universitarios para acceder a educación superior. Sin embargo, también representan una crítica contundente al formato tradicional de enseñanza artística. En respuesta, surgen nuevos esquemas de formación alternativos como las clínicas, programas públicos y las áreas educativas en espacios culturales y se renuevan los intereses por las becas y residencias. Este debate culminará localmente en el año 2000 con la fusión de las escuelas artísticas terciarias en el Instituto Universitario Nacional de las Artes y posteriormente en la Universidad Nacional de las Artes.

Según Fabián Lebenglik, la colaboración entre el Taller de Barracas-Kuitca y “el Rojas” fue un modelo pedagógico fundamental para el desarrollo del arte argentino en las décadas del 90 y 2000. En sus palabras:

Desde mi experiencia en la Fundación Antorchas, participé en clínicas artísticas en todo el país, excepto en Buenos Aires, con el objetivo de brindar herramientas críticas y profesionalizar a los agentes culturales que trabajaban en el arte a nivel nacional [...] desde Antorchas se les proporcionaba una cuenta bancaria y se les enviaba dinero para que pudieran organizar sus actividades. Estas clínicas se llevaron a cabo desde Tierra del Fuego hasta Salta y Jujuy, pasando por Cuyo, el noroeste argentino, la Patagonia, Tucumán y sus alrededores hacia el litoral, incluyendo Córdoba y Rosario.¹²

II. Artes y mercado/ galerías y ferias a partir de los 90: *summum* para un nuevo coleccionismo.

A partir de los años 90, se ha observado un notable aumento en la cantidad de propuestas de salones y premios artísticos. Las nuevas fundaciones culturales, principalmente, bus-

11. Inés Katzenstein, “Acá lejos: Arte en Buenos Aires durante los 90”, en revista *ramona* n° 37, año 2006, p.4.

12. Entrevista de los autores con el escritor-periodista cultural, julio de 2023.

can crear un patrimonio cultural, junto con la proliferación de “espacios alternativos” para la exhibición e interacción, como nuevas formas de galerismo y la dinámica de las ferias. Un renovado circuito de galerías de diversas escalas, y un concepto innovador de “espacio alternativo”, proponen nuevos modelos de relación entre artistas y el mercado del arte.

Laura Batkis, crítica de arte y entonces galerista, también plantea la idea de un nuevo tipo de espectador que frecuenta estos espacios, alejado del esnobismo del coleccionista *trendy* y más cercano al aficionado que aprecia lo que conoce. Este fenómeno ha delineado una nueva geografía urbana que se aparta del tradicional circuito de la calle Florida en Retiro, y se expande hacia barrios como Palermo Viejo, Las Cañitas y zonas más populares como Balvanera (Abasto), Almagro, Chacarita y Villa Crespo.¹³

En palabras de Fernanda Laguna:

Estos proyectos a la medida propia cumplen funciones de centros culturales de escala barrial orientados al pensamiento, la educación, la producción de obras, la experimentación en el campo de lo comercial y la difusión. Proyectos cuya característica principal es su apertura espontánea a la comunidad, que no sólo trabajan con su grupo de artistas en dichas tareas, sino con todo aquel que tenga algo que intercambiar y compartir. Son centros culturales cuyo capital principal es la colaboración y que para subsistir requieren del interés, la crítica y el amor de la comunidad.¹⁴

En la misma época, surge un nuevo tipo de coleccionismo basado en redes afectivas y vínculos con la comunidad artística, más allá

13. Entre estos “lugares” que menciona Batkis en su prólogo de la muestra de “Espacios Alternativos de Arte de Buenos Aires” en la Feria Internacional Arte Córdoba, Provincia de Córdoba, Argentina, 2001, destaca la librería artística *Belleza y Felicidad* que codirigían las artistas y poetas Fernanda Laguna y Cecilia Pavón; estudios de diseño gráfico y exposiciones como *Braga Menéndez /Schuster Arte Contemporáneo* y *Duplus* (de Santiago García Aramburu y Lucio Dorr); otros locales que combinaban gastronomía y exposiciones como *Espacio Arguibel* y el multiespacio de *Sonoridad Amarilla*. Otros combinaban diseño de indumentaria con “sala de arte” *Juana de Arco*; o el mundo del teatro, la moda y el arte de *Quitapesares*.

14. Fernanda Laguna, revista *ramona* n° 58, Buenos Aires, 2006, p. 57.

de una disponibilidad económica variable. Este coleccionismo está impulsado por sectores medios y medios altos que adquieren obras accesibles de arte argentino contemporáneo según sus gustos estéticos personales. La Colección Bruzzone, conformada desde 1994 en el entorno del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA, es un ejemplo destacado de este fenómeno en Buenos Aires durante la década, y que se derrama como práctica hacia las décadas siguientes.

En paralelo, una crítica de arte reflexiona activamente sobre los movimientos creativos y las fluctuaciones de los mercados tanto en revistas especializadas como *ramona* o *La Maga*, como en los suplementos o secciones de los medios *La Nación*, *Clarín* y su revista *Ñ*, *Página 12* y su suplemento Radar, *Ámbito Financiero*, *Perfil*, Agencia Télam e *Infobae*. Las voces de entonces en estos medios respectivamente: Alicia de Arteaga, Ana María Battistozzi, Ana Martínez Quijano, Victoria Verlichak, Fabián Lebenglik y Julio Sánchez son las autorizadas de lo que podría denominarse toda una “era” de la prensa cultural argentina, junto a los entonces ensayistas sobre la escena cultural como María Gainza, Santiago García Navarro, Inés Katzenstein, Lucas Fragasso, Eva Grinstein y Lucrecia Palacios, entre otros.

En cuanto a las ferias de arte, inspirados por el éxito de ARCO en Madrid, en 1988 se realizó la primera experiencia en Buenos Aires. Esta iniciativa prefiguró lo que luego se convertiría en la feria anual ArteBA que abrió sus puertas en 1991 mediante la iniciativa del Ingeniero Jacobo Fiterman. Su propuesta, un concepto innovador de la feria como una ONG, da origen a la Fundación ArteBA a la manera de las ferias de galerías internacionales, para dar presencia y conocimiento al gran público de las galerías existentes y activas en el escenario local. En su primera edición, bajo la dirección del coleccionista Juan Cambiaso, cumplió con los objetivos principales: visibilizar a artistas emergentes; promover el crecimiento y profesionalización de las galerías locales; y generar empleo en el campo artístico a partir de iniciativas editoriales, de gestión y producción. Diez años más tarde, en 1998, Argentina fue “país invitado” en la Feria ARCO donde se exhibieron obras de artistas argentinos contemporáneos gracias al apoyo del Fondo Nacional de las Artes y Amalia Lacroze

de Fortabat. Este respaldo económico llega de quien ya estaba proyectando su museo privado en Buenos Aires, una estrategia de estos tiempos en transición al año 2000, y un empuje compartido primero con Federico Klemm (que crea su Fundación en 1995), luego con Fundación Proa (la Fundación cultural del Grupo Techint abre en La Boca en 1996), y más tarde abrirá Malba-Fundación Costantini, en 2001.

III. El arte “más contemporáneo” y sus circuitos en el cambio de siglo

En el cambio de siglo se observan importantes transformaciones radicales en las artes visuales que impactan en la renovada conceptualización de los circuitos de instituciones, espacios culturales, ferias, bienales y galerías.

Particularmente en Argentina, por un lado, se observa el pasaje de una cierta hegemonía de la estética del Rojas: “poética afeminada y rosa (devaluada), decorativa y ornamental (aditiva), artesanal y doméstica (banal)”¹⁵ hacia *lo político* como espacio privilegiado en los centros culturales e instituciones. Una inminente crisis sistémica en nuestro país —que se hará patente desde 2001— impulsa retornos del arte político. Por otra parte, las artes mecánicas emergentes o los entonces “nuevos medios” como la fotografía, el video, la instalación, la videoinstalación y la fotoperformance experimentaron un desarrollo extenso en Argentina en las últimas décadas. Un renovado coleccionismo impulsó la adquisición de obras de estas disciplinas y contribuyó a su ingreso en museos y colecciones. La fotografía y el video se consolidaron dentro del campo artístico no solo con una mayor adopción por parte de artistas, sino también por su inclusión en programas, archivos y colecciones de galerías, ferias, bienales y museos.

La ya mencionada Fundación Antorchas, a partir de la dirección de Luis Priamo, llevó adelante un proyecto de conservación de fotografías y edición de libros sobre fotografía argentina, que asistía a las colecciones de museos, proveyendo materiales, orientación y técnicas para el tratamiento. Editaron una se-

15. Natalia Pineau, “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística, *Travesías de la Imagen* Vol.2, Buenos Aires, UNTREF, CAIA, p.632.

cuencia de libros-archivo entre 1987 y 1998.¹⁶ Esta colección de publicaciones reavivó el interés por la fotografía histórica y la curiosidad contemporánea, acción que rápidamente se tradujo en exposiciones; una mayor disponibilidad de cursos; y más artistas y públicos interesados en la disciplina. Se crearon festivales como el *Festival de la Luz* (creado en 1989 e internacionalizado desde 1998) que combinaba exhibiciones con estrategias de clínicas y revisiones de porfolios.

Con el videoarte sucedió algo similar. Se crearon festivales como *Buenos Aires Video*; el Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte organizado por Jorge La Ferla en el Centro Cultural Rojas; el Festival Internacional de Videoarte creado por Carlos Trilnick, y el Festival Internacional de Videodanza creado por Silvina Szperling. Las instituciones públicas también comenzaron a incorporar fotografía y video en sus colecciones. El ámbito audiovisual se fortaleció con eventos como el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) en 1999. En el ámbito de las artes visuales, se crea la Videoteca de Fundación Telefónica (actualmente en proceso de recuperación desde el Centro Espigas-UNSAM) y la videoteca del Museo Nacional de Bellas Artes (por Fundación Antorchas) que programó ciclos de video experimental que dialogaron con los ciclos de artes electrónicas curados por Graciela Taquini en el MAMBA (Actual Museo Moderno).

En la búsqueda por complementar una escena ya vibrante, surgieron eventos de difusión y acceso más masivos. El Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires llevó adelante una iniciativa heredera de las experiencias del Festival *Buenos Aires no duerme*. Surgió *Estudio Abierto*, con la curaduría general de Ana María Battistozzi, un festival de arte contemporáneo en formato nómada que combinaba talleres de artistas y actividades culturales en diversos espacios urbanos, y que resignificaba edificios patrimoniales a través de intervenciones artísticas en diversos

16. Las publicaciones por Fundación Antorchas son: Fernando Paillet. 1894-1940 (1987); Archivo fotográfico del ferrocarril de Santa Fe. 1891-1948 (1991); Juan Pi. Fotografías 1903-1933 (1994); Los años del daguerrotipo. 1843-1870 (1995); Imágenes de Buenos Aires. 1915-1940 (1997) y H.G. Oldz. Fotografías 1900-1943 (1998).

barrios de la ciudad. San Telmo, La Boca, Palermo Viejo y Abasto; las ex Tiendas Harrod's en Retiro; el pasaje Barolo y la Confitería *El Molino* en Avenida de Mayo, o el Apostadero Naval en el Puerto, precedieron la última y más ambiciosa edición de 2006, que intervino tres pisos del Palacio de Correos con propuestas de más de 300 artistas visuales, músicos, cineastas, actores y compañías de teatro. Como señala Feda Baeza, curadora e investigadora en cultura contemporánea:

En estas acciones multiespacio se destaca el “complejo expositivo” el montaje, la situación de escenificar un guión curatorial y el rol de las audiencias [...] un buen punto de partida para caracterizar las reformulaciones del ámbito de las exhibiciones es analizarlas en tanto dispositivos que administran una serie de relaciones entre las obras artísticas u objetos estéticos, las enunciaciones institucionales y la figura del público.¹⁷

En medio de preocupaciones políticas y económicas en Argentina, surgió otro tipo de proyectos, basados en la solidaridad entre agentes del campo artístico. El *Proyecto Venus* promovió nuevas formas de vida mediante la cooperación para potenciar la creatividad, y la red de artistas *Bola de Nieve* fomentó recomendaciones entre colegas, y así generó una red de cuidado, admiración y respeto que impactó positivamente en la escena artística durante los años 2000.

El año 2000 llegó después del 2001

La colectivización de la práctica artística es una de sus características principales de la escena de poscrisis [...] un proceso en el que el arte se fundió con la calle en forma extraordinariamente creativa. Fue un período, extenso en verdad, en el que les artistas se sentían convocados por la demanda social que no solo observaban: también eran sujetos, ya que la crisis nos atravesó a todos [...] ¿hubo una traducción de la conflictividad social en galerías y museos? Se tradujo, está bien la palabra, porque no se ac-

17. Feda Baeza, “Algunos apuntes sobre la expansión de los espacios de exhibición del arte contemporáneo”, en *Dossier Tiempos de curaduría*, Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, 2017.

tivó ni desde las galerías ni desde los museos, todo ese proceso creativo lo activaron los artistas. Galerías, museos, fundaciones, ferias, fueron un espejo. Las ferias como arteBA fueron escenario de paneles que abordaban lo que sucedía. Los museos no fueron demasiado permeables [...] puede verificarse que a 20 años de ese momento crucial en nuestra historia, los museos no se han hecho eco de lo que sucedió en la poscrisis en términos de creatividad, con exposiciones sobre el tema.¹⁸

La crisis del 2001 marcó un punto de inflexión en las prácticas artísticas y su relación con el entorno social, la situación económico-política de la comunidad artística y las instituciones culturales. Este momento crítico impactó en las artes visuales y su conexión con la política, fomentando la participación, solidaridad y colectivización entre artistas y colectivos, así como con nuevos movimientos sociales como asambleas barriales, fábricas recuperadas, espacios culturales independientes y medios alternativos de comunicación. En medio de esta coyuntura emergieron prácticas artísticas reflexivas que cuestionaron el mercado laboral, adoptando formas alternativas de micropolítica. Se observó una reinención de los circuitos de socialización y distribución cultural, donde los colectivos demostraron una organización más ágil y eficiente tras la crisis del 2001.

El concepto de “galería” fue desplazado por el de “espacio de arte”, que no solo comercializa obras, sino que también se activa como plataforma para el intercambio entre artistas, críticos, curadores y los públicos, e incluso para propuestas pedagógicas contemporáneas. Muchos artistas optaron por prácticas de autogestión, colaboración y cooperativismo en estos espacios alternativos.

A partir del 2001-2002 la escena cambia, como expresa Marcelo Pacheco por esos años:¹⁹ continúan los nuevos espacios alterna-

18. Andrea Giunta y Diana Weschler entrevistadas por Juan Batalla para *Infobae*: “Colaboración, activismo y memoria: cómo la crisis del 2001 cambió al mundo del arte”. En relación con los 20 años de la crisis del 2001 y la edición de su libro *Poscrisis* en 2009, 21 de diciembre de 2021.

19. Marcelo E. Pacheco, *Arte Argentino actual en la colección de Malba*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2011 [1a. ed.].

tivos pero se pone en observación la gestión museológica, comienza a ingresar un número importante de nuevos artistas y obras de arte contemporáneo a las colecciones y una nueva camada de curadores, todos locales, lo cual fortalece la escena desde lo propio. Las galerías como espacios de promoción de nuevos artistas crecieron hacia formatos diversos que se suman a los ya mencionados: desde Ruth Benzacar a Belleza y Felicidad; El Borde, Daniel Abate, Alberto Sendrós, Vasari, Zabaleta Lab e Ignacio Liprandi, además de nuevos espacios alternativos como Appetite, Caja de Arte, Chez Vautier y otros. También se sumaron iniciativas para difundir y apoyar las propuestas más noveles como el Premio Petrobras y el Barrio Joven —ambas en el marco de ArteBA— o programas de adquisiciones de arte contemporáneo y el encargo de intervenciones de sitio específico. Todo busca dar trabajo y adquirir piezas de arte argentino contemporáneo. Aquí, como recomendación de lectura del presente texto, sugerimos acompañar estos recorridos cronológicos con el mapeo de instituciones, espacios culturales y otros proyectos, donde los artistas son protagonistas y se observa el camino hacia la descentralización de Buenos Aires.

Veinte años después, en 2021, una serie de exposiciones reviven preguntas y resistencias ante una crisis sin precedentes.²⁰ La crisis del

20. Entre las exposiciones se destacan: “2001: Memoria del caos. De la atomización a la organización popular”, curada por Verónica Mastrosimone en la Casa del Bicentenario (obras de fotoperiodistas y artistas con imágenes familiares de bancos tapiados, protestas, represión y trabajadoras de fábricas recuperadas). “19 y 20, 2001-2021” proyectada a partir de las experiencias personales de las curadoras Natalia Revale y Loreto Garín Guzmán en tanto “mujeres, artistas e integrantes de colectivos (Arde! y Etcétera) que participaron del laboratorio social post 2001. La exposición se realizó en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (obras, objetos, videos, instalaciones y material de archivo de 50 artistas que dan cuenta de los proyectos político-culturales surgidos durante y tras los episodios de diciembre). “2001-2021. Aviso de incendio” curada por Natalia Rizzo del colectivo Contraimagen (videos, fotografías, gráfica y archivos originales de producciones artísticas que acompañaron las movilizaciones del 2001). “El ojo del huracán”, curada por Florencia Qualina y Leandro Martínez Depetri (conmemora el vigésimo aniversario del estallido de 2001 desde el contexto de la Bienal SUR). La exhibición “Archivo Filoctetes: Documentos de una intervención” en el CCK.

2001 sigue siendo relevante en el ámbito artístico-cultural debido a su impacto duradero en las prácticas creativas y políticas. Su influencia trascendió lo local y se reflejó a nivel global. La globalización transformó las formas de producción artística, mientras que la “bienalización” del arte contemporáneo estandarizó ciertos formatos. Estas tendencias comenzaron a derramar sobre otros eventos culturales de gran envergadura como la Feria del Libro, o las voces se alzan en contextos internacionales empáticos como sucedió con la agenda de la Bienal de Venecia en 2003, que presentó un proyecto *La estructura de la crisis*, y, más tarde, la Bienal de San Pablo del 2006 que se constituyó casi exclusivamente de colectivos de artistas, quienes enlazaban proyectos artísticos y sociales. Las bienales se convirtieron en sismógrafos del mundo del arte global que proporcionan visibilidad cultural a las metrópolis y facilitan la internacionalización de los artistas.

En Argentina se evidencia la creación de bienales en distintas provincias y regiones del país, como lo fueron la Bienal del Fin del Mundo y el Mes del Arte Fueguino (Tierra del Fuego), los ciclos La gran sombra (Corrientes) y Neuquén contemporáneo (Neuquén), la Bienal de la Tetera (Misiones), la Bienal Internacional de Escultura - Bienal del Chaco (Chaco), entre otras que se pueden analizar en el dossier-mapeo que acompaña al presente texto.

La presencia argentina en la Bienal de Venecia: vuelo ascendente de 1903 al siglo XXI²¹

El envío argentino en la primera Bienal del siglo XXI, que tuvo lugar en 2001, contó con la participación de Leandro Erlich y Gracie-la Sacco, con las obras: *La pileta* y *Entre nosotros*, respectivamente, exhibidas en el Fonda-

21. Sergio Baur, coautor de este texto, diplomático y exembajador argentino en diversas representaciones de nuestro país en el exterior, reconstruye la historia de la participación de la Argentina en las Bienales de Venecia. En 1895 se creó un evento artístico que constituye desde su inicio un referente internacional del arte contemporáneo: la Bienal de Venecia. Concebida a la luz de las exposiciones universales, la Bienal se presenta como una estructura expositiva, mediante pabellones, de representaciones nacionales. La Argentina inauguró su ciclo de envíos con la participación del artista Pio Colivadino en 1903.

co dei Tedeschi, en donde funcionaba en ese momento el correo de Venecia. La obra de la artista rosarina extendió una serie de miradas reproducidas a través de foto-serigrafías transparentes a lo largo de la ciudad. La curaduría de este envío estuvo a cargo de Irma de Aristizábal, quien ocupaba en ese entonces la dirección cultural del Instituto Ítalo Latinoamericano de Roma.

En 2003, la crítica situación económica del país impidió alquilar un espacio dedicado al envío argentino de artes visuales para la 50^a Bienal de Venecia. El artista seleccionado fue Charlie Nijenson quien presentó la videoinstalación *Un acto de intensidad, viaje a ningún lugar*, bajo la curaduría de Mercedes Casanegra, quien, con total acierto, escogió en el pabellón del IILA Instituto Ítalo Latino Americano para las proyecciones. Cabe destacar que el IILA brindó durante muchos años la posibilidad de que numerosos países de nuestro continente, carentes de un pabellón permanente en el recinto de la Bienal, compartieran un espacio institucional, y tuvieran la posibilidad de estar presentes en este evento artístico.²²

En esa edición siguiente de la Bienal de Venecia su lema fue, “Sueños y conflictos”, y estuvo bajo la dirección de Francesco Bonami, quien a su vez convocó a un grupo de curadores internacionales para presentar distintos capítulos que dieran cuenta de la situación del arte contemporáneo en diferentes partes del globo. Con un alto grado de aceptación y elogios por parte de la crítica, el curador argentino Carlos Basualdo fue uno de aquellos especialistas, quien bajo el título *La estructura de la crisis* realizó una presentación indagando sobre la inestabilidad política y la resistencia en los países en desarrollo. En esta oportunidad, Basualdo exhibió los trabajos del Grupo de Arte Callejero, con las obras *Aquí viven genocidas* y *Homenaje a los caídos del 20 de diciembre de 2001*, que incluía un plano donde se indicaban los centros de detención y tortura durante la última dictadura militar de Argentina.

Dos años más tarde, en 2005, el envío oficial argentino a la 51^a edición de la Bienal de Artes Visuales de Venecia, bajo la curaduría de Adria-

na Rosenberg, contó con la presencia de Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky, con la instalación-performance *La Ascensión*, que, continuando con el itinerario nómada del país en el ámbito de este evento internacional, fue presentado como *Site Specific* en el Palagraziussi, antiguo Oratorio San Filippo Neri, pequeño edificio barroco situado a pocos metros del célebre Puente de Rialto. La presencia de una cama elástica que reproducía el contorno del mural del cielo-raso del oratorio creaba en el espectador una tensión visual y auditiva, a partir de una partitura para viola de gamba, creada especialmente para esta instalación por Edgardo Rudnitzky. La inauguración contó con representaciones de un *performer* que, con sus saltos y caídas, fue comentada por el crítico Fabián Lebenglik: “como una versión que habla de la condición argentina: permanente tensión, combinada con ciclos de subidas y caídas que obligan a conductas acrobáticas para mantenerse en pie”.²³

Para esta presentación se produjo un catálogo a la manera de libro de artista que fue diseñado por Mario Gemin y Jorge Macchi, que incluyó un CD con la música compuesta por Rudnitzky grabada en el oratorio mismo, previamente a la inauguración.

Jorge Macchi también fue invitado a participar de la curaduría en el pabellón central de la Bienal, el Padiglione Italia, con otra instalación del artista, con la curaduría de María del Corral y Rosa Martínez.

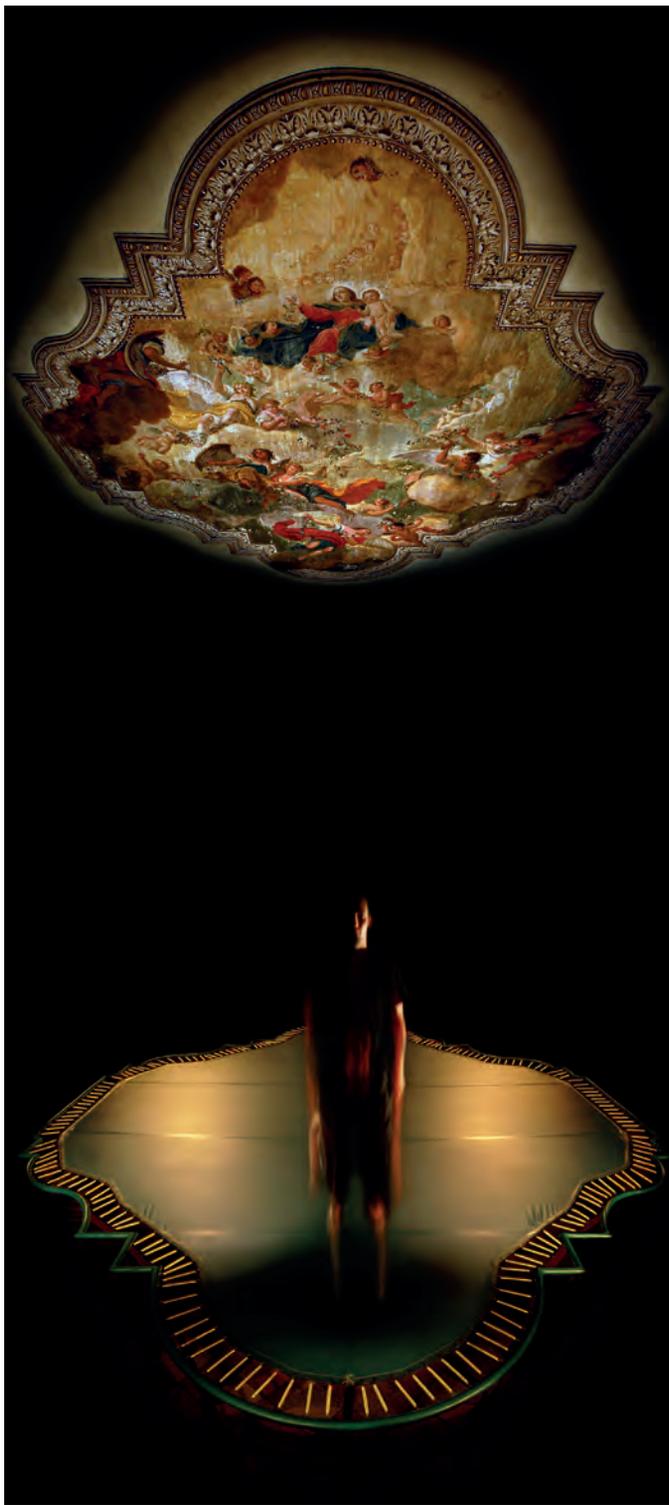
El artista Guillermo Kuitca fue el invitado del envío nacional en la edición siguiente de la Bienal, cuya dirección artística general estuvo a cargo del crítico estadounidense Robert Storr, bajo el lema “Pensar con los sentidos, sentir con la mente”.

El Ateneo Veneto, un edificio construido entre los siglos XVI y XVII, ubicado en el Campo San Fantin, próximo al Teatro de la Fenice, —en cuya aula magna, Victoria Ocampo disertó en el año 1934 sobre la obra de Dante, T.E. Lawrence Aldous Huxley y Ricardo Güiraldes—²⁴ fue el espacio elegido para presentar la obra del artista *Si yo fuera el invierno mismo*, con la curaduría de Inés Katzenstein. Una de las exigencias de los administradores del Ate-

22. Los autores queremos destacar especialmente la gran difusión del arte argentino en el IILA gracias a la labor de gestión allí desarrollada por Irma Arestizábal (1940-2009), in *Memoriam*.

23. Fabián Lebenglik, “Un ciclo de ascensos y caídas”, en *Página 12*, Buenos Aires, mayo de 2005.

24. Victoria Ocampo, *Cartas de la posguerra*, Buenos Aires, Editorial SUR, 2009.



Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky. *La Ascensión*, instalación, Bienal de Venecia, 2005.

neo Veneto fue la imposibilidad de clavar en los muros de la sala, así como la utilización de sus paredes y techos barrocos. Por esta razón, la instalación de iluminación adicional debió adicionarse al ras del suelo y para arbitrar con esa dificultad de montaje, la curadora diseñó el espacio con paneles tapizados en cuero negro argentino donde se presentaban cuatro pinturas de gran formato. Estas obras de inspiración

cubista-constructivista dieron comienzo a una nueva etapa de exploración artística en Kuitca.

Esta misma edición de la Bienal también contó con una exposición del artista argentino León Ferrari en el Pabellón Internacional. Allí se exhibió la simbólica obra, *La civilización occidental y cristiana*, además de sus intervenciones en las portadas de *L'Osservatore Romano*. Ferrari fue galardonado con la máxima distinción que otorga la Bienal de Venecia a un artista: el León de Oro. El jurado consideró la obra de Ferrari como:

Uno de los pocos ejemplos de una carrera larga y sustancial, que ha sostenido una práctica crítica en el contexto de una situación política y social usualmente antagónica. León Ferrari recibe este premio no solamente por su actitud ética y por su compromiso político, sino también por una relevancia estética contemporánea inesperada, en una práctica que se extiende por seis décadas.²⁵

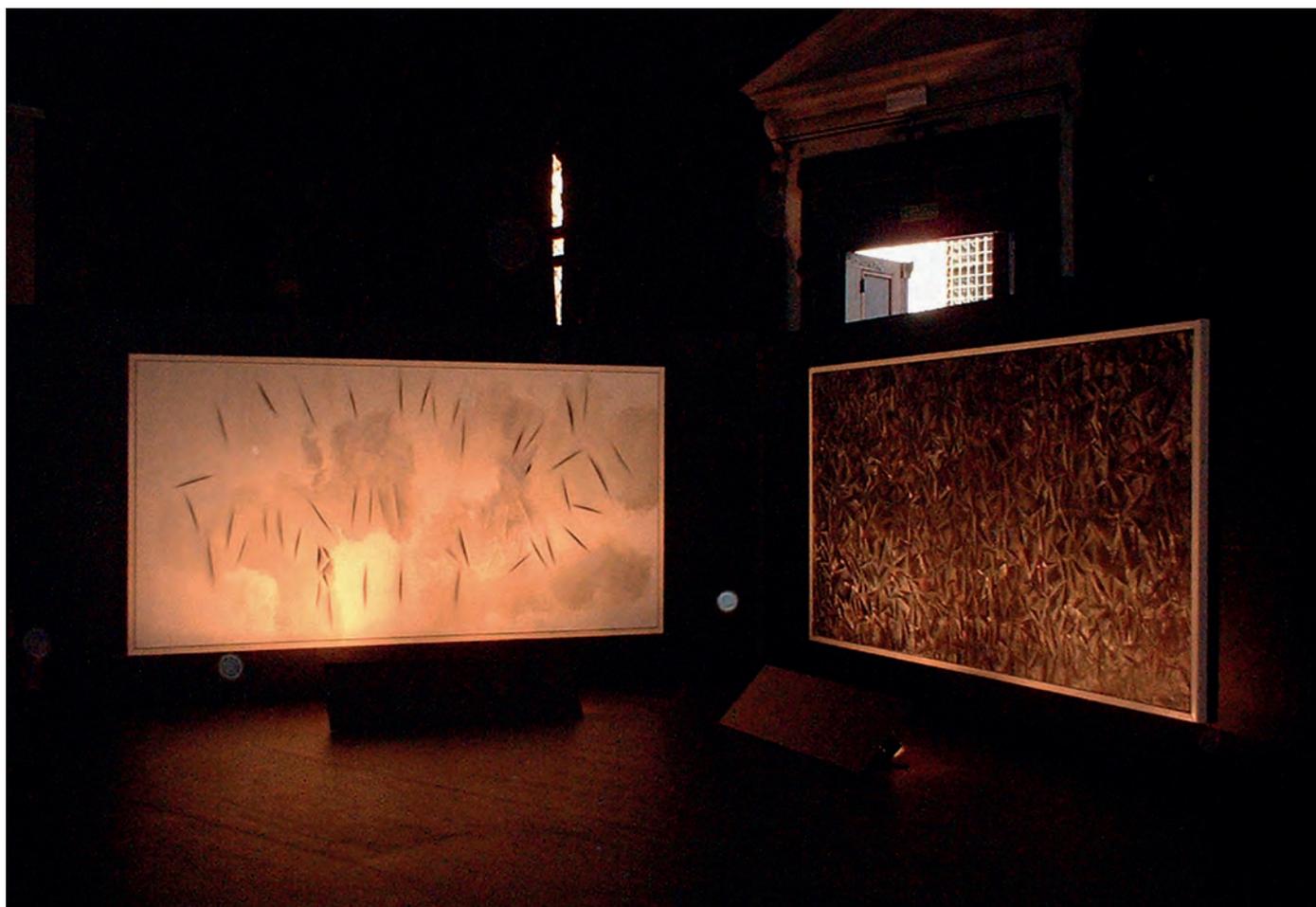
En 2009, la 53^a Bienal de Venecia abrió sus puertas con la dirección artística del comisario sueco Daniel Birnbaum y bajo el lema “Crear Mundos”. En esta oportunidad el envío argentino estuvo a cargo del curador y crítico Fabián Lebenglik, quien acompañó a Luis Felipe “Yuyo” Noé en el Spazio Eventi de la Librería Mondadori, próxima a la plaza San Marco de Venecia.

En la presentación de su proyecto, Birnbaum manifestó que su objetivo para esta edición contemplaba “enriquecer la Bienal poniendo en escena artistas clave de la historia del arte que aún continúan productivos, y que han sido y siguen siendo una gran influencia en las generaciones siguientes”. Impulsado por esta idea, Noé, manifestó: “Me alegra muchísimo este reconocimiento, sobre todo porque entiendo que es a mi obra actual y no simplemente a la que hice en los años 60. Me siento vivo creativamente y no la viuda de un artista que existió en los 60”.²⁶

El trabajo del artista, titulado *Red*, consistió en dos grandes obras de 11 metros de largo, enfrentadas. Una vez finalizada la Bienal, el envío fue presentado en el Museo Nacional

25. Alicia de Arteaga, “Ferrari ganó el León de Oro”, en *La Nación*, Buenos Aires, 18 de octubre de 2007.

26. Fabián Lebenglik, “Luis Felipe Noé representará a la Argentina en la Bienal de Venecia 2009”, en *Página 12*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 2008.



Guillermo Kuitca. De la serie *Desenlace* 2006-2007, *Bienal de Venecia*, 2007.

de Bellas Artes, donde se incluyó la documentación del proceso creativo de Noé para esta participación.

La proximidad de la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo coincidió con una iniciativa de las autoridades de la Bienal de Venecia, la administración de esa ciudad y del Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia, de ofrecer a aquellos países que carecieran de un pabellón nacional en el predio de la Bienal, la posibilidad de acceder a un espacio propio. Cabe recordar que desde sus inicios el evento fue cobrando cada vez más presencia internacional. El primer pabellón nacional fue el de Bélgica en 1907, y así sucesivamente, se fueron incorporando otros pabellones nacionales, como el de Hungría (1909); Alemania (1909); Reino Unido (1909); Francia (1912) y el Pabellón de Rusia (1914), que respondía a un escenario político previo al inicio de la Primera Guerra Mundial. Tras una interrupción del ciclo de las bienales durante la Segunda Guerra Mundial, el espacio de Giardini se amplió una vez finalizada la contienda, esta vez con la incorporación de pabellones de aquellos paí-

ses que habían sido aliados en su política internacional y de defensa durante la contienda internacional, etapa que se extendió hasta la década de 1960, con la inclusión de países latinoamericanos como Uruguay, Brasil y Venezuela. En septiembre de 2010, el presidente de la Fundación BdV, Paolo Baratta, confirmó el comienzo de las negociaciones, para discutir las posibilidades del pabellón de Argentina en el área de los Arsenales; la arquitecta Manuela Lucà-Dazio, directora del sector de las artes visuales y de la arquitectura de la Bienal, fue la encargada de mantener las conversaciones con las autoridades argentinas, en lo que respecta a la definición del pabellón, según la disponibilidad existente a ese momento, las tareas de restauración y, por último el espacio que ocuparía el envío argentino en la 54^a edición de la Bienal, a la espera de la entrega definitiva del espacio permanente.

En la 54^a edición de la Bienal, como una aproximación física al nuevo pabellón nacional, se convocó al curador Rodrigo Alonso y al artista Adrián Villar Rojas, quien presentó una instalación efímera *El asesino de tu heren-*

cia, empleando 25 toneladas de arcilla y cemento. El artista describió su proyecto como una suerte de laboratorio en el cual podemos pensar cómo van a ser reeditados los residuos de la cultura humana. Intenté trabajar con un desapego muy profundo por la cultura de nuestra especie. Son momentos de collage muy brutales entre arquitectura, ciencia ficción, animación japonesa y escultura geométrica abstracta.²⁷

La obra recibió, en la inauguración del evento internacional, el Benesse Prize, galardón entregado a artistas emergentes por Japón en el ámbito de la Bienal. La pieza de gran escala ocupó un espacio de los Arsenales, vecino al futuro pabellón argentino, que se presentó en esa oportunidad, enmascarado, con leyendas que indicaban que próximamente ese sitio estaría consagrado a la Argentina.

En esta oportunidad se realizó la presentación oficial del pabellón por parte de las autoridades de la Bienal y de la comuna de Venecia, en cuya ceremonia, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner participó del acto que se llevó a cabo en el Palacio Giustinian, sede administrativa de la Bienal, donde se presentó una muestra de los artistas argentinos que habían participado en ediciones anteriores de la Bienal, con la presencia de muchos de ellos.

Finalmente, el siglo XXI reparó finalmente esa deuda histórica del Estado argentino con la comunidad de las artes visuales del país, fortaleciendo la presencia cultural argentina en el exterior y como uno de los capítulos necesarios en el anhelado proceso de internacionalización del arte argentino.

A partir del Acuerdo Específico firmado entre el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio internacional y Culto y la Fundación Exportar, el 18 de abril de 2011, la Cancillería encomendó a esa institución la suscripción del contrato de concesión de uso de un Pabellón, a restaurar, en la zona de los Arsenales de Venecia, para las participaciones argentinas tanto en las Bienales de Arte como de Arquitectura.

El Pabellón argentino cuenta con aproximadamente 500 m², es una construcción del siglo XVI de ladrillos, como parte de los viejos gal-

pones que se usaron por siglos para el almacenamiento de armas, municiones y el atalaje de los barcos de la ciudad. El Vaticano y los Emiratos Árabes Unidos forman el nuevo vecindario de los pabellones nacionales junto al argentino. Dicho comodato establece el uso del pabellón durante 22 años a partir de la entrega del inmueble, en principio hasta 2034. Se utilizó por primera vez en 2012, para la Bienal de Arquitectura cuyo envío fue curado por Clorindo Testa, con el título: *Identidad en la diversidad*. Testa reunió a distintas instituciones como la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos, la Sociedad Central de Arquitectos, el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, la Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires, el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana y la Dirección Nacional de Arquitectura del Ministerio de Planificación Federal, para conciliar una muestra sobre la arquitectura en nuestro país.

Dos años más tarde, en 2013, tras la inauguración del Pabellón, Nicola Costantino representó a la Argentina con su obra *Eva argentina, una metáfora moderna*; en 2015, Juan Carlos Distéfano fue el artista invitado con la curaduría de María Teresa Constantin, quien seleccionó obras históricas del artista.

Claudia Fontes fue la artista que protagonizó el envío nacional en 2017 con su obra *El problema del caballo*, acompañada por Andrés Duprat en la curaduría de la instalación, quien manifestó que esta obra:

Aborda distintos interrogantes, proponiendo una escena congelada en el tiempo: tres figuras —un caballo monumental corcoveando, acompañado de una mujer y un joven en escala real— se contraponen a una lluvia de rocas suspendidas en el aire cuya sombra genera una imagen especular del animal, pero disgregada. La artista formula así una lectura radical de la relación del hombre con el caballo, matriz del mito de origen de la nación.

Es importante acercarnos a la actualidad, concluyendo la historia de nuestra participación argentina en este evento internacional con la larga aspiración de democratizar la elección de quien represente al país en la Bienal de Venecia. Este reclamo de larga data es referido por Andrea Giunta sobre la XXVIII edición de la Bienal de Venecia, y cita la carta de un grupo de artistas dirigida al entonces Ministro de

27. Revista *Artishock*, "Adrián Villar Rojas gana premio en la Bienal de Venecia", 20 de junio de 2011. <https://artishockrevista.com/2011/06/20/adrian-villar-rojas-gana-premio-la-bienal-venecia/>



Vértigo Horizontal. Selección de obras arquitectónicas ganadoras del concurso público coordinado por Cancillería Argentina, Bienal de Venecia, 2018.

Educación, y publicada en el diario *La Nación* el 30 de abril de 1956. En ella solicitan explicaciones sobre los criterios para la selección de los artistas que habían representado al país en esa Bienal.²⁸ Por primera vez en la historia de los envíos nacionales, la Cancillería argentina a través de la Dirección de Asuntos Culturales efectuó una convocatoria pública y abierta. Se recibieron 68 anteproyectos de artistas argentinos de diferentes puntos del país, como primera experiencia en el marco de la 58° edición.

En el mes de noviembre de 2018, la artista santafesina Mariana Telleria resultó la ganadora del concurso abierto para representar a la Argentina en la 58° Exposición Internacional de Arte la Bienal de Venecia con su proyecto *El nombre de un país*, acompañada por la curaduría de Florencia Battiti, historiadora del arte y docente.

En palabras de Battiti, la obra de Tellería:
Condensa los sedimentos del mundo operacional y conceptual de la artista. El proyecto

consta de siete esculturas monumentales que a modo de un bestiario punk frankensteineano se presenta como el soporte de intuitivas transformaciones sobre las cosas, como un archivo de sentidos desacralizados, donde las formas deconstruidas comparten con los objetos producidos por la cultura popular, la moda, los desechos, el espectáculo y la naturaleza, una misma jerarquía horizontal.

Durante el acto inaugural de esa edición, las autoridades argentinas procedieron a condecorar al Presidente de la Bienal de Venecia, Paolo Baratta, con la Orden del Libertador San Martín en el grado de “Gran Oficial”, en reconocimiento a todo su apoyo para que la Argentina tuviera su pabellón nacional en el predio de los Arsenales.

Instituciones y ecosistema cultural en el siglo XXI. Caminos descentralizados hacia una nueva Argentina federal

Desde el estallido de la crisis [2001] hasta mediados de 2003 el país experimentó un período de suma inestabilidad y fragilidad institucional

28. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2001.

con una enorme agitación social y la emergencia de nuevas prácticas y nuevos actores del activismo social. [...] De 2003 a 2010 se desarrolló una etapa caracterizada por la recuperación de la estabilidad económica y social, por una mayor presencia y respuesta del Estado en sus deberes públicos comunitarios y por una política oficial de “derechos humanos que incluye medidas como la anulación de las leyes del perdón y el impulso a la reapertura de instancias judiciales contra los crímenes de la dictadura, así como la entrega a los organismos de Derechos Humanos del predio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada).²⁹

Estos tres contextos particulares de inestabilidad económica, giros políticos y respeto por los derechos humanos impactaron en las artes en general como movimientos éticos y estéticos significativos, como se desarrolla en *Poéticas contemporáneas 90-2010*. En los primeros cinco a diez años del nuevo siglo se observa la pulsión por generar espacios de formación artística. Crecieron los públicos, y con ellos, los circuitos de visibilidad en las provincias más allá de Buenos Aires. Se expandió el coleccionismo y se globalizó la escena cultural argentina. También “se expandieron, mixturaron, desbordaron y trasvasaron entre sí los medios y las disciplinas cayendo casi definitivamente los dogmas de las vanguardias varias y los megadiscursos históricos y teóricos”.³⁰

Entre los eventos culturales cabe mencionar algunos hechos troncales respecto del trabajo de agrupaciones, los colectivos, las asociaciones, las casas, los clubes y clínicas, las residencias y las múltiples formas de acción colectiva en el espacio público.

Ana Longoni destaca, a principios del 2000, la persistencia del arte de acción en el espacio público. A pesar de la tendencia hacia el individualismo y el retiro al ámbito privado, surgieron grupos de artistas que promovían acciones callejeras e intervenciones urbanas. Entre ellos se encontraban En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas, las Chicas del Chancho y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata),

29. Fernando Farina y Andrés Labaké, “Prólogo”, en *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010, p.14.

30. *Ibidem*

Maratón Marote, Por el Ojo, 4 para el 2000, la Mutual Argentina y Zucoa No Es (Buenos Aires). Dos colectivos formados en esa época, el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera (actualmente conocido como Internacional Errorista), continúan activos. Algunos grupos, como el GAC y Etcétera, así como más tarde el Taller Popular de Serigrafía, lograron gran visibilidad internacional en ese contexto. Otros colectivos se disolvieron, mientras que nuevos surgieron, como Mujeres Públicas e Iconoclastas (Buenos Aires), Arte Insurgente (Córdoba), Colectivo Siempre (La Plata) y las acciones de Leo Ramos (Resistencia).³¹

En 2003 nace Eloísa Cartonera, una cooperativa del barrio de la Boca que fabrica libros con tapas de cartón, para lo cual compran el cartón que los cartoneros recolectan en las calles y se transforman en la cubiertas de una selección de autores de literatura latinoamericana. También ese año, y en una misma clave relacional, Fernanda Laguna funda Belleza y Felicidad Fiorito un movimiento que, en palabras de sus protagonistas: “produce poesía desde el barrio; fomenta una agenda artística, activista y feminista para las infancias de Villa Fiorito con una oferta de talleres que van desde producción de música experimental hasta un comedor gourmet. En esta conversación, a partir del lema Nos mueve el deseo, del colectivo Ni Una Menos, las integrantes de este colectivo cultural y político defienden el derecho al placer, tantas veces borrado de los horizontes de las clases populares en nombre de las necesidades básicas”.

En 2005, se implementaron las becas para proyectos grupales del Fondo Nacional de las Artes con el objetivo de fomentar la formación y capacitación de artistas autogestionados y colectivos a través de seminarios, clínicas y análisis de obras. Entre los beneficiarios se encontraban Germina Campos (Santa Fe), Arte Callejero (Buenos Aires), Estudio 13 (General Roca, Río Negro), Compartiendo Capital (Rosario), RIIA (Buenos Aires), La Guarda (Salta), Belleza y Felicidad (Buenos Aires), ED Contemporáneo (Mendoza), La Mandorla (San Juan), Oficina Proyectista (Buenos Aires), Club del Dibujo (Rosario), La Salamandra (Viedma), Etcétera (Buenos Aires), Archivo Vivo (Buenos Aires), Espacio de Arte Correvidile (Paraná),

31. *Ibidem*

7 Hornallas (Córdoba), Colectivo Medial (General Roca, Río Negro), Mujeres Patagónicas (Bariloche), Estudio Brócoli (Rosario), Tengo Colchón (Puerto Madryn), La Hermana Favorita (Rosario), Federación Stick Boxing (Rosario), Astro Cedrus (Bariloche), Proyecto Casa de Tigre, Iván Rosado (Rosario), La Araña Galponera (Mendoza), La Punta (Tucumán), Fedro (Salta) y La Mezcladora (Buenos Aires), entre otros.

En esos mismos años, *Germina Campos*, un proyecto originario de Santa Fe, tenía objetivos nómades que buscaban fomentar la interacción y formación entre artistas y otros espacios. Esto permitió la creación de comunidades con Casa Trece (Córdoba), El Basilisco (Buenos Aires), La Baulera (Tucumán), Estudio 13 (Roca), La Mandorla (San Juan), Espacio Vox (Bahía Blanca), MACUNAM (Misiones) y Parientes del Mar (Paraná). Por otro lado, *Argentina Pinta Bien* fue un programa diseñado entre 2003 y 2012 por el Centro Cultural Recoleta, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en colaboración con su Asociación Amigos y la Fundación YPF. Este programa buscaba difundir la obra de artistas visuales contemporáneos residentes en las provincias argentinas.³²

Durante el período de 2005 a 2007, se realizaron tres ediciones de *Intercampos*, un programa diseñado para crear una plataforma igualitaria, horizontal, intergeneracional y crítica. Este espacio permitía a artistas y teóricos del campo visual presentar y discutir su producción con sus pares y otros referentes invitados en el Espacio Fundación Telefónica de Argentina. Entre 2006 y 2013, se llevó a cabo el *Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas* (LiPac), una serie de clínicas de arte coordinadas por Alicia Herro. En 2009, la Universidad Torcuato Di Tella reactiva ecos del esplendor del Instituto de los años 60, e inaugura el Programa de Artistas y Curadores. Renueva así el estilo de carrera de Bellas Artes y potencia el trabajo por pro-

32. En dos etapas se realizaron exposiciones muy convocantes, primero en las provincias de Chubut, Córdoba, Mendoza, Río Negro, Santa Cruz y Neuquén; y luego en Corrientes, Salta, Tierra del Fuego, San Juan, Jujuy, Tucumán, Entre Ríos, Misiones, Chaco y La Pampa; y la tercer etapa actualmente en curso se inició en 2009 con Catamarca, San Luis y Santiago del Estero.

yectos, con seminarios y tutorías en la carrera de los artistas. Judi Werthein, Graciela Hasper y Roberto Jacoby fundaron el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), que también buscaba generar espacios alternativos para la formación artística en Argentina. Este centro se convirtió en un punto de encuentro entre artistas y pensadores internacionales, especialmente latinoamericanos. Entre sus actividades anuales, el CIA ofrece cursos, talleres, seminarios y conferencias dirigidos a artistas y profesionales de las artes visuales. Además, su programa convoca a arquitectos, cineastas, historiadores, psicólogos y expertos en diversas áreas del conocimiento, y fomentan así un diálogo interdisciplinario enriquecedor. En búsquedas similares por la capacitación continua, en 2012, Gachi Prieto funda Prácticas Artísticas Contemporáneas PAC, también llamado Proyecto PAC, un espacio de formación y plataforma educativa que brinda clases y clínicas, y que reúne una amplia comunidad de artistas, curadores y docentes en constante construcción.

En todo este contexto movilizante, el 24 de marzo de 2007 se abre el Parque de la Memoria en nuestro país, inaugurado en el marco de la conmemoración del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia (que venía consolidando sus proyectos desde 1998). Su objetivo es rendir homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), preservar la memoria histórica y promover los derechos humanos, así como fomentar una reflexión sobre las atrocidades cometidas durante ese período oscuro de la historia local y latinoamericana. Las artes son una parte fundamental del programa de reflexión sobre cómo se construye homenaje sobre el horror. El espacio incluye un monumento central que lleva el nombre “Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado”, así como una serie de esculturas, instalaciones artísticas y un recorrido que invita a los visitantes a reflexionar sobre la importancia de recordar y aprender del pasado para evitar que se repitan violaciones a los derechos humanos. Continuando con las políticas de construcción de la memoria, al año siguiente, el 31 de mayo de 2008, se inauguró el Centro Cultural Haroldo Conti en la ex Esma, un espacio de encuentro y reflexión sobre la historia argentina y latinoamericana.

na, la memoria, los derechos vulnerados y la democracia. Allí se realizan exposiciones de arte, obras de teatro y danza, conciertos, festivales, talleres, charlas, proyecciones, recitales de poesía y programas públicos y educativos.

En el contexto poscrisis de 2003-2010 en Buenos Aires, es esencial reconocer el papel clave que desempeñaron Malba y PROA desde el sector privado. El Espacio Contemporáneo de Malba inaugurado en 2003, bajo la dirección de Marcelo Pacheco, destacó por introducir la figura de los curadores invitados y ofrecer un espacio para artistas contemporáneos activos de todo el país, y de esta manera cambió la percepción de que los museos solo exhiben a artistas fallecidos o con una trayectoria consolidada. Por su parte, PROA, liderada por Adriana Rosenberg, revitalizó La Boca, un barrio históricamente relevante para las artes, al traer exposiciones de artistas internacionales inéditos en la región. Así, PROA llenó un vacío en el circuito de exhibición y enriqueció la visibilidad del arte global en la escena local.

Entre 2010 y 2020, Argentina experimentó una nueva serie de cambios culturales significativos que transformaron nuevamente el panorama artístico del país. Estos cambios se vieron influenciados por varios factores y acontecimientos en el ámbito de instituciones, galerías, ferias, residencias y otros espacios artísticos. Algunos de los aspectos más destacados incluyen:

- **Impulso-giro federal:** Se promovió un enfoque más descentralizado que buscaba visibilizar y apoyar la producción artística en diversas regiones del país, no solo en los grandes centros urbanos.
- **Inclusión de la diversidad en los debates de género:** La sanción de leyes que garantizan

33. Ley de Educación Sexual Integral N° 26.150, 2006; Ley de Matrimonio Igualitario N° 26.618, 2010; Ley de Salud Mental N° 26.657, 2010; Art. 206 Tenencia Compartida, Ley 26.618 y Art. 206 Código Civil, 2011; Ley de Identidad de Género N° 26.743, 2012; Ley de Femicidio y Crímenes de Odio N° 26.791, 2012; Ley de Reproducción Humana Asistida N° 26.862, 2013; Reforma del Código Civil y Comercial N° 26.994, 2015; Resoluciones del Ministerio de Salud de la Nación; Resoluciones 1507, 1508 y 1509, 2015 que modifican la reglamentación de la Ley de Sangre N° 22.990; Ley Micaela N° 27499, 2019 y el Decreto 720/2020 que establece un cupo laboral para las personas travestis, transexuales y transgénero que reúnan las condiciones de idoneidad.

igualdad, equidad y justicia contribuyó a una mayor representación y discusión sobre temas de género dentro del arte y la cultura.³³

- **Instituciones plurales, artistas como trabajadores, y la colectivización de las artes:** Por un lado, es crucial el desarrollo de tarifarios base para los diversos trabajos en artes, lo que consolida la necesidad de respeto por la profesión. Por otro, surge una nueva visión de la práctica artística que enfatiza la colaboración y el trabajo comunitario. Esta visión también aborda críticamente las crisis en la enseñanza, las narrativas de exhibición y los procesos de recepción.³⁴
- **Voluntades arqueológicas y furor por los archivos + Iniciativas tecnológicas:** La cultura está revisando todos los materiales históricos, revalorizando los archivos como evidencia y fuente primaria. La incorporación de nuevas tecnologías en comunicaciones, marketing cultural y gestión de fondos y colecciones permite nuevas formas de difusión y acceso, no solo al arte contemporáneo, sino también a sus documentos e historias.
- **Profesionalización de carreras artísticas y crisis de la crítica de arte:** Se ha avanzado en la profesionalización de los artistas y en áreas académicas como curaduría, gestión cultural, fotografía y conservación-restauración, con el establecimiento de programas universitarios especializados. Nuevas universidades en Argentina han creado departamentos para artes visuales, electrónicas, digitales y prácticas artísticas contemporáneas, enriqueciendo el ecosistema cultural del país. Estos cambios han fomentado un ambiente más inclusivo e innovador, pero

34. Para ampliar información ver: Guadalupe Chiotarrab, *Promesa y precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires, 2021*, Repositorio Institucional UNSAM. Fecha de consulta: febrero de 2024. En su investigación, Chiotarrab da cuenta de cómo desde 2003 una escena que tendió a la profesionalización del arte continuaba "signada por la persistencia del trabajo precario, informal e inestable, sin remuneración por la participación en exhibiciones, y la consecuente necesidad de complementar ingresos con otras actividades simultáneas, en la ausencia de seguridad social". Luego de la pandemia del COVID-19 se instalan en el campo cultural los tarifarios para los trabajos en artes. Consultar en web y redes los aportes a este debate de la Asociación Argentina de Críticos de Arte; la asociación Curadores en Diálogo; y los tarifarios de las artes visuales por diversos agentes autogestionados.

también han desplazado estructuras y tareas tradicionales con nuevos enfoques.

- **Crecimiento de espacios culturales y alianzas:** El aumento de espacios culturales incluye museos públicos, fundaciones privadas de acceso público, y la autogestión de artistas, curadores y gestores se ve reflejado en el Mapeo anexo. Fundaciones empresariales como Andreani, Medife, OSDE; Banco ITAÚ (actual Banco Macro), Santander, ICBC y Supervielle dan cuenta de los apoyos privados a la cultura, junto con fundaciones como Cazadores, Nicolás García Uriburu, Clorindo Testa o Luis Felipe “Yuyo” Noe, entre tantas otras, que reflejan el compromiso de artistas y agentes del campo por otro tipo de producción independiente. Los últimos años se han caracterizado por el trabajo en alianza y redes, con relaciones mutuas entre museos y empresas, y colaboración en la conformación de colecciones, entre otros aspectos.

A continuación, se amplían los conceptos hacia un cierre y conclusiones.

Respecto de las redes federales, en la etapa posterior a 2012, Argentina ha experimentado un notable crecimiento en la cantidad de museos, centros culturales, galerías y espacios o proyectos autogestionados en todo el territorio. A este impulso se suma la creación de redes y conexiones entre todos estos agentes, esto destaca en los últimos años previos y posteriores a la pandemia del COVID-19. La colaboración entre instituciones y artistas ha permitido que se generen iniciativas innovadoras y se amplíen las oportunidades para la producción y difusión del arte. Para comprender mejor esta dinámica, se recomienda acompañar la lectura del presente texto con el mapeo anexo que ilustra los amplios listados de instituciones y eventos culturales, que revela cómo estas tramas culturales se extienden más allá de las ciudades capitales. Esto no solo contribuye a una mayor democratización del acceso al arte, sino que también fomenta un sentido de pertenencia y comunidad entre los diferentes actores involucrados en el ámbito cultural argentino.

En diferentes regiones del país, más allá de Buenos Aires, se destaca el gran desarrollo de espacios culturales y proyectos de arte. Córdoba, Rosario, Mendoza, Salta, Corrientes, Chaco y Tucumán son las primeras ciudades

capitales en promover una escena artística vibrante y ampliar el ecosistema educativo con nuevas carreras de grado y posgrado, cursos, clínicas y encuentros en red que alimentan al circuito. Se sumaron más tarde varias ciudades del litoral, del NOA y, en la pandemia se autogestiona la Red Cuero, que agrupa a todos los espacios culturales de la Patagonia. Cuero resulta un paradigma distinto en este nuevo siglo. Forjada como una red independiente, de estructura horizontal y comunitaria, nuclea galerías, residencias, espacios culturales, de investigación, de formación —físicos y virtuales— de la región patagónica en toda su extensión: norte, austral, andina, los valles (alto y medio) y atlántica. En la voz de algunas de sus protagonistas:

Muchos de los espacios y gestores, artistas en general, éramos agentes que ya estábamos vinculándonos y la pandemia fue la posibilidad de crear redes, no solo porque evidenció la situación crítica de los artistas y agentes culturales en aquel contexto, sino que vislumbramos muy pronto como la grupalidad le agrega valor al trabajo. Nuestra red es espacio de consultas, suple la carencia de muchas de las políticas que deberían ser públicas. Nos acompañamos, creamos alianzas entre espacios, compartimos información, convocatorias, becas [...] Red Cuero no tiene figura legal, no maneja plata, y confiamos que es eso lo que la está sosteniendo de manera tan afectiva [...] La red visibiliza a la Patagonia como escena [...] Los extremos territoriales nos brindan ventajas, nos consideran los precursores de las prácticas situadas, trabajar con el paisaje a veces fue lo único que tuvimos. Eso es lo que nos hace hoy más creativos.³⁵

Recuperando experiencias de interlocutores que trabajan en el extenso territorio federal, sus lecturas revelan que en las provincias, hace más de 10 años que tienen su foco en la descentralización de las prácticas artísticas y dejar de mirar a Buenos Aires o las capitales como si fueran legitimadoras de las prácticas locales o regionales. De todas maneras, ana-

35. Entrevista de Cintia Mezza a Irina Svoboda, Marina Cisneros, Ingrid Rodick, María Eugenia Cordero, Sandra Ruiz Díaz, Patricia Viel y Mariano Britos, representantes de algunas de las galerías, espacios y agrupaciones de investigación y proyectos que integran la Red Cuero Patagonia. Toda la información y mapa de la red en <https://cueropatagonia.ar/>

lizan las escenas provinciales como políticas discontinuas y acciones privadas más aisladas. Natalia Albanese comenta sobre Ego, la primera feria de arte en Córdoba:

Había cierta artesanidad en los procesos de gestión y mercado. Fundé la feria en 2012 y mi última edición fue en 2019. Me parecía muy importante romper la tribu que muchas veces el arte contemporáneo tiende a formar, para que se produjeran tramas más diversas, y ocurrió: la feria supo ser un proyecto integrador: una experiencia de gestión, curaduría, un espacio de encuentro, difusión y mercado. La entrada fue siempre gratuita como política cultural; fue fundamental quitar el concepto de VIP, arraigado en otras ferias. Realmente se generó un espacio para el coleccionismo incipiente de Córdoba con los programas de mediación para la formación de públicos, y los ciclos de debate. La feria tuvo además publicaciones y trabajamos en alianza con las universidades provinciales y nacionales.³⁶

Marcelo Dansey destaca una serie de eventos a partir de 2011-13 que cambian paradigmas y marcan un giro en la gestión entre todos los agentes del campo:

— La primera asamblea de artistas autoconvocados en reclamo ante la solicitud masiva de donaciones de artistas desde el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El conflicto condensa un cambio de era en la dirección del museo, y un antecedente potente en la acción de las comunidades de artistas.³⁷

— La mudanza de barrios de galerías establecidas, el cierre de grandes galerías históricas, y la aparición de nuevos proyectos. (Ver los listados en el dossier anexo)

— La creación de Meridiano, la cámara de galerías a partir de 2015. Las galerías no tra-

36. Entrevista de los autores a Natalia Albanese, curadora y gestora cultural, doctoranda con tesis sobre el estudio del coleccionismo argentino, con residencia en la provincia de Córdoba. Julio de 2023.

37. El conflicto culminó con la renuncia de Laura Buccellato y la nueva dirección de Victoria Noorthoorn que desde 2013 renovó la imagen gráfica del museo. Se lo llama “El Moderno” para potenciar su nueva etapa, y se finaliza su reforma arquitectónica reabriendo al público con todas sus salas habilitadas. Este poder asambleario de los artistas para resolver el conflicto podría verse como un antecedente a los movimientos por los tarifarios para los trabajadores de las artes que terminan de impulsarse en la pandemia del COVID-19.

bajaban de manera coordinada y Meridiano surgió para compartir abiertamente la escena, generar vínculos, y trabajar juntos por un mismo mercado.

— El Fondo Nacional de las Artes siempre fue un instrumento fundamental para la producción y difusión del arte a nivel federal, pero con problemas de financiamiento. Los ministerios tomaron iniciativas nacionales, provinciales y municipales que consiguieron alcanzar a más artistas y a más proyectos multidisciplinarios. Por ejemplo, la creación del Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA, 2011) y los programas “Plataforma Futuro, idea y desarrollo, 2016”; y “Ópera Prima”, un concurso para artistas noveles.

Desde las políticas culturales de la nación, las provincias y municipios, cabe destacar las iniciativas como “La noche de los museos”, iniciada en 2004. Estas iniciativas generan citas colectiva entre los públicos y las instituciones y espacios culturales que ponen en disponibilidad obras, patrimonios, y la producción contemporánea en el formato de “maratones”, abiertos de día a la noche, priorizando la accesibilidad. Garantizan el disfrute del encuentro facilitando conexiones, recorridos y la entrada libre y gratuita, junto a la gratuidad del transporte público como medida que acompaña a la masividad de estos eventos. También es necesario destacar cómo estos fenómenos van formando parte de esquemas urbanos en muchos casos de revitalización de escenas y en otros de gentrificación, procesos que tienen diversos impactos en el tiempo.

En este período 2000-2020, desde 2012 se fomenta la promoción de la zona Sur con el impulso de los distritos artísticos y tecnológicos como política pública para el desarrollo económico, pensados como espacios temáticos que crecen alrededor de ciertas industrias, artes y oficios. El Distrito de las Artes de la Ciudad ocupa casi 300 hectáreas entre los barrios de La Boca, Barracas y San Telmo y fue creado en 2012 para posicionar al sector artístico como motor económico de una zona con fuerte identidad cultural.

En Argentina, los debates de género son sin duda de los más grandes librados entre 2000 y 2020, y han influido notablemente en la gestión cultural y en el reconocimiento de las comunidades sexo disidentes y trans, especialmente en la última década. Estos debates han

facilitado la inclusión y visibilidad de artistas y gestores culturales de estas comunidades, y permitieron que sus obras sean reconocidas y exhibidas. El 8 de marzo se ha convertido en un símbolo de lucha por los derechos de género. Muchos espacios culturales han adoptado propuestas artísticas que abordan temas de género, sexualidad e identidad y crearon entornos seguros para la expresión artística. En los últimos cinco años, se han implementado políticas inclusivas en varios espacios culturales para garantizar igualdad de oportunidades y promover el respeto y la diversidad. Además, se han formado alianzas entre espacios culturales y organizaciones LGBTQ+ para integrar a las comunidades en la gestión cultural y sensibilizar a la sociedad sobre las problemáticas. En 2018 se estableció el Premio 8M, en sintonía con el creciente movimiento feminista y las manifestaciones del Día Internacional de la Mujer. Esta efeméride ha evolucionado en los últimos años, adoptó la denominación 8M, y tiene como objetivo reconocer y visibilizar las contribuciones de mujeres y personas de diversas identidades de género en distintos ámbitos, así como promover la lucha por la igualdad y los derechos humanos. En 2022 se llevó a cabo la exhibición “Las olas del deseo. Feminismos, diversidades y cultura visual 2010-2020+”. Esta muestra fue significativa no solo porque resultó de un esfuerzo colectivo que involucró grupos de investigación, curaduría y edición para reflexionar sobre los recientes cambios sociales y estéticos, sino también porque amplió las fronteras de la categoría “mujer” como sujeto no único del feminismo. Además, representó un momento político-cultural fundamental. La exposición incluyó fotografías, instalaciones, pinturas y videos de más de ochenta artistas y colectivos de todo el país, y ofreció un intenso recorrido en la Casa del Bicentenario.

Respecto de la situación de los museos, las exposiciones, la curaduría y la crítica, el siglo XXI representa toda una nueva era. Por una parte, proliferan los encuentros y publicaciones que debaten el rol de los museos y las colecciones, instancias que convocan a la reflexión y autocrítica entre los propios agentes del campo. En paralelo, se observa un creciente interés por lo artístico que se ilustra con la afluencia masiva de públicos a la oferta cultural con una programación diversa a nivel federal —que es resultado de las continuas re-

definiciones y nuevos desarrollos de las prácticas artísticas—. Las preguntas por “lo contemporáneo” y la “comprensión del arte” invaden desde el quehacer de la creación hasta los modos de hacer gestión, curaduría, planificar una bienal, renovar una feria o reseñar críticamente una exposición. En este proceso, entre 2010 y 2020 el impacto de los medios de comunicación en la sociedad y en el campo del arte es poderoso, entre una lógica del hiperconsumo y el fenómeno de estetización generalizada, el concepto de generación de contenido para los medios y redes sociales, comienza a ser clave en la escena.

En 2010, la producción de los festejos del Bicentenario y la organización Feria del Libro de Frankfurt, con una muestra de arte argentino en 2011, son dos hitos de la gestión cultural aliada a políticas y una administración presupuestaria. Internacionalmente, Google se fortalece más y más en el ciberespacio y funda el Google Art Project en 2011, una plataforma que anheló reunir a todos los patrimonios del mundo a un *clic* de distancia y ofrecer una suerte de democratización de la cultura. Pero aquel primer proyecto fracasó ante el repudio al monopolio global de los museos que comenzaron a vislumbrar los beneficios de contar con sus propias plataformas virtuales.

Contemporáneamente, en 2013, Claire Bishop publica *Radical Museology* que se traduce al español en 2018, *Museología radical. O, ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* El libro se volvió casi un manifiesto de esta nueva era. Una bibliografía ineludible que convoca a la respons(h)abilidad de interpelar a los objetos y relatos que los museos coleccionaron por decisiones de otro tiempo y otros sujetos políticos, y que muchas de estas decisiones precisan un renovado contrato social en la contemporaneidad. En este sentido el texto cuya cita de Corvalán sentencia: “Todo patrimonio es molesto”,³⁸ la molestia es el deber cívico de la investigación continua, tanto sobre los objetos y prácticas como los parámetros que definen la reunión de objetos o documentos en fondos o colecciones; reanalizar su valoración, su

38. Kekena Corvalán, “Curadurías inestables: todo patrimonio es molesto”, en *Los patrimonios son políticos*, Buenos Aires, RGC Libros / Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.

39. El concepto “descoleccionar” y todo el contenido del párrafo es parte del proyecto de Tesis Doctoral de Cintia Mezza.

guarda, narrativas, exposición y difusión. Estar atentos en revisar las matrices de pensamiento heredadas de inicios de un coleccionismo estrechamente vinculado a los procesos coloniales, y a los museos organizados sobre sus preceptos y políticas, en diversos momentos de la historia. No se trata de eliminar los patrimonios, sino de renunciar a esa forma caduca de acopio, y por lo tanto a “descoleccionar”,³⁹ y a imaginar nuevos rumbos (re-orientación) y como transitarlos (re-organización). Para las colecciones ya existentes: trabajar en su sostenibilidad con estrategias como las activaciones; los préstamos extendidos a espacios sin colección; la digitalización de las colecciones para democratizar su acceso.

En relación con los museos, las exhibiciones tienen un rol fundamental en la construcción de las nuevas *historias del arte*.⁴⁰ Asimismo, los espacios culturales a nivel federal también han trabajado activamente en las últimas décadas por la inclusión y la diversidad en sus programaciones, y de esta manera le dieron visibilidad a artistas de diferentes orígenes, culturas y territorios, abordando temas relevantes para la sociedad argentina contemporánea y que son también parte de la urgente agenda global.⁴¹ María José Herrera define un nuevo rol para las exposiciones de arte como “espacios de administración de significados, poderosos dispositivos para la escritura de la historia, y por esta causa los artistas reivindican y no resignan su participación activa en la producción de las mismas”. Y la curaduría en museos, ferias y bienales, como “aquella que establece valores casi en forma equivalente, desdibujando los límites entre la representación cultural y la mercantilización del arte”. La figura de la curaduría como árbitro, como mediador entre artistas, instituciones, políticas, agendas, los

40. Señalar en itálicas a las Historias del Arte en plural hace referencia al Diccionario de certezas e intuiciones publicado por Diana Aizenberg en 2004 que resulta un momento clave para plantear cómo la escritura en las artes comenzará en esta nueva era 2000-2020 a derivar en visiones caleidoscópicas multiplicando casi infinitas historias del arte en lugar de una única voz. El proyecto de este libro-diccionario fue a la vez exhibido como obra de arte en museos y galerías e involucra no sólo a la artista que lo firma, sino a seiscientos colaboradores que, vía correo electrónico, aportaron su trabajo y creatividad durante varios años para una construcción colectiva.

41. Entrevista de los autores a Natalia Albanese y Marcelo Dansey.

públicos y el mercado.⁴² Rodrigo Alonso contribuye con la afirmación:

El rol del curador contemporáneo reemplazó al de crítico de arte. De 2000 al 2010 aparece la figura del curador independiente como profesión, en relación con las carreras académicas en Gestión Cultural en las universidades de San Martín, Palermo y El Salvador, y la Maestría en Curaduría en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Universidad de las Artes. Se observa cómo el poder de la crítica decae cuando va creciendo el poder de la curaduría, y resulta lógico porque de alguna manera el curador, al seleccionar algunos artistas, está dando un statement crítico y el ejercicio de un texto. La crítica comienza a ocupar las redes sociales en tono de reseña o comentario.⁴³

Pensar en el formato de la crítica de arte escrita sobre papel, después de las ya mencionadas revistas culturales y suplementos de los años 90, todo parece conducir a *ramona*. Roberto Jacoby relata su génesis:

Observaba unos diaritos que hacía en Belleza y Felicidad Fernanda, y otros que hacían en Giesso de 8 hojas, dos hojas plegadas, y pensé en una revista que no tuviera imágenes, para que fuera más económica; que tuviera una sola tipografía en diferentes versiones, le encargué el diseño a Alejandro Roth, con bajo presupuesto, así se fundó, una noche fuimos a un restaurant chino para fundarla. [...] Otra característica que se sostuvo en el tiempo era que los títulos se elaboraban colectivamente, entre 20/30 participantes se leían las notas y se decidían, tenían que ser informativos y divertidos, y mostrar el punto de vista del autor. Fueron 101 primero de distribución gratuita hasta un momento en el que a la Secretaría de Cultura “se le ocurrió beneficiarnos”. Era un subsidio extraño. Uno tenía

42. Garay Basuado, en su ensayo “El siglo XXI: la curaduría como el boom del momento y los libros específicos”, Buenos Aires, Cuaderno 119, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 2020-2021, pp. 47-73, refiere al GEME (Grupo de estudios sobre exposiciones y museos) en 2002, y sus Jornadas y publicaciones se extienden por más de 10 años. Allí se debate la potencia de la exposición y sus relatos, también las pedagogías en su entorno, los roles curatoriales, y las narrativas, entre temas técnicos de gestión y conservación.

43. Entrevista de los autores con Rodrigo Alonso, curador, investigador, docente universitario, especializado en arte contemporáneo, julio de 2023.

que dejarles 500 ejemplares por año, que ellos no pagaban, porque el subsidio te lo daban al final del año. Como una venta postergada, con tan mala suerte que la crisis del 2001 hizo que el subsidio se transforme en la nada. Ahí le tuvimos que poner un precio de 5 pesos. [...] La distribución era en galerías, y empezó como una revista de artistas y terminó siendo una revista de crítica casi académica. En esos 10 años se formó una crítica nueva, de críticos jóvenes.⁴⁴

En 2003 nace la revista cultural *Ñ*, del diario *Clarín*, y el mismo año aparece *Otra Parte*, revista independiente dedicada a la crítica, el ensayo y la reseña de literatura, arte, cine, música y teatro, y al debate cultural, creada por Graciela Speranza, crítica, narradora y guionista, y Marcelo Cohen, escritor, traductor y crítico. A 20 años de la prestigiosa revista Speranza presenta un ensayo realizándole justamente 5 preguntas al estado de la crítica contemporánea. Los interrogantes se multiplican en el recorrido del texto, los primeros apuntan al sujeto que escribe y a quién lee hoy la crítica; luego, sobre el lugar de la teoría en la crítica de arte; a continuación, cómo se escribe una crítica contemporánea; la cuarta problemática es cómo dialoga con la política y los conflictos de su tiempo, y por último, como abre o no un juicio crítico, sobre el “gusto”.

Graciela recorre con experiencia y detalle cada ensayo personal para las respuestas, siempre considerándolas preguntas abiertas. Muy sucintamente podemos afirmar que tiene una mirada bastante crítica sobre el estado de la cuestión: las lecturas van desde las redes sociales operando con comentarios volátiles a la hipertrofia de los “aparatos teóricos fragmentarios, desgajados de sus fundamentos filosóficos o incoherentes” sin escalas. El crítico debería intentar, sugiere Speranza, “la descripción atenta de la obra y sus singularidades formales, esa práctica de la “lectura detallada”. Para concluir, plantea una reflexión sobre la sociedad del “Me gusta” y se pregunta, si se incorporara el “No me gusta”, ¿qué posibilidades surgirían? Ana María Battistozzi⁴⁵ suma al debate:

44. Entrevista de los autores con Roberto Jacoby, artista y gestor cultural, julio de 2023.

45. Entrevista de los autores con Ana María Battistozzi, periodista cultural, crítica, curadora y docente universitaria especializada en arte contemporáneo, julio de 2023.

Los museos de arte contemporáneos, las ferias, bienales, el propio coleccionismo y los curadores vinculados a estas instituciones que en el panorama actual han adquirido un peso económico que el crítico no detenta en la actualidad. Tras los cambios que acompañaron la expansión del mercado de arte contemporáneo hacia fines del siglo XX, las colecciones devinieron activos financieros, las grandes exhibiciones y ferias en plataformas de difusión de importantes empresas multinacionales en calidad de sponsors. Así, frente a esta conjunción ampliada de poder, la opinión del crítico por más prestigio profesional que exhiba, experimenta una pérdida de peso.

Respecto de las ferias y bienales entre 2000 y 2020 el arte argentino ha ganado un notable reconocimiento a nivel internacional lo que se refleja en la participación de artistas argentinos en ferias de arte internacionales, bienales y exposiciones en todo el mundo.

En paralelo a ArteBA y Expotrastiendas como las primeras ferias impulsadas desde Buenos Aires, surge Periférica y BADA, más tarde NODO, como diversas opciones de interrelación entre artistas, proyectos y formatos de galerías. En términos del mercado y nuevo coleccionismo, Alicia de Arteaga⁴⁶ percibe como uno de las transformaciones más importantes de las dos últimas décadas el cambio en todos los sistemas de información:

La demanda de información previa a una compra (procedencia, título, fecha, estado de conservación material, historia del artista, posición del artista en el mercado) ya se procesa en digital; muchas de las subastas se realizan online, se compra online; la mayoría de los compradores más jóvenes son asesorados por consejeros y la mediación es online, y todas esas informaciones se obtienen a gran velocidad, se agilizaron todas las gestiones y pueden participar de la compra en plataformas las nuevas generaciones de compradores con un poder adquisitivo muy diverso del coleccionismo moderno y tradicional.

Marina Pellegrini,⁴⁷ galerista, coincide con Arteaga en que las redes sociales son las más

46. Entrevista de los autores con Alicia De Arteaga, periodista cultural, julio de 2023.

47. Entrevista de los autores con Ana Marina Pellegrini, galerista, julio de 2023.

grandes formadoras del gusto contemporáneo y que las galerías trabajan mucho por la presencia online. Ambas sostienen que los compradores de arte entre 2000 y 2020, los compradores más jóvenes, se inclinan casi exclusivamente por el arte más contemporáneo, lo que es lógico, como arte de su tiempo. Pellegrini sostiene que tienen además, nuevos hábitos:

En nuestro país hay algunos *millennials* que acceden a comprar arte, son el recambio natural de la anterior generación compradora (personas entre 60 y 75 años que ya no tiene espacio en sus casas o ya no tienen tanto interés como cuando empezaron a coleccionar hace 25 años), de todas maneras, ++los compradores fuertes no son los *millennials*, salvo aquellos que pertenecen al mercado financiero y manejan otra disponibilidad de dinero.

En el territorio de las bienales, en 2006 se crea la Bienal del Fin del Mundo, que luego de su primera presentación queda interrumpida. Ante este hecho, los artistas de Tierra Del Fuego exigieron la creación de un nuevo evento que les permitiera tener una mayor visibilidad y difusión. Es así como nace el MAF, Mes del Arte Fueguino, en el 2011, con la coordinación y guión curatorial de Matilde Marín para su primera edición, y Ana María Battistozzi y María Teresa Costantín para las siguientes. Durante el MAF se realizaban exposiciones, conferencias, seminarios, encuentros, intervenciones en diferentes puntos de la ciudad de Tierra del Fuego, entre otras iniciativas fundamentales para la escena. Las tres ediciones tuvieron una gran repercusión tanto en la trama local como en la prensa federal. A su semejanza e inspirados en él surgieron importantes eventos localizados en otros territorios de Argentina. Por un lado, Neuquén Contemporáneo, cuya primera edición contó con Ana María Battistozzi y Matilde Marín como curadoras y su continuidad se extendió por dos años seguidos. Otro caso es La Gran Sombra en Corrientes, suceso artístico con propuestas contemporáneas, encuentros con críticos de arte, curadores, entrevistas a referentes, entre otros, que se llevó a cabo en dos ediciones continuas en el Museo Provincial de Bellas Artes Juan Ramón Vidal de Corrientes y en distintas zonas y espacios de la ciudad, con la curaduría de Matilde Marín y Beatriz Moreiro. En 2015 se crean Bienalsur, la Bienal de Performance,

la Bienal de Gráfica Latinoamericana y otros eventos en diversas disciplinas; lo clave es que todos son eventos internacionales impulsados desde Argentina, no solo como casos que suman a la tendencia de “bientalización” cultural, sino como oportunidades de contar con la presencia y exhibir artistas contemporáneos locales e internacionales en diálogo.

En el ámbito de las galerías, residencias y otros proyectos culturales, es esencial destacar el papel del trabajo en red y el cooperativismo durante el período 2000-2020. En 2016, se estableció Meridiano, la Cámara Argentina de Galerías de Arte Contemporáneo, como una asociación profesional sin fines de lucro creada para representar los intereses de las galerías de arte en el país. Esta iniciativa surgió de la necesidad de fomentar la colaboración para el desarrollo y la profesionalización del sector. Meridiano juega un papel activo en la formulación de políticas públicas para las artes visuales, y trabaja en conjunto con agentes estatales a nivel municipal, provincial y nacional, así como con otros actores del sector privado.

Simultáneamente, el espíritu colaborativo se refleja en numerosas iniciativas, para citar dos paradigmáticas: La Verdi, un proyecto cooperativo que ofrece estudios y talleres con residencia para artistas y promueve un espacio de trabajo compartido y desarrollo artístico; y la Red Quincho, una asociación civil que agrupa residencias de arte en Argentina, e integra gestores, programas y organizaciones dedicadas a ofrecer residencias con un enfoque inclusivo, formativo, diverso y federal.

Entre 2000 y 2020, los gestores culturales en Argentina desempeñaron un papel crucial en la consolidación y expansión de estas redes y proyectos. Estos profesionales no solo facilitaron la creación y gestión de espacios culturales y residencias, sino que también fueron fundamentales en la organización de eventos, festivales y exposiciones que promovieron el arte contemporáneo y fomentaron el intercambio cultural. A partir de su trabajo, los gestores culturales contribuyeron a la profesionalización del sector, apoyaron la visibilidad de los artistas locales y promovieron la inclusión de diversas voces en el panorama cultural. Su labor ayudó a establecer conexiones entre artistas, instituciones y el público, y jugó un papel clave en la creación de un ecosistema cultural más dinámico y accesible. En suma, el coope-

rativismo y la expansión de la colaboración en red representan el presente y el futuro para concebir a las personas y sus asociaciones como motoras de las instituciones y la cultura, reflejando la multiplicidad y diversidad de las manifestaciones contemporáneas.

Bibliografía

- AA.VV., *Museos Nacionales. Desde sus orígenes hasta el presente*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2022.
- AA.VV., *Argentina, Plataforma Arco Madrid 2017*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto República Argentina. Fondo Nacional de las Artes. Agencia Argentina de Inversiones y Comercio Internacional, 2017.
- AA.VV., *MAF 2011. Mes del arte fueguino*, Tierra del Fuego, Editora cultural Tierra del Fuego, 2011.
- AA.VV., *MAF 2014. Mes del arte fueguino*, Tierra del Fuego, Editora cultural Tierra del Fuego, 2014.
- AA.VV., *Poéticas Contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- AA.VV., *I Premio Bienal De Fotografía*, Buenos Aires, Fundación Alonso y Luz Castillo, ArteXArte, 2008.
- AISENBERG, Diana, *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- ALONSO, Rodrigo y Valeria GONZÁLEZ, *Ansia y devoción: imágenes del presente*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.
- ARTISHOCK Revista, “Adrián Villar Rojas gana premio en la Bienal de Venecia”, 20 de junio de 2011.
- BAEZA, Fedá, “Algunos apuntes sobre la expansión de los espacios de exhibición del arte contemporáneo”, en *Dossier Tiempos de curaduría*, Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, 2017.
- BARICCO, Alessandro, *The Game*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- BARRAGÁN, Paco, *La era de las ferias: acerca de las ferias como centros urbanos de entretenimiento, los curadores de ferias, la pintura expandida, el coleccionismo y el Nuevo Ferialismo*, Milán, Charta, 2008.
- BATTISTOZZI, Ana María, *eA-Estudio abierto: experiencias de arte y cultura contemporánea en Buenos Aires 2000-2006*, Buenos Aires, Ministerio de la Cultura del Gobierno de la Ciudad, 2006.
- BATTISTOZZI, Ana María y Alberto GIUDICI, *Un recorrido por el arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Papers Editores, 2010.
- BERMEJO, Talía y Teresa RICCARDI, “Entre la feria y el museo privado. arteBA y el coleccionismo contemporáneo en Buenos Aires”, en *Arteamérica*, n° 18, La Habana, Casa de las Américas, 2007.
- BUCCELATTO, Laura, Agustina BAZTERRICA, Cecilia RA-
- BOSSI y Mónica M. PALLONE, *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2011.
- CHIROTARRAB, Guadalupe, *Promesa y precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Repositorio Institucional UNSAM, 2021. Disponible a la consulta. Acceso febrero de 2024.
- DE ARTEAGA, Alicia, “Ferrari ganó el León de Oro”, en *La Nación*, Buenos Aires, 18 de octubre de 2007.
- ELLIOTT, David (ed.), *Argentina 1920 1994. Arte de Argentina*, The Museum of Modern Art Oxford, West Merchant Bank, 1994
- FERREIRO, Jimena, *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Librería, 2021.
- GARAY BASUALDO, Eugenia, *El siglo XXI: la curaduría como el boom del momento y los libros específicos*, Buenos Aires, Cuaderno 119, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 2020-2021, pp. 47-73.
- GIGENA, María M. [et al.], “BP.15, Primera Bienal de Performance de la Argentina”, Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, 2017.
- GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2001.
- , *Air de Buenos Aires*, Buenos Aires, Galería Daniel Abate, 2008.
- , *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- GIUNTA, Giunta y Diana WEZCHLER, Diana, “Colaboración, artivismo y memoria: cómo la crisis del 2001 cambió al mundo del arte”, (entrevistadas por Juan Batalla) para *Infobae*, Buenos Aires, 21 de diciembre de 2021.
- GUMIER MAIER, Jorge. (ed.), *Curadores. Entrevistas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Museos y espacios para el arte contemporáneo en Buenos Aires. Notas de actualidad”, en *Museología crítica y Arte Contemporáneo*, de Jesús Pedro Lorente (dir.) y David Almazán (coord.), Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003, pp. 351-373.
- HERRERA, María José, (dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Bellas Artes, 2009.
- HERRERA, María José, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación Osde, 2014.
- HUG, Alfons, Alberto SARAVIA y Alberto GROTTESI ERRAZU, *Intemperie: II Bienal del Fin del Mundo*, Río de Janeiro, Bienal Fin del Mundo 09, 2009.
- KATZENSTEIN, Inés y Claudio IGLESIAS, *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2017.

- LEBENGLIK, Fabián y Gustavo BRUZZONE, *Arte argentino de los años noventa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2023.
- LEBENGLIK, Fabián, “Un ciclo de ascensos y caídas”, en *Página 12*, Buenos Aires, mayo 2005.
- , “Luis Felipe Noé representará a la Argentina en la Bienal de Venecia 2009”, en *Página 12*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 2008.
- MARTINEZ QUIJANO, Ana, *Registros contemporáneos. Críticas publicadas 2013-2003*, Buenos Aires, ASEA, 2013.
- MEZZA, Cintia (coord.), *Algunos Artistas / 90 – HOY*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2013.
- NIEMOJEWSKI, Rafal, “Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial”, en *The Biennial Reader: Anthology of essays on the global phenomena of biennials*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010, pp. 88-103. Este ensayo es una versión revisada de una disertación ofrecida en la Conferencia de la Bienal de Bergen, del 17 al 20 de septiembre de 2009.
- OCAMPO, Victoria, *Cartas de la posguerra*, Buenos Aires, Editorial SUR, 2009.
- OTAÑO, Suyai [et al.] (comp.), *Voy a escribir sobre una pared*, Comodoro Rivadavia, Biblioteca Popular Astra, 2023.
- PACHECO, Marcelo E. (org.), *Malba: Colección Costantini*, México, Américo Arte Editores / Landucci Editores, 2001
- PACHECO, Marcelo E. (coord.), “Escuelismo. Arte argentino de los 90”, Malba-Fundación Constantini, Buenos Aires, 2009.
- PACHECO, Marcelo E., *Arte argentino actual en la Colección de Malba. Obras 1989-2010*, Buenos Aires, Fundación Malba, 2011.
- PINEAU, Natalia, “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística”, en María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen, Historias de las artes visuales en la Argentina*, Volumen II, Archivos CAIA IV, Buenos Aires, EDUNTREF-CAIA, 2012.
- PRIETO, Gachi y Julia FERRARI, *PAC. Prácticas Artísticas Contemporáneas 2020*, Buenos Aires, Gachi Prieto, 2023.
- PROGRAMA ARGENTINA PINTA BIEN (7 tomos). Primera etapa, Mendoza, Río Negro, Santa Cruz, Neuquén, Chubut y Córdoba. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004 - 2007.
- RAMONA. Revista de artes visuales, Números 37, 58, 59 y 62, entre otros, Fundación START, Buenos Aires, 2006.
- SPERANZA, Graciela, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, Barcelona, Anagrama, 2022.
- , “Cinco preguntas abiertas sobre la crítica de arte contemporáneo”, en *Revista Otra Parte*, Buenos Aires, 2022. <https://www.revistaotraparte.com/discusion/5-preguntas-abiertas-sobre-la-critica-de-arte-contemporaneo/> Acceso febrero de 2024.
- VERLICHAK, Victoria, *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*, Buenos Aires, Proa, 1998.
- WESCHLER, Diana [et.al.], *Salón Nacional 100 Años*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, 2011.
- WORTMAN, Ana, *Cambios culturales. Cambios en los consumos culturales*, Buenos Aires, Documentos UNTREF, 2009.
- ZUZULICH, Jorge. (ed.), *Curaduría y Arte. Perspectivas actuales*, Buenos Aires, Ediciones del CIC, 2014.

Información en plataformas digitales:

- <https://bellezayfelicidadfiorito.com/es/nosotros/>
- <https://bienal.buenosaires.gob.ar/>
- www.bienaldelchaco.org
- <https://bienalsur.org/es/page/bitacora?section=bitacora>
- <https://blogs.ead.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/colectivos/>
- <https://www.coordenadasart.com/acerca-de>
- <https://cueropatagonia.ar/proyectos/>
- <https://www.culturacorrientes.com/>
- <https://fotobienal.com.ar/>
- [https://www.fundacionandreani.org.ar/cinco-movimientos-para-el-vacio-\(e478\)](https://www.fundacionandreani.org.ar/cinco-movimientos-para-el-vacio-(e478))
- <https://www.instagram.com/arte.ramona/>
- <https://redquincho.ar/sobre-la-red/>
- <https://casadelbicentenario.cultura.gob.ar/exhibicion/las-olas-del-deseo/>
- <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/25322/24615>

MAPEO FEDERAL CONTEMPORÁNEO INSTITUCIONES, GALERÍAS, EVENTOS Y PROYECTOS

Sergio Baur y Cintia Mezza

MUSEOS / FUNDACIONES	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Museo Nacional Actualidad de Bellas Artes	1895 En 2005 nuevo guion curatorial y museografía	Actualidad	CABA
Museo Prov. de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa"	1914 Reapertura 2007	Actualidad	CABA
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco	1922 Renovación 2022	Actualidad	CABA
Museo de Bellas Artes de Salta	1930 Nueva sede 2008	Actualidad	Salta, Prov. de Salta
Museo Provincial "Escultor Juan Carlos Iramain"	1935 En 2015 pasa a formar parte del Estado provincial	Actualidad	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson	1936 Nueva sede 2011	Actualidad	San Juan, Prov. de San Juan
Museo Castagnino + macRo	1937 Apertura MacRo 2004	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
Casa Museo de Fernando Fader	1951 Reapertura 2023	Actualidad	Loza Corral, Prov. de Córdoba
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	1956 Reapertura 2010	Actualidad	CABA
Museo Nacional del Grabado	1960 Reapertura 2018	Actualidad	CABA
Museo y Archivo Histórico y Museo de Ciencias Naturales	1962 Reapertura 2021	Actualidad	Oberá, Prov. de Misiones
Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan Ramón Vidal"	1963 Reapertura 2005	Actualidad	Corrientes, Prov. de Corrientes
Museo Nacional de Arte Oriental	1965 Reapertura en Pal. Errázuriz 2019 Reapertura C. Cult. Borges, 2022	Actualidad	CABA
Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza (MMAMM)	1967 Nueva sede Anexo 2018 Reapertura 2021	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Museo Municipal de Arte "Dr. Urbano Poggi"	1969 Nueva sede 2014	Actualidad	Rafaela, Prov. de Santa Fe
Museo Prov. de Bellas Artes "René Brusau"	1982 Nueva sede 2010	Actualidad	Resistencia, Prov. de Chaco
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Sánchez"	1983 Nueva sede 2010	Actualidad	General Roca, Prov. de Río Negro

MUSEOS / FUNDACIONES	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Fundación Antorchas	1985	2006	CABA
Museo de la Inmigración	1985 Reapertura gestionada por UNTREF desde 2013	Actualidad	CABA
Centro de Arte Contemporáneo Chateau	1988 Última puesta en valor 2023	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Museo de Esculturas Luis Perloti	1990 Reapertura 2008	Actualidad	CABA
Fundación Telefónica	1991- Relanzamiento 1999 Desde 2003 Esp. Fund. Telefónica Actualm. Fund. Telefónica Movistar	Actualidad	CABA
Fundación OSDE	1992	Actualidad	CABA
Museo Pío Collivadino	1992 Reapertura 2018	Actualidad	Banfield, Prov. de Buenos Aires
Fundación Espigas	1995	Actualidad	CABA
Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca	1995 Reapertura 2004	Actualidad	Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires
Fundación PROA	1996 Reapertura 2008	Actualidad	CABA
Museo de Arte "Eduardo Minnicelli"	1996	Actualidad	Río Gallegos, Prov. de Santa Cruz
Museo Pictórico "Luis José Pisano"	1996	Actualidad	San Marcos Sierra, Prov. de Córdoba
Museo del Hombre de Antofagasta	1997	Actualidad	Antofagasta de la Sierra, Prov. de Catamarca
Museo de la Memoria	1998	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
Centro Cultural España Córdoba	1998	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Fundación START (Sociedad, Tecnología y Arte)	1999	Actualidad	CABA
MACLA, Museo de Arte Contemporáneo de La Plata	1999	Actualidad	La Plata, Prov. de Buenos Aires
Museo Asociación Casa Bruzzone	1999	Actualidad	Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires
Museo Municipal de Artes Visuales	1999	Actualidad	Trelew, Prov. de Chubut
MARQ - Museo de Arquitectura y Diseño de la Sociedad Central de Arquitectos	2000	Actualidad	CABA
Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional del Litoral	2000	Actualidad	Santa Fe, Prov. de Santa Fe
Museo del Holocausto	2000	Actualidad	CABA
Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén	2000 Sede actual 2004	Actualidad	Neuquén, Prov. de Neuquén

MUSEOS / FUNDACIONES	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Fundación Banco de San Juan	2001	Actualidad	San Juan, Prov. de San Juan
MALBA	2001	Actualidad	CABA
Centro de Producción e Investigación Artística (CePIA)	2002	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón	2002	Actualidad	CABA
MUNTREF / Museo de de Artes Visuales	2002	Actualidad	Caseros, Prov. de Buenos Aires
Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones (MAC-UnaM)	2002	2007	Posadas, Prov. de Misiones
Museo de Arte Religioso de la Pquia. Santísimo Sacramento	2002	Actualidad	Tandil, Prov. de Buenos Aires
Museo y Centro Cultural Salto Grande	2003	Actualidad	San Francisco del Monte de Oro, Prov. de San Luis
Fundación TyPA (Teoría y Práctica de las Artes)	2003	Actualidad	CABA
Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza (MACL)	2003	Actualidad	Alberti, Prov. de Buenos Aires
Museo de Arte Contemporáneo (MAC)	2004	Actualidad	Salta, Prov. de Salta
MuDi Museo del Dibujo y la Ilustración	2004	Actualidad	Museo itinerante
Museo de la Universidad Nacional de La Plata	2004	Actualidad	La Plata, Prov. de Buenos Aires
Museo taller Ferrowhite	2004	Actualidad	Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires
Fundación ALON	2005	Actualidad	CABA
Museo del Cine "Lumiton" Usina audiovisual	2005	Actualidad	Munro, Prov. de Buenos Aires
Museo de Arte Marino	2006	Actualidad	Ushuaia, Prov. de Tierra del Fuego
MAT Museo de Arte Tigre	2006	Actualidad	Tigre, Prov. de Buenos Aires
Museo de Arte "Molina Rosa"	2006	Actualidad	Pampayasta Sur, Prov. de Córdoba
Museo de la Mujer	2006	Actualidad	CABA
Museo de la Universidad Nacional de Tucumán "Dr. Juan B. Terán"	2006	Actualidad	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Museo Taller César Bustillo	2006	Actualidad	Plátanos, Prov. de Buenos Aires
MuseUM (Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo)	2006	Actualidad	Resistencia, Chaco
Museo "El Solar de Tántera"	2007	Actualidad	Apóstoles, Misiones

MUSEOS / FUNDACIONES	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Museo Casa Carnacini	2007	Actualidad	Villa Ballester, Pcia. de Buenos Aires
Museo de Bellas Artes "Manuel Belgrano"	2007	Actualidad	Moreno, Pcia. de Buenos Aires
Museo Franciscano Monseñor Fray "José María Bottaro"	2007	Actualidad	CABA
Museo Gustavo Cochet	2007	Actualidad	Santa Fe, Prov. de Santa Fe
Museo Miguel Ocampo	2007	Actualidad	La Cumbre, Prov. de Córdoba
Paseo de los Bidones en el patio del Museo del Puerto	2007	Actualidad	Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires
Museo Superior de Bellas Artes "Evita-Palacio Ferreyra"	2007	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Museo Colección Amalia Lacroze de Fortabat	2008	Actualidad	CABA
Museo de Arte Sacro San Francisco de Jujuy	2008	Actualidad	San Salvador de Jujuy, Prov. de Jujuy
Fundación Inti Main	2009	Actualidad	Ushuaia, Tierra del Fuego
Museo Imágenes de la Selva "Rodolfo Allou"	2009 Reapertura 2018	Actualidad	Puerto Iguazú, Prov. de Misiones
Museo Las Lilas De Areco	2009	Actualidad	San Antonio de Areco, Prov. de Buenos Aires
Centro Cultural del Bicentenario de Santiago del Estero	2010	Actualidad	Santiago del Estero, Prov. de Santiago del Estero
Centro Cultural y Museo Gunisacate	2010	Actualidad	Las Peñas, Prov. de Córdoba
Museo Casa Taller Gabriel Dubois	2010	Actualidad	Alta Gracia, Prov. de Córdoba
Museo Fueguino de Arte	2010	Actualidad	Río Grande, Tierra del Fuego
Museo Kosice	2010	Actualidad	CABA
Casa Museo y Centro Cultural Rivolta	2011	Actualidad	Unquillo, Prov. de Córdoba
Museo del Bicentenario	2011	Actualidad	CABA
Centro de Arte Contemporáneo UNTREF	2012	Actualidad	CABA
Espacio Cultural Julio Le Parc	2012	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Usina del Arte	2012	Actualidad	CABA
MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires	2012	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Museo Argentino del juguete	2012	Actualidad	El Calafate, Prov. de Santa Cruz
Museo de Arte Contemporáneo y Bellas Artes "Arlette Neyens"	2012	Actualidad	Puerto Iguazú, Prov. de Misiones

MUSEOS / FUNDACIONES	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Museo Catedral de Jujuy	2012	Actualidad	San Salvador de Jujuy, Prov. de Jujuy
Museo Lucy Mattos	2012	Actualidad	Beccar, Prov. de Buenos Aires
Centro Cultural del Centenario	2013	Actualidad	Gral. Alvear, Prov. de Mendoza
Espacio Byte, Museo de Arte Digital	2013	Actualidad	CABA y Museo virtual
Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MAR)	2013	Actualidad	Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires
Museo de Arte Sacro Cuyano (MASC-CEIDER)	2013	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Museo de la Ciudad Casa Caravati	2013	Actualidad	San Fernando del Valle de Catamarca, Prov. de Catamarca
Museo de la Ciudad Totoras	2013	Actualidad	Totoras, Prov. de Santa Fe
Museo FAyD, Facultad de Arte y Diseño	2013	Actualidad	Oberá, Prov. de Misiones
Museo Provincial de Fotografía Palacio Dionisi	2013	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Museo de Arte Contemporáneo de La Boca (MARCO)	2013	Actualidad	CABA
Museo a cielo abierto de Pipinas (MAPI)	2014	Actualidad	Punta Indio, Prov. de Buenos Aires
Museo de Arte Contemporáneo del Sur (MACSur)	2014	Actualidad	Lanús, Prov. de Buenos Aires
Museo Madi y la Escuela Gyula Kosice	2014	Actualidad	La Candelaria, Prov. de Salta
Centro Cultural Kirchner (CCK)	2014	Actualidad	CABA
Museo Municipal de Arte "El Antigal"	2014	Actualidad	Esperanza, Prov. de Santa Fe
Asociación Civil Museo y Fototeca Reta	2014	Actualidad	Tres Arroyos, Prov. de Buenos Aires
Museo de Arte Sacro de San Miguel	2014	Actualidad	Corrientes, Prov. de Corrientes
Centro de Imaginería Guaraní Museo Guaraní	2015	Actualidad	Corrientes, Prov. de Corrientes
Museo de Arte Municipal de Mercedes (MAMM)	2015	Actualidad	Mercedes, Prov. de Buenos Aires
Colección de Bienes Artísticos y Culturales (BACFAD) Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo	2015	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Programa Transversal DERED museos UNDAV (Museos Sedes de Sitios Comunitarios de la Universidad Nacional de Avellaneda)	2017	Actualidad	Avellaneda, Prov. de Buenos Aires
Casa-Museo Martín Santiago	2018	Actualidad	Deán Funes, Prov. de Córdoba

MUSEOS / FUNDACIONES	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Museo "Carlos Alonso Mansión Stoppel"	2018	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Museo de Arte Contemporáneo de Almirante Brown (MACAB)	2018	Actualidad	Almirante Brown, Prov. de Buenos Aires
Museo de Artes Visuales de Lobos (MAVLO)	2018	Actualidad	Lobos, Prov. de Buenos Aires
Museo Municipal Rosario Vera Peñalosa	2018	Actualidad	La Rioja, Prov. de La Rioja
Fundación Contemporánea	2019	Actualidad	Yerba Buena, Prov. de Tucumán
Museo del Carnaval de Gualeguaychú	2019	Actualidad	Gualeguaychú, Prov. de Entre Ríos
Museo del Carnaval Paranaense "Maestro Claudio Galeano"	2019	Actualidad	Paraná, Prov. de Entre Ríos
Museo Don Armando Sigifredo Reschini de Arte Contemporáneo	2019	Actualidad	Sandford, Prov. de Santa Fe
Museo Barda del Desierto	2020 2022 sede física	Actualidad	Museo Virtual Museo físico Contralmirante Cordero, Prov. de Río Negro

BIENAL	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Bienal IKA (Industrias Kaiser)	1958	1966	Córdoba, Prov. de Córdoba
Bienal Internacional del Grabado (Club de la Estampa)	1968	1972	CABA
Bienal de Grabado "Adolfo Bellocq"	1983	Sin datos	Vicente López, Prov. de Buenos Aires
Bienal de Arte Sacro Contemporáneo	1986	Actualidad, con intermitencia	CABA
Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer	1987	Sin datos	CABA
Bienal del Chaco. Bienal Internacional de Escultura Fundación Urunday	1988	Actualidad	Resistencia, Prov. de Chaco
Bienal de Arte Joven	1989	1991 (primer período)	CABA
Bienal de Arte Alternativo	1990	Sin datos	Santa Fe, Prov. de Santa Fe
Bienal Nacional de Arte Bahía Blanca	1997	Actualidad	Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires
Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana	2000	2006	CABA
Bienal de Pintura Holiday Inn	2000	Sin datos	Córdoba, Prov. de Córdoba
I Bienal Internacional de Arte del MNBA	2001	Sin datos	Córdoba, Prov. de Córdoba (se expone también en CABA y Neuquén)
Bienal Argentina de Fotografía Documental	2004	Actualidad	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Bienal Nac. de Pintura "Premio Ciudad de Rafaela"	2005	Actualidad	Rafaela, Prov. de Santa Fe
Bienal del Fin del Mundo*	2007	2014	Ushuaia, Prov. de Tierra del Fuego
Premio Bienal de Fotografía ARTE X ARTE.**	2008	2019	CABA
Bienal Kosice	2010	2018	CABA
Bienal Universitaria de Arte y Cultura	2010	Actualidad, con intermitencia	La Plata, Prov. de Buenos Aires
Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Argentina	2012	Actualidad	CABA
BIM - Bienal de la Imagen en Movimiento	2012	Actualidad	CABA y otras sedes
Bienal de Arte Joven	2013	Actualidad (segundo período)	CABA
Neuquén Contemporáneo	2013	2021	Neuquén, Prov. de Neuquén
Bienal del Fin del Mundo (edición en sedes alternativas)	2014	2014	Mar del Plata, Ushuaia, Valparaíso (Chile) y Punta Arenas (Chile).
Bienal de Performance	2015	Actualidad	CABA y otras sedes
BIENALSUR	2015	Actualidad	Múltiples sedes nacionales e internacionales
Bienal Nacional de Dibujo	2019	Actualidad	San Juan, Prov. de San Juan

* A partir de 2011 MAF, Mes del Arte Fuegoino.

** Fundación Alfonso y Luz Castillo. Luego deja de llamarse Bienal y queda solo Premio.

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Van Riel	1924	Actualidad	CABA
Rubbers	1957	Actualidad	CABA
Ruth Benzacar	1965	Actualidad	CABA
Víctor Najmías Art Gallery	1967	2006	CABA
CRONOS Galería de Arte & Diseño	1970	Actualidad	Santiago del Estero, Prov. de Santiago del Estero
Aldo de Sousa	1972	Actualidad	CABA
Marchiaro	1974	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Jorge Mara-La Ruche	Años 80	Actualidad	CABA
Rustique Galería	Años 80	Actualidad	La Rioja, Prov. de La Rioja
Sara García Uriburu	1981	Actualidad	CABA
Cerrito (Ex Diseños)	1982	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Espacio 130 Galería de arte (Ex Praxis Córdoba)	1983	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Laura Haber	1981	Actualidad	CABA
Roldan José María	1986	Actualidad	CABA
Alejandro Faggioni Estudio de Arte	1989	Actualidad	CABA
Cecilia Caballero Arte Contemporáneo	Años 90	Actualidad	CABA
Isabel Anchorena	1990	Actualidad	CABA
Popa Espacio de Arte	Años 90	Actualidad	CABA
Gaudí	1991	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Via Margutta Arte Contemporáneo	1991	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Sonia Leavy	1993	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Adriana Budich	1995	Actualidad	CABA
Arte x Arte	1995	2015 (Desde 2015 hasta el presente, ha enfocado su labor en la Fundación dedicada a la fotografía.)	CABA
El Taller	1995	2019	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Laberinto	1996	Actualidad	El Hoyo, Prov. de Chubut
Pabellón 4 Arte contemporáneo	1996	Actualidad	CABA
Centro de Edición Taller Galería	1997	Actualidad	San Martín, Prov. de Buenos Aires

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Praxis	1997	Actualidad	CABA
Del Infinito	1998	Actualidad	CABA
Sasha D Espacio de Arte	1998	2019	Córdoba, Prov. de Córdoba
Albacausión 1999	1999	Sin datos	San Fernando del Valle de Catamarca, Prov. de Catamarca
Belleza y felicidad	1999	Actualidad	CABA
Dabbah Torrejón	1999	Actualidad	CABA
Elsi Del Río Arte Contemporáneo	1999	Actualidad	CABA
Espacio Duplus	2000	Actualidad	CABA
María Casado	Años 2000	Actualidad	CABA
Cuix Art	2001	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Espacio Fedro - Galería de Arte Contemporáneo	2001	2013	Salta, Prov. de Salta
Goldberg Arte	2001	Sin Datos	Córdoba, Prov. de Córdoba
Juan Canavesi Arte Contemporáneo	2001	Sin Datos	Córdoba, Prov. de Córdoba
Maman Fine Art	2001	Actualidad	CABA
María José Granillo	2001	Sin Datos	Córdoba, Prov. de Córdoba
Arciboldo	2002	Actualidad	CABA
Isidro Miranda	2002	2011	CABA
Belleza y Felicidad Fiorito	2003	2011	Villa Fiorito, Prov. de Buenos Aires
Carmen Tenerani	2003	Actualidad	Resistencia, Prov. de Chaco
Theo	2003	Actualidad	CABA
ARTIS	2004	Actualidad (con intermitencia)	Córdoba, Prov. de Córdoba
BR Art gallery	2004	Actualidad	CABA
Daniel Abate	2004	Actualidad	CABA
Galería de Arte Nómada (Gdan)	2004	Actualidad	Comodoro Rivadavia, Prov. de Chubut
Jardín Oculito	2004	2012	CABA
Sonoridad Amarilla	2004	Sin datos	CABA
180° Arte Contemporáneo	2004	2016	CABA
Zavaleta Lab	2004	2015	CABA
1/1 Caja de Arte	2004	2009 (Actividad en 2020)	CABA

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Agalma Arte	2005	2011	CABA
Appetite	2005	2011	CABA
Artistas a la Carta	2005	2020	Córdoba, Prov. de Córdoba
Ruby	2005	2018	CABA
Towpyha	2005	Actualidad	CABA
Vasari	2005	Actualidad	CABA
Buenos Aires Sur	2006	Actualidad	CABA
Holz	2006	2020	CABA
Teresa Anchorena	2006	2015	CABA
Ángel Guido Art Project	2007	2012	CABA
Espacio Real	2007	Actualidad	Puerto Madryn, Prov. de Chubut
Famosa galería	2007	2018	CABA
Foster Catena	2007	2014	CABA
Pasaje 17 Espacio de arte	2007	Actualidad	CABA
Perfecta Galería	2007	2013	Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires
Sanzi & Büchler Espacio de arte	2007	2009	CABA
El Borde Arte Contemporáneo. Luego Tokonoma. Luego TokonOMA Arte Contemporáneo	2008	Actualidad	CABA
Gachi Prieto	2008	Actualidad	CABA
Galería Arte Original	2008	Sin datos	Puerto Madryn, Prov. de Chubut
Mite	2008	Actualidad	CABA
Ostrea	2008	Actualidad	Rada Tilly, Prov. de Chubut
Perro verde	2008	2015	CABA
Planeta cúbico	2008	2011	CABA
Santángelo	2008	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Kiosko de arte	2008	Actualidad	Salta, Prov. de Salta
Bonita galería	2009	2022	CABA
Casa Escópica	2009	2017	Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires
Document Art Gallery. Luego Walden gallery. Luego W-galERÍA	2009	Actualidad	CABA

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Galería "Alfredo Olivo" (Concejo Deliberante de Santa Rosa, ente gubernamental)	2009	Actualidad	Santa Rosa, Prov. de La Pampa
Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo	2009	2017	CABA
Jacarandá	2009	Actualidad	Goya, Prov. de Corrientes
La Folie	2009	2019	Concepción del Uruguay, Prov. de Entre Ríos
Malevo	2009	Actualidad	CABA
Maleza Tucumán Estudio Cultural	2009	Actualidad	CABA
Rolf Art	2009	Actualidad	CABA
Rusia Galería	2009	2019	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Ungloborojo Itinerante	2009	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
El Gran Vidrio. Luego Fundación El Gran Vidrio	2010	2022	Córdoba, Prov. de Córdoba
Imaginario	2010	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
La Cúpula Galería de Arte Media Lab	2010	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
La Ira de Dios	2010	2020. Reapertura 2022 Actualidad	CABA
Laguanacazul	2017	Actualidad	El Calafate, Prov. de Santa Cruz (inicialmente en CABA)
Mar Dulce	2010	Actualidad	CABA
MM Gallery (Ex 488 gallery)	2010	Actualidad	CABA
Nora Fisch	2010	Actualidad	CABA
Posart Galería de Arte	2010	Actualidad	Posadas, Prov. de Misiones
Galería de arte Hotel Inacayal	2010	Actualidad	San Carlos de Bariloche, Prov. de Río Negro
Sala PAYS Presentes, Ahora y Siempre (Parque de la Memoria)	2010	Actualidad	CABA
Cosmocosa	2011	Actualidad	CABA
El Farol	2011	Actualidad	Paraná, Prov. de Entre Ríos
Espacio Rojo	2011	2015	Córdoba, Prov. de Córdoba
Henrique Faria Buenos Aires. Luego Herlitzka + Faria . Luego Herlitzka & Co	2011	Actualidad	CABA

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Martorell art+people	2011	Actualidad	CABA
SlyZmud. Luego Zmud	2011	Actualidad	CABA
AAMM Ambos Mundos	2012	Actualidad	CABA
Casa Colmena	2012	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Casa Taller	2012	2013	Córdoba, Prov. de Córdoba
Castillo Arte	2012	2013	Valle Viejo, Prov. de Catamarca
Diego Obligado	2012	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
Fundación El Mirador	2012	Actualidad	CABA
Isla Flotante	2012	Actualidad	CABA
La Lúcida / Archicofradía Galería de Arte	2012	Actualidad	Paraná, Entre Ríos
MAPA Espacio de Arte	2012	Actualidad	Las Flores, Prov. de Buenos Aires
Pasto	2012	Actualidad	CABA
Quilla San Salvador	2012	Actualidad	San Salvador de Jujuy, Prov. de Jujuy
Quimera	2012	Actualidad	CABA
Sputnik	2012	Actualidad	CABA
Un Muro. Casa Galería	2012	Actualidad	La Rioja, Prov. de La Rioja
Bastón del Moro	2013	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
CIENDIAS	2013	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
El Cuarto Naranja	2013	Actualidad	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Espacio Burni	2013	2017	Yerba Buena, Prov. de Tucumán
Farrarons Fenoglio Arte Contemporáneo	2013	2107	San Carlos de Bariloche, Prov. de Río Negro
Gap 18	2013	Actualidad	Paraná, Prov. de Entre Ríos
HACHE	2013	Actualidad	CABA
Mozart - Mercado de Ozio & Arte	2013	2017	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
The White Lodge	2013	Actualidad (con intermitencia)	Córdoba, Prov. de Córdoba
Alpha Centauri	2014	2017	CABA
Ankara Arte Contemporáneo	2014	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Barro	2014	Actualidad	CABA
Bosque Neón	2014	Actualidad	San Carlos de Bariloche, Prov. de Río Negro
Borde	2014	Actualidad	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Crudo Arte Contemporáneo	2014	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
Distrito 1	2014	Actualidad	Trelew, Prov. de Chubut
Embrujo	2014	Sin datos	Rosario, Prov. de Santa Fe
Esaa	2014	Actualidad	Unquillo, Prov. de Córdoba
Espátula Rosada	2014	Sin datos	Rosario, Prov. de Santa Fe
Galería Francisco Vidal. Casa de la provincia de Córdoba en CABA	2014	Actualidad	CABA
Isidoro Espacio de Arte	2014	Actualidad	Coronel Suárez Prov. de Buenos Aires
MCMC (María Calcaterra Moderno Contemporáneo)	2014	Actualidad	CABA
Orfila Casa de Arte	2014	2015	Córdoba, Prov. de Córdoba
Miranda Bosch Gallery	2014	Actualidad	CABA
Piedras	2014	Actualidad	CABA
VVV Gallery	2015	2018	CABA
A la vuelta de la esquina	2015	Actualidad	Paraná, Prov. de Entre Ríos
Acéfala	2015	Actualidad	CABA
Atocha	2015	Actualidad	CABA
Búm	2015	Actualidad	La Plata Prov. de Buenos Aires
Casa de Piedra	2015	Actualidad	Valle de Yokavil, Prov. de Catamarca
Casa Gris	2015	2019	Cipolletti, Prov. de Río Negro
Casa Palmera Galería	2015	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
eEstudioG	2015	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
Giaroli	2015	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Lateral	2015	Actualidad	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
La Arte Contemporánea	2015	Actualidad	Salta, Prov. de Salta
Linde Contemporánea	2015	Actualidad	San Miguel de Tucumán Prov. de Tucumán
Lola Púrpura	2015	2019	San Salvador de Jujuy Prov. de Jujuy
NN	2015	Actualidad	La Plata, Prov. de Buenos Aires
Oda - Oficinas de Arte	2015	Actualidad	CABA
Piccadilly	2015	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Q312	2015	Actualidad	Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires
Roldán Moderno	2015	Actualidad	CABA
UV Estudios	2015	2020	CABA
Arte Cerca	2016	2022	Córdoba, Prov. de Córdoba
Arte U	2016	Sin datos	Cabana, Prov. de Córdoba
BAC. Bassani & Cornejo Arte	2016	Actualidad	Salta, Prov. de Salta
Cálamo Cultural y Galería de arte	2016	Actualidad	San Nicolás de los Arroyos, Prov. de Buenos Aires
Carambola	2016	Sin datos	Rosario, Prov. de Santa Fe
Casa Yakuzi	2016	2022	Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires
Colectivo Periferia	2016	Actualidad	CABA
FUD.CASAGALERÍA	2016	2022	Esquel, Prov. de Chubut y CABA
Gabelich Contemporáneo	2016	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
Granada Gallery	2016	Actualidad	CABA
Imagen Galería	2016	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Júpiter	2016	Actualidad	La Cumbre, Prov. de Córdoba
Lava	2016	Actualidad	Rafaela, Prov. de Santa Fe
Mantera	2016	Actualidad	La Banda, Prov. de Santiago del Estero
Moria Galería	2016	Actualidad	CABA
Motp	2016	2017	Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires
Nan	2016	Actualidad	Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Nodo 940. Luego N&TDM (unión de NODO 940 con The Dream Machine, desde el año 2022)	2016	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
OTTO Galería	2016	Actualidad	CABA
Proyectil	2016	Actualidad	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Púrpura	2016	Actualidad	Santa Fe, Prov. de Santa Fe
Lava	2016	Actualidad	Rafaela, Prov. de Santa Fe
Schroeder Zeneri	2016	Actualidad	Neuquén, Prov. de Neuquén
TIERRA Arte Contemporáneo	2016	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Ungallery	2016	Actualidad	CABA
A la Cal	2017	Actualidad	Santa Fe, Prov. de Santa Fe
Baalbek espacio de arte	2017	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Beta Sur	2017	Actualidad	CABA
Calvaresi Contemporáneo	2017	Actualidad	CABA
Constitución	2017	Actualidad	CABA
Cubo Blanco Móvil	2017	Actualidad	Belén, Prov. de Catamarca
Doble/múltiple	2017	Actualidad	Villa María, Prov. de Córdoba
ERarte	2017	Actualidad	Paraná, Prov. de Entre Ríos
Espacio de Arte Zona	2017	Actualidad	San Isidro, Prov. de Buenos Aires
Espacio Ftalo	2017	Actualidad	CABA
Garra	2017	Actualidad	Resistencia, Prov. de Chaco
Intemperie	2017	Actualidad	CABA
La Raíz	2017	2021	Rosario, Prov. de Santa Fe
Leche galería	2017	2019	San Luis, Prov. de San Luis
Loca de Atar	2017	Actualidad	Neuquén, Prov. de Neuquén
Mandrágora	2017	Actualidad	Mendoza, Prov. de Mendoza
Manifiesto Alegría	2017	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Mercurio	2017	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Pagana-Casa de Arte	2017	Actualidad	CABA
Por amor al arte	2017	Actualidad	Colón, Prov. de Entre Ríos
Revolvergalería	2017	Actualidad	CABA
Selva Negra	2017	Actualidad	CABA
Subsuelo	2017	2021	Rosario, Prov. de Santa Fe
Super Arte	2017	2021	Juana Koslay, Prov. de San Luis
2033 Estudio / Casa Semilla art	2017	2021	Ushuaia, Prov. de Tierra del Fuego
2852UNQ	2017	2021	Unquillo, Prov. de Córdoba
Abre galería de Arte	2018	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Angeldiazart	2018	Sin datos	Córdoba, Prov. de Córdoba
CASAGALERÍA	2018	Actualidad	Salta, Prov. de Salta
Cariño	2018	Actualidad	La Plata, Prov. de Buenos Aires
Enlace Contemporáneo	2018	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Espacio Bunker	2018	Actualidad	San Juan, Prov. de San Juan
Espacio Poética	2018	Sin datos	Córdoba, Prov. de Córdoba
Fuga	2018	Actualidad	Santa Fe, Prov. de Santa Fe
Jamaica	2018	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
Lanzallamas	2018	Actualidad	CABA
Local 15 Pasaje Pan	2018	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
LUOGO	2018	Actualidad	Rafaela, Prov. de Santa Fe
M.O.R.T.E.R.O	2018	Actualidad	Candelaria, Prov. de Misiones,
Movimienta	2018	2021	Villa María, Prov. de Córdoba
Silvestro & Fraticelli	2018	Sin datos	Falda del Carmen, Prov. de Córdoba
Smart Gallery BA. Luego Tramo	2018	Actualidad	CABA
Wunsch Gallery	2018	Actualidad	CABA
Zeitgeist	2018	Actualidad	CABA
Camaronés Arte Contemporáneo	2019	Actualidad	CABA

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Arte propio galería virtual (Secretaría de cultura de La Pampa)	2019	Actualidad	La Pampa
Contemporánea galería	2019	Sin datos	La Rioja, Prov. de La Rioja
Cott Gallery	2019	Actualidad	CABA
Delta Espacio	2019	Actualidad	Santa Fe, Prov. de Santa Fe
Espacio de Arte Rayuela	2019	Actualidad	Salta Prov. de Salta
Expuesta	2019	Actualidad	Balsa Las Perlas, Prov. de Río Negro
FACT Fundación para el Arte Contemporáneo de Tucumán	2019	Actualidad	San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán
Gascón	2019	Actualidad	CABA
La Casona	2019	Actualidad	Bodega Los Toneles, Prov. de Mendoza
La Cigarra Casa de Arte	2019	Actualidad	La Cumbre, Prov. de Córdoba
Leche CBA	2019	2019	Córdoba, Prov. de Córdoba
PM	2019	Actualidad	CABA
Reyes Art Gallery	2019	Actualidad	Salta, Prov. de Salta
Studio Natalini galería de arte	2019	Actualidad	Resistencia, Prov. de Chaco
Tienda de Artes Visuales (Sala de Exposiciones de Secr. de Cultura, La Rioja)	2019	Actualidad	La Rioja, Prov. de La Rioja
Wosco Art Gallery	2019	Actualidad	CABA
Artify	2020	Actualidad	San Juan, Prov. de San Juan
CO ART	2020	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
El cuarto	2020	Actualidad	Salta, Prov. de Salta
Espacio Barraco	2020	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
Flores Artes&Ocio	2020	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Frontera	2020	Actualidad	Prov. de Tierra del Fuego
Fulana	2020	Actualidad	Tafi Viejo, Prov. de Tucumán
Grasa	2020	Actualidad	CABA
Hábito galería	2020	Actualidad	CABA
Hotel DADA	2020	Actualidad	Junín, Prov. de Buenos Aires

GALERÍAS	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Iberá	2020	Actualidad	Corrientes, Prov. de Corrientes
LÁPIZ Galería	2020	Actualidad	Río Cuarto, Prov. de Córdoba
Luna en Monte	2020	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
María Wonda	2020	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Mora	2020	Actualidad	Villa Carlos Paz, Prov. de Córdoba
Plano Negro	2020	Actualidad	Río Grande, Prov. de Tierra del Fuego
Sendrós	2020	Actualidad	CABA
Xing Xing	2020	2022	Godoy Cruz, Prov. de Mendoza

FERIA	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
ArteBA	1991	Actualidad	CABA
Feria Internacional de Galerías/Arte Córdoba. En 2001 Alternativa Córdoba	1991	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Expotrastiendas	2001	2011	CABA
Puroarte	2003	2007	Mendoza, Prov. de Mendoza
Periférica	2005	2006	CABA
Pinta BAPhoto	2005	Actualidad	CABA
PM Poética Móvil	2008	2011	Puerto Madryn, Prov. de Chubut
BADA	2012	Actualidad	Pilar, Prov. de Buenos Aires
EGGO (ex Expotrastiendas)	2012	2015	CABA
Expoarte	2012	2013	CABA
MAC Mercado de Arte Contemporáneo Córdoba	2012	Actualidad (edición 2022 cancelada)	Córdoba, Prov. de Córdoba
EGGO Córdoba	2013	2015	Córdoba, Prov. de Córdoba
Contemporánea Feria Itinerante de Arte	2015	2018	Itinerancia por diversas provincias
EGGO San Juan	2015	2015	San Juan, Prov. de San Juan
EGGO Santiago del Estero	2015	2015	Santiago del Estero, Prov. de Santiago del Estero
ArteBA Focus	2016	2017	CABA
FACA	2017	2018	CABA
MicroFeria Rosario	2017	Actualidad	Rosario, Prov. de Santa Fe
ConarteVAS Prov.	2018	Actualidad	Villa Allende, Prov. de Córdoba
Migra arte impreso	2018	Actualidad	CABA
ArteCO	2019	Actualidad	Corrientes, Prov. de Corrientes
MAPA (ex FACA)	2019	Actualidad	CABA
MAPA Mendoza	2019	2019	Mendoza, Prov. de Mendoza

RESIDENCIAS / COLECTIVOS OTROS ESPACIOS REDES DE COLABORACIÓN	AÑO DE APERTURA	VIGENCIA	LOCACIÓN
Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)	1989	Actualidad	CABA
El Galpón (Rozarte)	1989	1997	Rosario, Prov. de Santa Fe
Programa Encuentro de Análisis y Producción de Obras, Fundación Antorchas. (Taller-Beca Kuitca primera edición)	1989	1993	CABA
Taller de Barracas	1993	1997	CABA
Casa Trece o Casa 13	1994	Actualidad	Córdoba, Prov. de Córdoba
Colectivo El Gorgojo	1994	2008	Santa Fe, Prov. de Santa Fe
Espacio Vox	1994	2015	Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires
Programa Encuentro de Análisis y Producción de Obras o Programa de Becas para artistas jóvenes, Fundación Proa. Taller-Beca Kuitca segunda edición.	1995	1996	CABA
Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC)	1995	Sin datos	Rosario, Prov. de Santa Fe
Grupo Desborde	1995	Sin datos	Santa Cruz, Prov. de Santa Cruz
Azul de tocar colectivo	1996	Sin datos	Córdoba, Prov. de Córdoba
Cerro Barado colectivo	1996	Sin datos	CABA
GAC (Grupo de Arte Callejero)	1997	Actualidad	CABA
Grupo Etcétera	1997	Actualidad	CABA
Poliniza Estudio	2018	Actualidad	Río Ceballos, Córdoba / Salta

LEGADOS

PREMIO ADQUISICIÓN ALBERTO J. TRABUCCO (ANBA). EL LEGADO DE ALBERTO J. TRABUCCO. DINÁMICA DE LA ALTERNANCIA

El Premio Alberto J. Trabucco, galardón otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes, representa una distinción de excelencia en diversas disciplinas del arte contemporáneo. Al poner en evidencia la relevancia de contribuciones significativas en el ámbito artístico, este prestigioso premio se erige como un reconocimiento académico de calidad que promueve la difusión y valoración de las diferentes manifestaciones artísticas del presente, el diálogo e intercambio interdisciplinario. El Premio Alberto J. Trabucco fortalece a la comunidad artística al proporcionar visibilidad y apoyo a artistas emergentes y establecidos, impulsando su carrera y favoreciendo la riqueza del panorama cultural.

La Comisión de Artes Visuales y la Comisión de Historia y Crítica de Arte de la Academia Nacional de Bellas Artes tienen a su cargo la selección de los diez artistas invitados a participar en las disciplinas que se alternan año a año: pintura, escultura, dibujo, grabado, otros soportes, instalación, videoarte y otras formas de expresión. Los laureados con el Premio Alberto J. Trabucco son reconocidos por su destacada trayectoria, su compromiso con la experimentación y su capacidad para abordar temáticas relevantes y provocativas dentro del contexto actual.

Las obras premiadas por la Academia Nacional de Bellas Artes se donan a alguno de los museos nacionales, provinciales o municipales de nuestro país. Las producciones artísticas distinguidas con el prestigioso Premio Alberto J. Trabucco han sido expuestas, entre otras instituciones, en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Borges, el Centro Cultural Recoleta, el Museo Eduardo Sívori, el Museo de Artes Visuales de la Universidad de Tres de Febrero (sede Caseros) y la Fundación Federico Jorge Klemm.

Cabe recordar que la Fundación Alberto J. Trabucco fue creada por la Academia Nacional

de Bellas Artes en 1991, con fondos provenientes del legado que Alberto J. Trabucco donó a nuestra institución. En homenaje a su trayectoria y producción artística, el premio que lleva su nombre reconoce la originalidad, la innovación y el impacto cultural de obras y proyectos que trascienden fronteras y enriquecen el panorama artístico nacional e internacional.

Premio Trabucco 2000-2020

El Premio del año **2000**, por la dinámica de la alternancia de disciplinas vigente en ese entonces según la cual se invitaba a participar a artistas de dos disciplinas de Artes Visuales por cada edición, estuvo dedicado a las disciplinas de Pintura y Grabado. Participaron en el premio de **Pintura** los artistas Jorge Álvaro, Silvina Benguria, Blas Castagna, Alberto Delmonte, Juan Lecuona, Eduardo Medici,



Mele Bruniard. Damero para un bestiario, xilografía 80 x 80 cm, 2000.



Ferruccio Polacco. Forma expandiéndose, acero, 93 x 100 x 50 cm, 2001.

Héctor Medici, Mario Pérez, Enrique Salvatierra y Marcia Schwartz. **Blas Castagna** ganó el premio con la obra *Eolia III*, donada luego al Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo E. Navarro de San Miguel de Tucumán.

Los artistas invitados por el premio de **Grabado** fueron Gabriela Aberastury, Silvana Blasbalg, Mele Bruniard, Alicia Candiani, Aída Chertkoff, Leonardo Gotleyb, Zulema Maza, Lucrecia Orloff, Ernesto Pesce y María Suardi. La obra *Damero para un bestiario* de **Mele Bruniard** se llevó el premio, y fue donada al Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau de Resistencia, Chaco.

En **2001**, se convocaron artistas de las disciplinas de Dibujo y Escultura. **Marcelo Mayorga** fue premiado en **Dibujo** por su obra *Dibujo III*, donada posteriormente al Museo Provincial de Bellas Artes de Salta. Además de Mayorga, participaron en el premio Perla Bajder, Ernesto Ballesteros, Catalina Chervin, Alberto Klix, Carlos Langone, Jorge Meijide, Eduardo Stupía, Julián Usandizaga y Nanzi Vallejo.

Para el premio de **Escultura** los artistas convocados fueron Carlos Boccardo, Nora Correas, Hernan Dompé, Lydia Galego, Eulalia Gentile Munich, Ana Lizaso, Rodolfo Nardi, Lucía Pacenza y Ferruccio Polaco. El premio fue para **Ferruccio Polaco** por su obra *Forma expandiéndose*, que se donó al Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe.



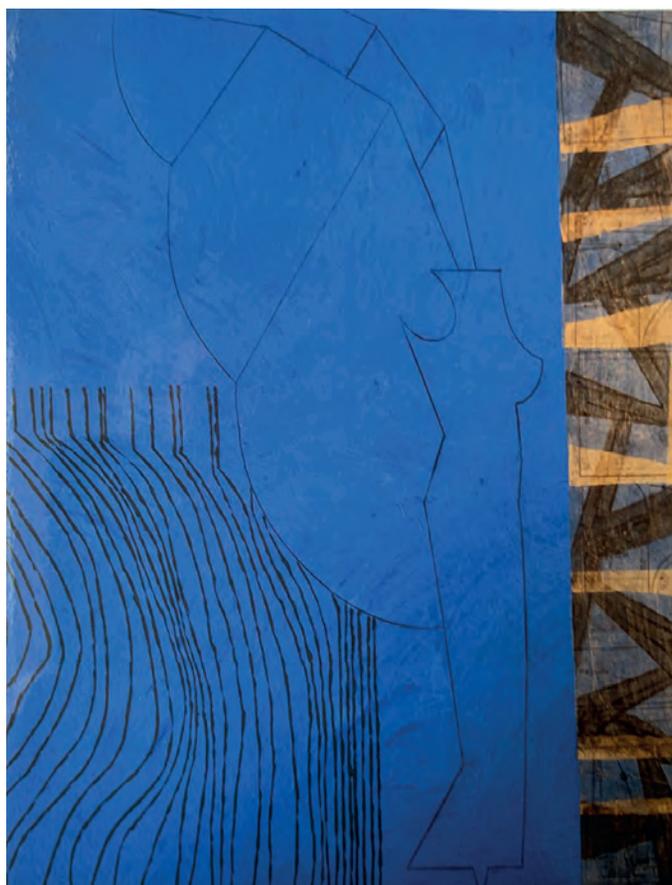
Marcelo Mayorga. Dibujo III, dibujo lápiz-carbón, 70 x 100 cm, 2001.

En el año **2002** el premio estuvo dedicado a las disciplinas de Pintura y Grabado. Los artistas invitados a participar del premio de **Grabado** fueron: Rodolfo Agüero, Alfredo Benavídez Bedoya, Alicia Díaz Rinaldi, Eduardo Iglesias Brickles, Roberto Koch, Zulema Maza, Julio Muñeza, Lucrecia Orloff, Juan Carlos Romero y **Estela Zariquiegui**, quien resultó ganadora, con la obra *Cielo*.

El ganador del premio de **Pintura** fue **Juan Lecuona**, por la obra *Jontxo*, donada al Museo Municipal de Bellas Artes Urbano Poggi, de Rafaela, Santa Fe. Además de Lecuona, fueron invitados a participar en aquella edición Jorge Abot, Manuel Álvarez, Silvina Benguria, Ernesto Bertani, Sergio Camporeale, Felipe Pino, Giancarlo Puppo, Pablo Siquier y Daniel Zelaya.

En **2003** fue el turno de Dibujo y Pintura. Los artistas invitados por la disciplina **Dibujo** fueron Fernando Allievi, Ernesto Ballesteros, Remo Bianchedi, Roberto Elía, Jorge Garnica, Jorge González Perrín, Jorge Pietra, Susana Rodríguez, Armando Sapia, Luis Scafati. El ganador fue **Roberto Elía**, con la obra *Sobre las arenas II*, luego donada al Museo Juan B. Castagnino, de Rosario, Santa Fe.

Los artistas convocados para participar del premio de **Pintura** fueron Diana Dowek, Fernando Fazzolari, Gustavo López Armentia, Alfredo Prior, Víctor Hugo Quiroga, Marcia Schwartz, Pablo Siquier, Richard Sturgeon, Marcelo Torretta y **Luis Alberto Wells**, quien ganó con su obra *Las próximas horas*, donada posteriormente al Museo provincial de Bellas Artes de La Plata, Buenos Aires.



Juan Lecuona. Jontxo, técnica mixta sobre tela, 200 x 170 cm, 2001.

La edición de **2004** estuvo dedicada a Escultura y Grabado. **Rodolfo Nardi** obtuvo el premio de **Escultura** por su obra *Seducción*, donada al Museo Nacional de Bellas Artes. Además de Nardi, fueron convocados los artistas Claudia Aranovich, Carlos Boccardo, Nora Correas, Lydia Galego, Sara Galiasso, Eulalia Gentile Munich, Ana Lizaso, Ricardo Longhini y Eliana Molinelli.

Por su parte, el premio de **Grabado** fue para la obra *La vida común I y II*, de **Fabián Velasco**, que fue donada al Museo espacio Contemporáneo de Arte de la ciudad de Mendoza. Los artistas invitados, además de Velasco, fueron Rodolfo Agüero, Alfredo Benávidez Bedoya, Alicia Candiani, Oscar Elissamburu, Eduardo Iglesias Brickles, Eduardo Levy, Lucrecia Orloff, Ernesto Pesce y Pedro Sinópoli.

En **2005**, las disciplinas fueron Dibujo y Pintura. **Catalina Chervin** ganó el premio de **Dibujo**, por su *Serie sobre el Apocalipsis I*. Junto con Chervin, participaron en esta edición Fernando Allievi, Jorge Álvaro, Mildred Burton, Néstor Cruz, Jorge Pietra, Ana Tarsia, Julián Usandizaga.

Los artistas invitados para participar en el

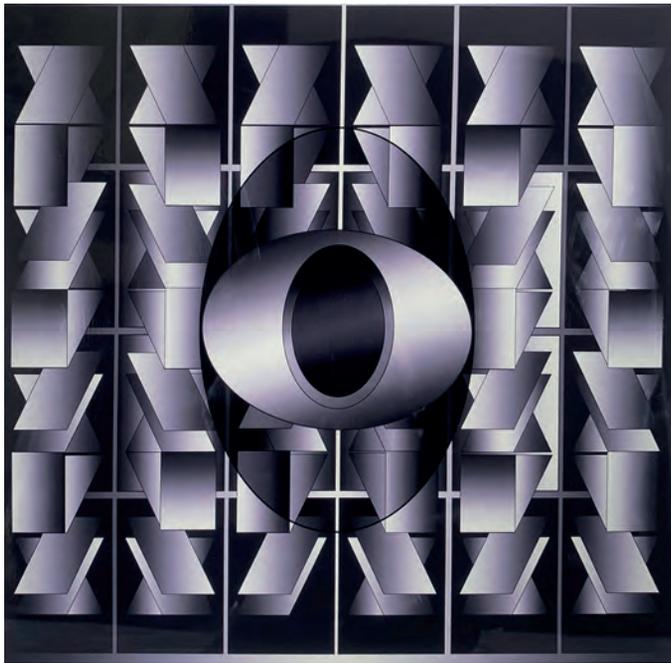


Rodolfo Nardi. Seducción, madera policromada. 63 x 30 x 220 cm, 2004.

premio de **Pintura** fueron Jorge Abot, Diana Dowek, Ana Eckell, Eduardo Esquivel, Jorge González Mir, María Ester Joao, Eduardo Mac Entyre, Eduardo Médici, Felipe Pino y **Juan José Cambre**, quien ganó con su obra *Azul Verde (Venecia)*. Tanto la obra de Cambre como la de Chervin fueron donadas al Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, de San Juan.

Grabado y Pintura fueron las disciplinas de la edición **2006**. En **Grabado**, **Olga Autunno** obtuvo el premio por su obra *Serie Columnas de la Memoria III*, luego donada al Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, de La Plata. Además de Autunno, participaron Horacio Beccaria, Alfredo Benávidez Bedoya, Silvana Blasbalg, Emma Calviño, Eduardo Iglesias Brickles, Jorge Luna Ercilla, Jesús Marcos, Silvina Paulon y Marta Pérez Temperley.

Por la disciplina **Pintura** fueron invitados los artistas Jacques Bedel, Hugo de Marziani, Jorge Demirjian, César López Osornio, Alfredo Prior, Víctor Hugo Quiroga, Marcia Schwartz, Eduardo Serón, Eduardo Stupía y



Rodolfo Agüero. Acto III de una ópera inanimada, *técnica digital*, 80 x 80 cm, 2008.



Enrique Salvatierra. Shinkal, *técnica mixta*. 190 x 182 cm, 2009.

Rogelio Polesello, quien obtuvo el premio por su obra *Landing*, donada al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

En **2007**, las disciplinas del premio fueron Escultura y Dibujo. Fueron invitados para participar en **Escultura** Martín Blaszcó, Hernán Dompé, Lydia Galego, Susana Lescano, Ana Lizaso, Ricardo Longhini, Edgardo Madanes, Cristina Picada, Tulio Romano y **Raúl Fernández Olivi**, quien fue premiado por su obra *Dos*

Orillas, donada al museo Ñande MAC, de Corrientes. Para el premio de **Dibujo** fueron convocados Alicia Carletti, Martín Escubet, Jorge González Perrín, Ladislao Kelity, Alberto Klix, Gabriel Mirocnyk, Diego Perrota, Luis Scafati, Inés Vega y **Jorge Meijide**, ganador de la edición por su obra *Sr. Linterna*, donada al Museo de Arte Contemporáneo de Salta.

La edición de **2008** estuvo dedicada a Grabado y Pintura. **Rodolfo Agüero** fue el ganador de **Grabado** con *Acto III de una ópera inanimada*, obra donada al Museo de Arte López Claro de Azul, Buenos Aires. Junto con Agüero, los artistas invitados fueron Juan Alberto Arjona, Aída Chertkoff, Liliana Gastón, Oscar Gubiani, Fabián Liguori, Andrea Moccio, Ernesto Pesce, Victoria Trench e Irene Weiss. Fueron convocados para la disciplina de **Pintura** Carlos Arnáiz, Miguel Harte, Ides Kihlen, César López Osornio, Duilio Pierri, Felipe Pino, Richard Sturgeon, Juan Andrés Videla y **María Ester Joao**, quien ganó el premio con su obra *Punto y aparte*, donada al Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

Pintura y Dibujo fueron las disciplinas de la edición del premio en **2009**. El ganador de **Pintura** fue **Enrique Salvatierra** por *Shinkal*, obra donada al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, Buenos Aires. Junto a Salvatierra, los artistas convocados fueron Miguel Ángel Bengoechea, Carolina Cerverizzo, Néstor Cruz, Jorge Diciervo, Daniel García, Jorge González Mir, Miguel Harte y Mario Vidal Lozano.

Armando Sapia, con su obra *Guido D'Amantea pinta el triángulo de la ilusión y la caída*, obtuvo el premio de **Dibujo**. La obra fue donada al Museo de Arte Contemporáneo de Salta. Además de Sapia, fueron invitados los artistas Fernando Allievi, Jorge Álvaro, Alicia Carletti, Liliana Golubinsky, Jorge González Perrín, Ladislao Kelity, Alberto Klix, Diego Perrota y Jorge Pietra.

En el año **2010**, el premio estuvo dedicado a las disciplinas Escultura y Grabado. Los artistas invitados a participar por **Escultura** fueron María Causa, Nicola Constantino, Salvador Constantino, Danilo Danziger, Ricardo Longhini, Edgardo Madanes, Lucía Pacenza, Tulio Romano y **Lydia Galego**, quien resultó ganadora con *El rollo*. La obra fue donada al Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan.

En la disciplina de **Grabado**, la ganadora del premio fue **Alicia Díaz Rinaldi** con su obra *En equilibrio*. Además de Díaz Rinaldi, partici-



Lydia Galego. *El Rollo*, telas enduidas sobre base rígidas, 180 x 60 x 60 cm, 2010.



María Silvia Corcuera Terán. *Mar de llanto 2*, masilla epoxi y acrílico sobre madera, 110 x 184 cm, 2011.

paron en esta edición Silvana Blasbalg, Emma Calviño, Pablo Delfini, Fabián Liguori, Zulema Maza, Andrea Moccio, Lucrecia Orloff, Mirta Ripoll y María Inés Tapia Vera.

En 2011 fue el turno de Pintura y Dibujo. Los artistas convocados para la disciplina de **Pintura** fueron Carlos Arnaiz, Mariano Cornejo, Jorge Pietra, Alfredo Prior, Giancarlo Puppo, Juan Andrés Videla y, la ganadora del premio, **María Silvia Corcuera Terán**, que presentó *Mar de llanto 2*. La obra premiada fue donada al Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza de Alberti, Buenos Aires. Los artistas invitados al certamen para la disciplina de **Dibujo** fueron Fabián Attila, Inés Bancalari, Marcelo Boullosa, Ladislao Kelity, Elena Nieves, Inés Vega y **Mónica Millán**, quien con su obra *El río bord(e)ado* obtuvo el premio. Posteriormente la obra fue donada al Museo de Arte Contemporáneo de Salta.

Las disciplinas de 2012 fueron Pintura y Grabado. Los artistas invitados a participar del

premio de **Pintura** fueron Carolina Antoniadis, Carolina Cerverizzo, Ariel Mlynarzewicz, Osvaldo Monzo, Luis Niveiro, Jorge Pirozzi, Victoria Trench y, la ganadora de esta edición, **Elsa Soibelman**, con su obra de la serie: ... *entonces advertí que ella era yo*, donada luego al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, Santa Fe.

Los artistas que participaron del premio de **Grabado** fueron Lorenzo Amengual, Fernando "Coco" Bedoya, Marta Belmes, Ana Erman, Ángela Herrero, Roberto Koch, Julio Alberto Leonelo Muñeza, Susana Rodríguez, María Inés Tapia Vera y **Marta Pérez Temperley**, quien resultó ganadora con su obra *Peces de Tailandia*, donada al Museo de Bellas Artes Juan Ramón Vidal de Corrientes.

El premio de 2013 estuvo dedicado a Escultura y Dibujo. Por la disciplina de **Escultura** fueron invitados los artistas Claudio Gómez, Edgardo Madanes, Fabio Miniotti, Marie Orensanz, Eduardo Rodríguez, Cristina Tom-



Marina Papadopoulou. Trama VI, acero inoxidable doblado y trenzado, 180 x 200 x 200 cm, 2013.



Mariela Yeregui. Hay cadáveres, instalación lumínica-mecánica, medidas variables, 2014.



Carlos Gómez Centurión. Finitud, técnica mixta sobre tela, 250 x 150 cm, 2015.

sig, Chalo Tulian, Carola Zech y **Marina Papadopoulos**, quien resultó ganadora con su obra *Trama VI*, donada al Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

Los artistas convocados por la disciplina de **Pintura** fueron Marcelo Boullosa, Jorge Garnica, Silvia Gurfein, Ladislao Magyar, José Marchi, Elena Nieves, Emilio Reato, Nahuel Vecino, Inés Vega y, el ganador de esta edición, **Juan Andrés Videla**, con su obra *Mi otro Jardín*, que fue posteriormente donada al Museo Provincial de Bellas Artes de Salta.

2014 fue un año de cambios en el Premio Alberto J. Trabucco: comenzó a convocarse una sola disciplina por cada edición. Y a las ya tradicionales Dibujo, Pintura, Escultura y Grabado se les sumó la categoría **Otros Soportes**, abordada en este certamen por los artistas Gabriel Baggio, Martín Bonadeo, Carlos Trilnick y **Mariela Yeregui**, quien resultó ganadora con



Andrea Moccio. Reversibles, instalación (impresión láser y técnica mixta sobre papel de fibras), dimensiones variables, 2016.



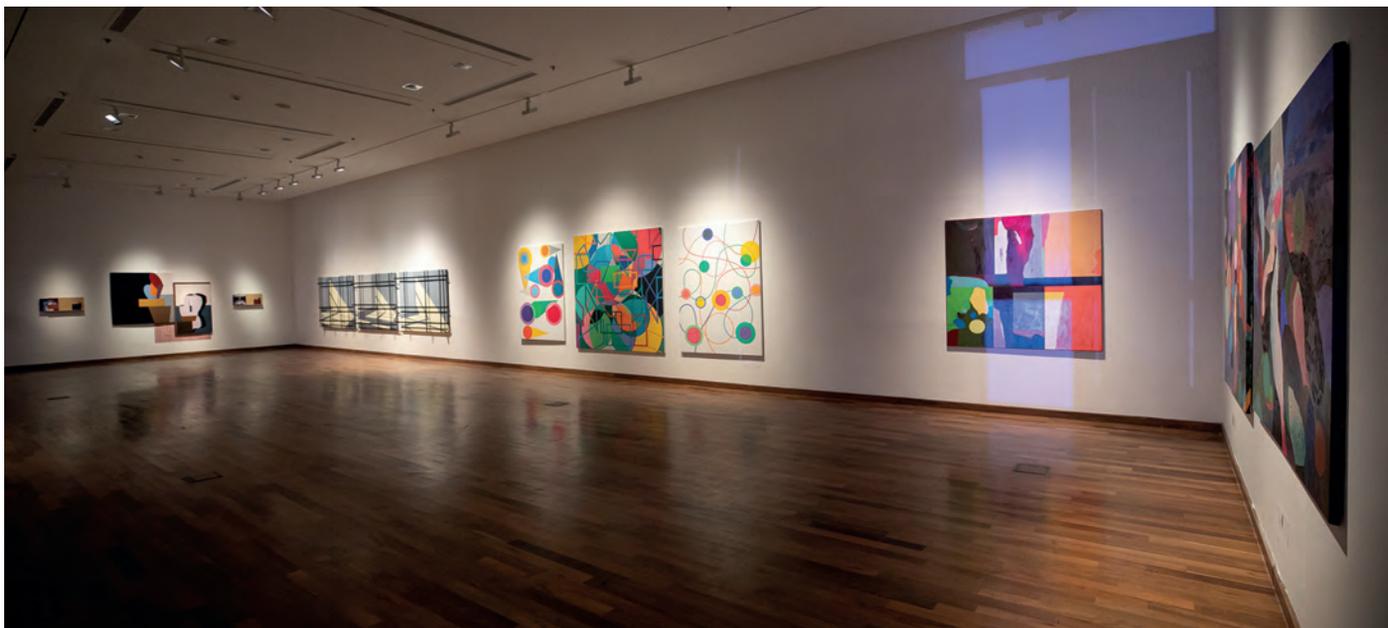
Florencia Levy. Lugar fósil, video instalación, 2019.

su instalación *Hay cadáveres*, obra donada al Museo de la Memoria de Rosario, Santa Fe.

La edición de **2015** estuvo dedicada a **Pintura**. Fueron invitados a participar los artistas Carlos Arnaiz, Fabián Burgos, Diana Dowek, Oscar Elissamburu, Estanislao Florido, Jorge Pietra, Tulio de Sagastizábal, Eduardo Serón, Andrés Sobrino y **Carlos Gómez Centurión**, quien ganó el premio por su obra *Finitud*, luego donada al MUMBAT de Tandil.

El año **2016** del premio estuvo dedicado a **Grabado**. La ganadora de esta edición fue **Andrea Moccio**, quien presentó la obra *Reversibles*, luego donada al Museo de Arte de Tigre, Buenos Aires. Junto a Moccio fueron invitados los artistas Marta Belmes, Juan Canavesi, Osvaldo Decastelli, Pablo Delfini, Rafael Gil, Néstor Goyanes, Paula Hecker, Roberto Koch y Pablo Lehmann.

La disciplina de la edición de **2017** fue **Escultura**, y los artistas invitados fueron Clau-



Sala del Premio Trabucco 2020 Pintura, CCK Buenos Aires.



Leila Tschopp. S/T, Serie el mar de hielo (tríptico), acrílico sobre tela y estructura de hierro, 150 x 630 cm, 2021.

dia Aranovich, Pablo Dompé, Gabriela Heras, Cristina Schiavi, Cristina Tomsig, Mónica Van Asperen, Paulina Webb, Alfredo Williams, Carola Zech y **Susana Dragotta**, quién ganó el premio por *Pieza de armadura*. La obra fue donada al MUBA, Museo de Bellas Artes René Brusau de Resistencia, Chaco.

En **2018** el premio estuvo dedicado a la disciplina de **Dibujo**. La ganadora fue la obra *Una vuelta por el universo*, de **Miriam Peralta**. Junto con Peralta, participaron del certamen los artistas Adriana Bustos, Marcelo Boullosa, Tomás Espina, Cynthia Kampelmacher, Lux Lindner, Miguel Melcom, Omar Panosetti, Félix Eleazar Rodríguez y Daniel Santoro.

El premio de **2019** estuvo dedicado a **Otros Deportes**, y los artistas convocados fueron Die-

go Alberti, Eugenia Calvo, Valeria Conte Mac Donell, Gabriela Golder, Rubén Grau, Pablo Lapadula, Cristina Piffer, Silvia Rivas, Juan Sorrentino y **Florencia Levy**, quien resultó ganadora. Su video instalación *Lugar Fósil* fue donado al Museo Nacional de Bellas Artes de CABA.

Este período de 20 años del Premio Alberto J. Trabucco culmina con la edición de **2020**, dedicada a la disciplina **Pintura**. La exposición se realizó en 2022 debido a la pandemia de COVID-19. Fueron invitados los artistas Carlos Bissolino, Diego Figueroa, Estanislao Florido, Silvia Gurfein, Graciela Hasper, Julián Prebisch, Paula Senderowicz, Cristina Schiavi, Paola Vega y **Leila Tschopp**, quien obtuvo el premio con su tríptico *S/T, Serie el mar de hielo*, luego donado al Ñande MAC de Corrientes.

PREMIO FEDERICO JORGE KLEMM. UN RECONOCIMIENTO A LA ORIGINALIDAD Y LA INNOVACIÓN

Creada en 1995, la Fundación Federico Jorge Klemm abrió sus puertas en el espacio contiguo a la Galería homónima que funcionó entre 1992 y 1995. Heredera de aquel proyecto, sus prácticas y trayectoria, la Fundación nació como un espacio para que las obras de la colección de Federico Klemm tuvieran clara visibilidad pública, con acceso a todas las comunidades, libre y gratuito. De esta manera, acompaña la difusión del patrimonio nacional e internacional con un programa de exhibiciones temporales de arte argentino contemporáneo.

En 1997, Federico Klemm sumó a la Fundación el Premio Klemm a las Artes Visuales. Se trata de un premio adquisición, de convocatoria anual, destinado a promover a artistas jóvenes locales. Desde entonces, el Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales se realiza anual e ininterrumpidamente. A lo largo de estos años, las dos obras premiadas (Primer y Segundo Premio) ingresaron a la Colección Patrimonial, y conforman en la actualidad



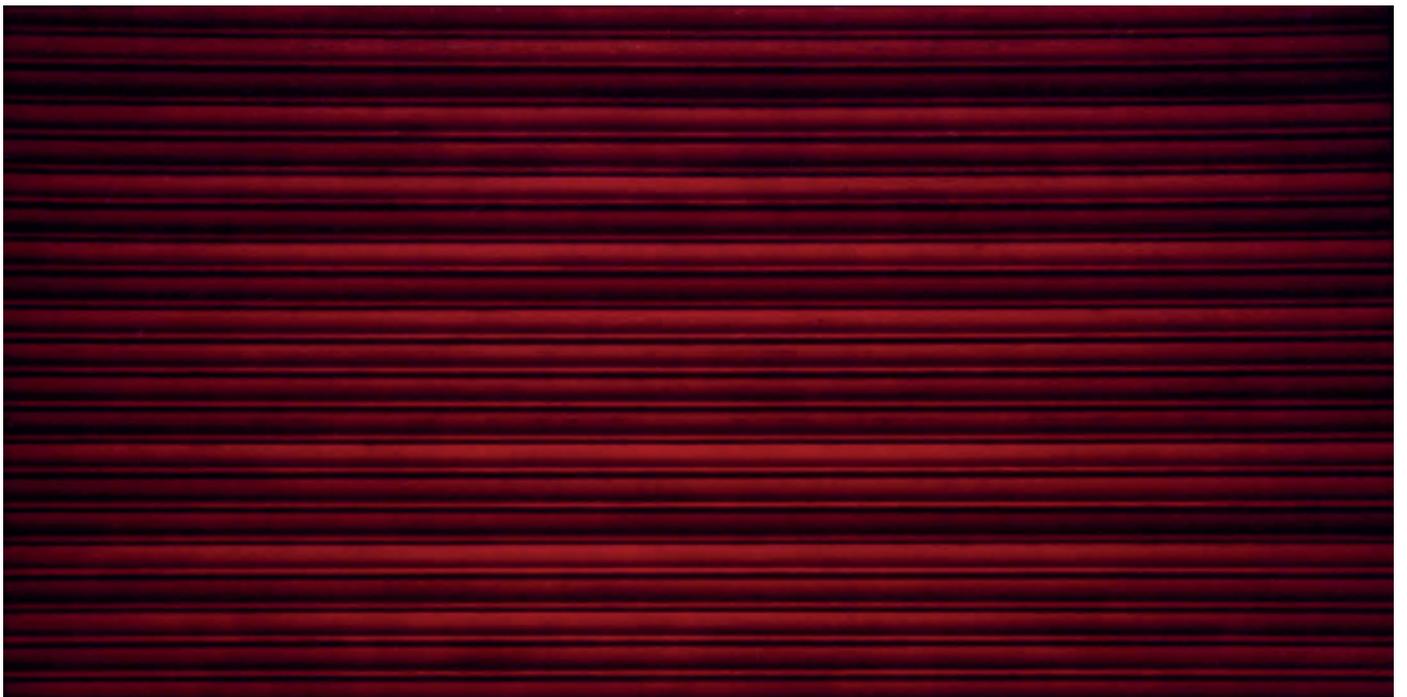
Marcos López. Flavio, de la serie Blanco y negro, 1992-2000, fotografía en blanco y negro sobre chapa de aluminio, 124 x 115 cm, Primer Premio Adquisición, 2000.



Juan Travnik. Claromecó 2004 #2. 2004, fotografía color sobre material RC, 60 x 120 cm, Primer Premio Adquisición, 2004.



Gabriel Baggio. Motivo para sábana (variaciones cromáticas y formales), cerámica esmaltada, 160 x 200 cm, Primer Premio Adquisición, 2009.



Pablo Ziccarello. Luz Accidental, 2002-2011, fotografía color analógica 120, copia tipo C, 110 x 160 cm, Segundo Premio Adquisición, 2014.

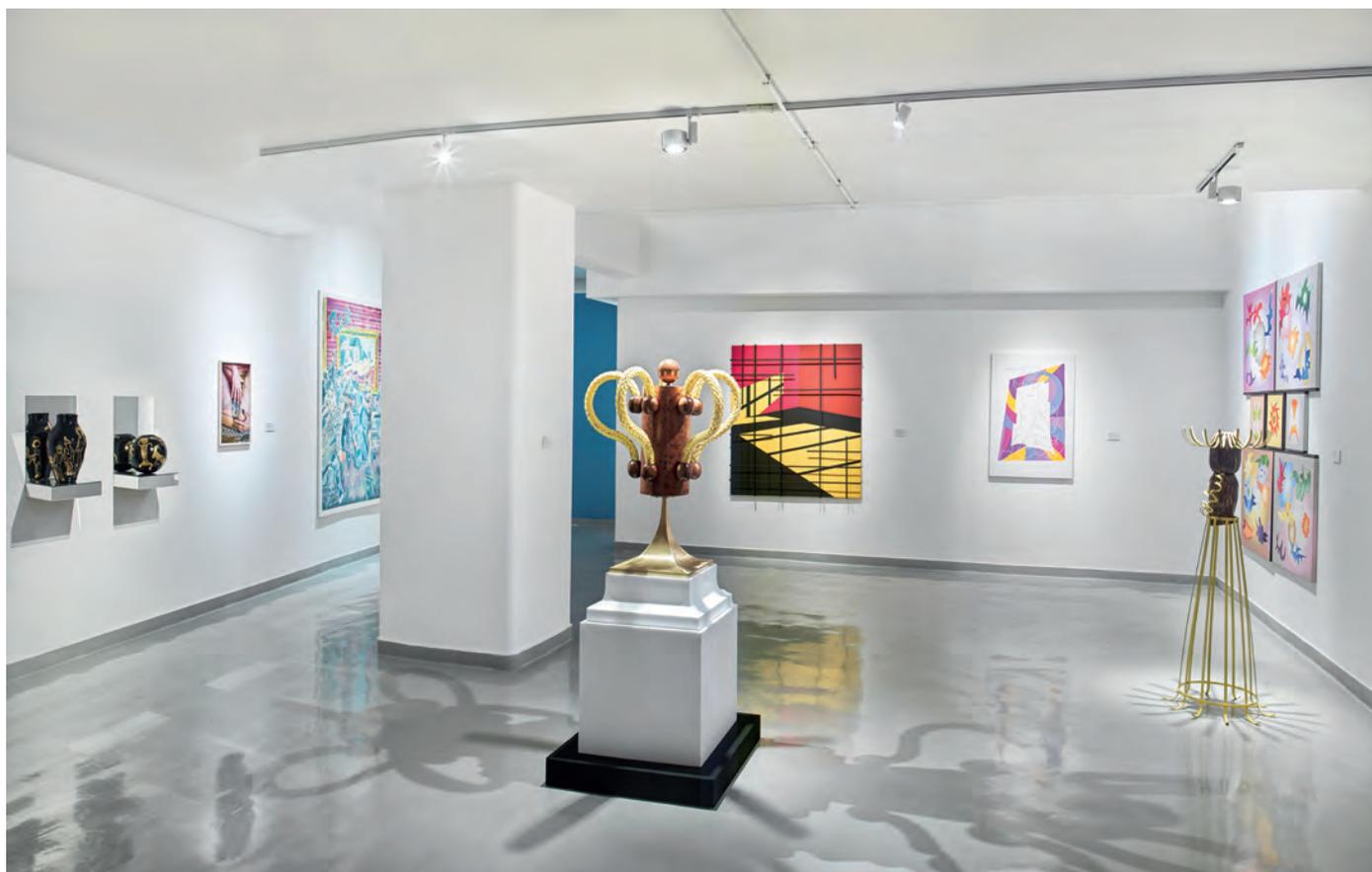


Foto de Sala Fundación F. J. Klemm.

una extensa sección dedicada al arte argentino contemporáneo.

En sus primeras ediciones se otorgaron Primer, Segundo y Tercer Premio; y en el año 2000 se realizó una edición especial dedicada a la Fotografía, en homenaje a Rosa Klemm. Luego del fallecimiento de Federico Klemm en 2002, el Premio quedó constituido por los Premios Adquisición, dos Menciones, y una Mención del Jurado.

Cada año, la Fundación invita a un jurado externo conformado por cinco miembros; luego se abre la convocatoria. Y es importante destacar que otro de los compromisos llevados adelante en las últimas ediciones fue el desarrollo de un Reglamento para los Jurados, en el cual se acuerda garantizar el respeto a la diversidad y cupo con equidad.

Las bases del Premio, que son revisadas y actualizadas periódicamente —acompañando los cambios y renovaciones en el arte contemporáneo—, invitan a artistas sin límite de edad —mayores de 18 años—, nacidos argentinos o con residencia de más de dos años en el país. Respecto de las disciplinas, no se plantean criterios limitantes. Sólo se pide que las obras sean producidas hasta cinco años antes



Daniel Basso. Orejona, madera, bronce, fórmica y sogas de barco, 165 x 78 x 78 cm, Primer Premio Adquisición, 2020.



Amadeo Azar. E.I.R., acuarela sobre papel, bras de acuarela sobre papel y soporte 160 x 160 x 20 cm, Segundo Premio Adquisición, 2016.

de la edición, y una unidad de medida máxima para garantizar la conservación en los depósitos de la Fundación y su óptima exhibición en las salas.

Muchos de los artistas que recibieron el Primer Premio contaron con una exposición individual en la sala de exposiciones temporales. En 2020, dada la situación de emergencia sanitaria y el aislamiento social, preventivo y obligatorio, se implementó por primera vez el proceso de postulación y selección del Jurado de modo remoto, *online*, a partir de la web de

la Fundación, con excelentes resultados. Ingresó a la plataforma un récord histórico de 1.736 postulaciones, que fueron revisadas por el jurado, en diversas etapas, entre agosto y octubre. Quedaron seleccionados 40 artistas. Luego, la reapertura de los espacios culturales bajo protocolo permitió que llegaran todas las obras a la Fundación, se hiciera el montaje y el Jurado pudiera realizar la premiación presencial.

En 2020, este proyecto de gran prestigio celebró sus 24 años de solidez y reconocimiento con la comunidad artística que siempre acompañó.

AUTORES

Jazmín Adler. Doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF). Investigadora asistente del CONICET. Directora del Programa de posgrado Tecnologías en el Arte Contemporáneo (FFyL-UBA). Autora de *En busca del eslabón perdido: arte y tecnología en Argentina* (2020) y compiladora de *Desmantelando la máquina* (2021), entre otras publicaciones. Integrante del Colectivo Ludión: exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas (FCS-UBA).

Roxana Amarilla. Coordinadora del Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas del Ministerio de Cultura de la Nación. Maestranda en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano IDAES/ UNSAM y becada en el Seminario Internacional “Artes Populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos, resistencias sociales”. Proyecto Getty Connecting Arts Histories UNAM/ UNSAM/ UNAL.

Cleopatra Barrios. Doctora en Comunicación. Investigadora Adjunta del CONICET. Miembro del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (NEDIM-IIGHI-CO-NICET/UNNE). Profesora Titular de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE).

Ana María Battistozzi. Crítica de arte, docente y curadora independiente. Lic. en Arte por la UBA, donde realizó estudios de postgrado en teoría y crítica del arte. Desde 1986 es crítica de arte de *Clarín*, y desde su creación (2003) de la revista *Ñ* y colabora con medios de España y Latinoamérica. Es autora de numerosos textos sobre artistas argentinos y co-autora del libro *Un recorrido por el arte argentino contemporáneo* (2009). Actualmente dicta el Seminario Crítica de arte y la materia Prácticas Curatoriales en la Universidad de Palermo. Fue asesora del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, donde diseñó y dirigió el Festival de Arte Estudio Abierto (2000-2007). Como curadora realizó numerosas muestras, entre ellas *Palabras perdidas* Centro Cultural Recoleta (2001), Premio AACA/AICA a la “Mejor Exhibición Colectiva de Artistas Argentinos”. Fue directora del

proyecto internacional de intercambio cultural Diálogos Berlín Buenos Aires-Artes (2004). En 2007 organizó y coordinó los Foros y Debates de la 1ª Bienal del Fin del Mundo. Entre 2014 y 2015 integró el Consejo Asesor Curatorial del C. C. R. Formó parte del equipo curatorial de Artes Visuales en el CCK (2016- 2019). En 2017 y 2018 presidió el comité de selección de ArteBA y fue curadora de la Sección Cabinets. Recibió el Premio Konex de Platino por su labor en la crítica de arte en los medios (2017).

María Carolina Baulo, Buenos Aires. Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (Diploma de Honor), curadora independiente desde 2009 con más de cuarenta muestras desarrolladas junto a destacados artistas visuales en importantes galerías de arte argentinas, museos y centros culturales. Se desempeña como *Contributing Editor* para *Sculpture Magazine, a Publication of the International Sculpture Center (U.S.A)* desde 2007 y como escritora-crítica para varios medios nacionales e internacionales especializados en arte contemporáneo. Profesora universitaria de posgrado invitada por la Universidad Del Salvador desde 2013, asesora de artistas, coleccionistas y espacios de arte. Con estudios en el campo del cine, teatro y fotografía, entre otras actividades coordina grupos de estudio y reflexión sobre estética y arte contemporáneo. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA).

Sergio Baur. Diplomático de carrera, profesor especial en Historia y miembro de número de la ANBA, donde integra desde 2022 la Mesa Directiva. Fue Embajador de la Rep. en Finlandia hasta diciembre de 2023 y previamente en la Rep. Tunecina y en la Rep. Árabe de Egipto. Fue Director de Asuntos Culturales y Director Nacional de Ceremonial de la Cancillería argentina. Fue miembro del Comité Asesor del MNBA. Es autor de investigaciones sobre las vanguardias argentinas y curador de exposiciones sobre el tema. En el MNBA, realizó la curaduría de las muestras: “Martín Fierro en las artes y las letras”, “Claridad, la vanguardia en lucha” y “Norah Borges, una mujer en la vanguardia”.

En 2005, 2007, 2009, 2011 y 2019 de la Bienal de Venecia fue Comisario del envío argentino.

Diana Cabeza. Diseñadora, Arquitecta (Universidad de Belgrano). Recibió el Premio Konex Platino al Diseño Industrial, 11 Sellos de Buen Diseño Argentino, el Premio ICFE Editors Award de Nueva York, y el Premio Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes, entre muchas otras distinciones. Sus obras visitan espacios públicos de Argentina y de ciudades como Tokio, Zurich, París y Washington. Fue Académica de Número, hasta su fallecimiento en mayo de 2024.

Laura Casanovas. Licenciada en Historia del Arte (UBA-Diploma de Honor) y periodista egresada de la Escuela Superior de Periodismo. Es curadora, crítica de arte y docente. Realizó exposiciones de artistas contemporáneos en museos, centros culturales y galerías. Autora de textos de investigación y ensayos para catálogos y libros. Trabajó en investigación en el MAMBA (2012). Fue periodista especializada en cultura del diario *La Nación* (1996-2010). Crítica de arte en revista de cultura *Ñ* del diario *Clarín* (desde 2011). Miembro de la AACA.

Marcelo Corti. Arquitecto y urbanista. Director de la editorial y revista *Café de las ciudades*. Director de la Maestría en Urbanismo FAUD-UNC. Integra la red de consultores La Ciudad Posible y el Estudio Estrategias. Autor de *La ciudad posible* y *Diez principios para ciudades que funcionen*, coautor de *El nuevo pacto urbano* y editor de *Glosario de las ciudades*, entre otros libros y publicaciones.

Gracia Cutuli. Graduada en Bs. As. Beca en París. Profesora Titular e investigadora, UBA. Publica en el país y en el exterior. Expone en América, Asia y Europa. 1974 1º Premio Salón Sívori; 1978 Gran Premio de Honor; 1er. Salón Nal. del Tapiz; 1981 1º Premio “Quinquela”; 1982 Konex de Platino; 2011 Ingresa en la Academia Nal. de Bellas Artes; 2017 Premio Trayectoria. 2021 Personalidad Destacada de la Cultura.

Verónica Devalle. Doctora en teoría e historia de las artes (FFyL, UBA). Investigadora Independiente del CONICET. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Actualmente dirige el Doctorado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Fernando Diez (Buenos Aires, 1953). Arquitecto, editor, crítico y profesor de urbanismo y teoría de la arquitectura. Doctor por la UFRGS, Brasil, es profesor en

la Universidad Torcuato Di Tella, autor de “Crisis de autenticidad” (*Summa+*, 2008); *Unsettling Agenda* (Austin Texas, 2016). Fue Director Editorial de *Summa+* (1994-2023). Integra la Academia Argentina de Ciencias del Ambiente, la Academia Nacional de Bellas Artes, y la Academia de Arquitectura y Urbanismo.

Silvia Dolinko. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Conicet. Secretaria de Investigación de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. Directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de EIDAES-UNSAM. Autora de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación* y *Carpetas Ellena. Estampas y afectos de un editor*; co-editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina y de Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile*.

Marcos Figueroa. Artista visual, curador, investigador (CIUNT), docente y arquitecto, nacido en Tucumán. Fundador del Taller C y Decano en la FAUNT (1999-2002 /2002-2006). Invitado por Ticio Escobar para curar el proyecto Antofagasta en la Trienal de Chile (2009). Invitado a la 8º Bienal de artes SIART (Bolivia /2016) y a la Bienal NOMade en Guayaquil (2021). “Las formas del caos” curada por Francis Naranjo en EAC/Montevideo - 2020), en La Nube/Santa Cruz/ Bolivia (2021), en el Museo del Barro/Paraguay (2022). Actualmente es Director del Archivo de Artes de Tucumán y Miembro Delegado por Tucumán de la Academia Nacional de las Artes.

Fabiana Gadano. Diseñadora Industrial (UNLP) y Licenciada en Curaduría en Artes (UNA). Docente y creadora especializada en Joyería Contemporánea. Ejerce la docencia y coordina actividades curatoriales en su propio taller de creación en Buenos Aires. Forma parte del Comité Curador de Joyeros Argentinos y es Profesora Titular en Diseño de Joyería, Programa de Posgrado en Diseño del Indumento, Universidad Nacional La Plata.

Mariana Giordano. Investigadora Principal de CONICET y Profesora Titular de Historia del Arte de la UNNE. Académica Delegada por el Chaco en la Academia Nacional de Bellas Artes. Dirige el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (IGHI - CONICET / UNNE). Sus investigaciones abordan la historia del arte y la cultura visual del Nordeste Argentino y regiones adyacentes. Realizó una amplia labor de vinculación socio-cultural.

Andrea Giunta. Escritora, profesora y curadora, es Doctora y Profesora de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Sus últimos libros incluyen *Diversidad y arte latinoamericano. Historias de artistas que rompieron el techo de cristal* (Siglo XXI, Argentina, México, Madrid, 2024), *The Political Body. Stories on Art, Feminism, and Emancipation in Latin America* (UCPress, Chicago, 2023). Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Georgina G. Gluzman (Buenos Aires, 1984). Especialista en mujeres artistas y en enfoques feministas de la historia del arte. Es doctora en Historia del Arte, y licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Es autora del libro *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Biblos, 2016). Ha realizado la curaduría de la muestra *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Eduardo Guevara. Nació en Córdoba (1953). Licenciado en Pintura (1977) por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor de Dibujo y Pintura en la Escuela de Artes de la UNC (1982/1990) y en el IUPA Instituto Universitario Patagónico de las Artes (1989/2018). Director del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Sánchez” de General Roca, Río Negro (1992/2018). Becario de la Fundación Antorchas, Rosario (2003/2004). Académico Delegado en Río Negro por la ANBA (2021).

Martín Liut (1968). Músico, docente e investigador. Es Profesor Asociado en la Universidad Nacional de Quilmes y Profesor Adjunto en la Universidad de Buenos Aires. Dirige desde 2011 el proyecto de investigación “Territorios de la música argentina contemporánea” en la UNQ. Es Doctor en Ciencias Sociales y Humanas por la UNQ y en Música, Historia y Sociedad, por la Escuela en Altos Estudios en Ciencias Sociales (París). Es compilador y coautor de *2001, una crisis cantada* y coeditor –con Abel Gilbert– de *Las mil y una vidas de las canciones*, ambos libros publicados por Gourmet Musical Ediciones. Es autor de la intervención sonora *Mayo, los sonidos de la plaza*, y de los ciclos *Inventarios argentinos* y *Las dos orillas*, entre otras obras para diversos formatos instrumentales y vocales.

Matilde Marín (Buenos Aires, 1948). Artista visual argentina que incursiona en múltiples disciplinas, su trabajo emerge de un proceso riguroso de investigación y

de un argumento crítico y reflexivo sobre los acontecimientos que dejan huella en la humanidad y el rol del artista como testigo activo de los mismos. Durante los 80 y 90 su medio de creación excluyente fue el grabado, incursionando en la investigación, nuevas técnicas solares y organizando importantes seminarios de actualización gráfica en el país y en el exterior. Recibió en 1992 el Premio Konex de Platino como uno de los veinte artistas más destacados de la década en Argentina. También fue reconocida con el Premio a la Trayectoria disciplina grabado (ex Premio Nacional) y Premio de Grabado Manuel Belgrano, Primer Premio de la Bienal de Puerto Rico y de Cuenca, Ecuador. En 2010, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la declaró Personalidad Destacada de la Cultura. Es *fellow* del *Institut d'Etudes Avancées* de Nantes, Francia (2020). En 2021 fue elegida presidenta de la Academia Nacional de Bellas Artes, período 2022-2024.

Laetitia Mello (Buenos Aires, 1983). Curadora independiente y escritora radicada en Barcelona. Mello estudió Historia del Arte y Curaduría (UMSA, Buenos Aires) y continuó su educación en Londres. Trabaja como investigadora desde 2008. Entre 2012-2015, se desempeñó como profesora de Historia del Arte en la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, en el Departamento de Arte Moderno y Contemporáneo. Ha publicado textos sobre los artistas Carsten Nicolai, Rosemarie Trockel, Jeppe Hein, Christo & Jeanne-Claude, Matilde Marín, Tacita Dean, Sarah Morris, Kimsooja (Korean Pavilion, Venice Biennale 2013), entre otros. Ha curado exposiciones en instituciones tales como el Museo de Arte Latinoamericano, Fundación PROA, Museo Nacional de Bellas Artes, Fundación Itaú Cultural, Fondo Nacional de las Artes, BSM Art Building y Centro Cultural de España en Argentina. Ha colaborado además en proyectos artísticos para la Bienal de La Habana (Cuba), MASS MoCA (Estados Unidos), Storm King Art Center (Estados Unidos), Studio Museum in Harlem (Estados Unidos), MoMA PS1 (Estados Unidos), FRAC Lorraine (Francia) y Frieze (Reino Unido).

Patricia Méndez. Arquitecta (UBA). Magíster en Gestión Cultural (Universidad de Barcelona). Doctora en Ciencias Sociales (FLACSO). Investigadora Independiente CONICET y Coordinadora Técnica CEDODAL. Sus estudios analizan la arquitectura latinoamericana a partir de los medios de difusión del siglo XX. Autora de libros y de numerosos artículos, integra Comités Científicos de editoriales. Es responsable principal en proyectos de investigación internacionales, varios de ellos premiados por sus resultados.

Cintia Mezza. Especialista en Gestión de Colecciones, Archivos y Legados artísticos. Fue becaria Ibermuseos en el área de Colecciones del Museo Reina Sofía. Es Historiadora del Arte (UBA); Profesora Nacional de Dibujo (UNA); y egresada de los posgrados en Gestión de ONGs (UdeSA); Arts Administration (Guggenheim Museum/ New York Univ.); y Executive Education Program for Museum Leaders (Getty Museums Leadership Institute, Claremont Univ.). Fue directora de Programación y Curaduría (Fundación Proa 2013-19) y coordinadora de Registro y Gestión de Colección (MALBA 2001-12). Actualmente coordina la Gestión de la Colección Klemm, su Archivo, Programas públicos y de Aprendizaje. Es doctoranda (UdeSA); dirige la Diplomatura en Gestión y Conservación de Archivos de Arte (UNSAM), y es profesora en grado y posgrado en diversas universidades.

Elena Oliveras. Licenciada en Filosofía (UNNE) y Doctora en Estética (Universidad de París). Crítica de arte, curadora y ensayista. Catedrática en la UBA y en la USAL. Editoriales como Turner, Trotta, Paidós-Barcelona, Paidós-Buenos Aires, Ariel y Emecé han publicado sus trabajos.

Silvia Pérez Fernández. Licenciada en Sociología y doctora en Ciencias Sociales, profesora en temas de fotografía en las carreras de Sociología (Facultad de Ciencias Sociales, UBA), Calígrafo Público (Facultad de Derecho, UBA) y en la licenciatura en Fotografía (UNSAM). Sus temas de investigación se sitúan en el cruce de la fotografía y la sociología. Publicó el libro *Imágenes latentes, fotografía argentina de los ochenta*.

Julio Sánchez Baroni. Licenciado en Historia del Arte (U.B.A.) y Master en Gestión Cultural. Crítico de arte, docente universitario y curador. Publicó trabajos en diferentes medios especializados, artículos y ensayos de arte contemporáneo argentino e internacional, y fue docente en la Universidad de Buenos Aires, New York University, Universidad del Cine, Universidad de Tres de Febrero, Universidad Nacional de las Artes y Universidad Nacional del Nordeste.

Beatriz Sauret. Diseñadora Industrial por FADU / UBA. Durante 14 años, impulsó temáticas vinculadas a la innovación productiva y el diseño como política de Estado, en el marco del Ministerio de Industria de la Nación. Creó el Sello de Buen Diseño argentino. Es docente en grado y posgrado. Actualmente se desempeña como Directora de la Licenciatura en Diseño en la Universidad de San Andrés.

Guillermo Scarabino. Tiene títulos de grado en Composición (U.N. de Rosario, Argentina) y de posgrado en Teoría Musical (Eastman School of Music, University of Rochester, USA). Fue titular de orquestas en Mar del Plata, Mendoza y Académica del Teatro Colón. Ex-decano de las facultades de Artes (UNCuyo) y Música (U.C.A.) Integra las academias Argentina de Ceremonial y Nacional de Bellas Artes, que presidió entre 2019 y 2021.

Natalia Silberleib. Magíster en Administración Cultural y Editora (UBA). Se dedica a la edición de libros de arte, la docencia y la investigación. Es profesora de Curaduría editorial en la Maestría en Curaduría (UN-TREF). Publicó libros y artículos en la Argentina y en el extranjero. Actualmente trabaja sobre el concepto de “las prácticas editoriales en el campo del arte”. Creó el espacio Un libro es un libro, dedicado a la formación y estudio de las relaciones entre publicaciones y las artes contemporáneas.

Verónica Tell. Doctora en Filosofía y Letras en el área de Teoría e Historia del Arte y Licenciada en Artes por la UBA. Es investigadora del CONICET y del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM-CONICET), institución de la que es además vice-directora. Es directora de la Maestría en Estudios sobre imagen y archivos fotográficos de la UNSAM y profesora en la carrera de Artes de la UBA. Es autora de *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX* (2017), *Formas de desmesura* (2019) y coautora de *De Tierra del Fuego a Misiones. Gaston Bourquin. Fotografías 1913-1950* (2020).

ÍNDICE

Prólogo <i>Matilde Marín</i>	IX	HACIA UNA HISTORIA DE LAS PUBLICACIONES DE ARTISTA EN LA ARGENTINA <i>Natalia Silberleib</i>	125
PINTURA		MÁS ALLÁ DEL GRABADO <i>Laetitia Mello</i>	141
TANTAS VECES LA MATARON, TANTAS RESUCITÓ Y SIEMPRE AQUÍ REEMPLAZADA EN CARNE VIVA <i>Ana María Battistozzi</i>	3	EL TEXTIL	
ESCULTURA		EL PODER EXPRESIVO DEL TEXTIL <i>Gracia Cutuli</i>	165
LA ESCULTURA: HABITANTE DEL ESPACIO <i>María Carolina Baulo</i>	39	JOYERÍA CONTEMPORÁNEA Y EL DESAFÍO DE USAR ARTE <i>Fabiana Gadano</i>	178
DIBUJO		TRAIGO UN PUEBLO EN MI PONCHO. ARTE DE LA COMUNIDAD TEXTIL DE LONDRES, CATAMARCA <i>Roxana Amarilla</i>	181
POÉTICAS DEL DIBUJO Y SUS RASGOS DE ÉPOCA <i>Laura Casanovas</i>	59	POESÍA, SÍMBOLO Y SIGNO EN TEXTILES CONTEMPORÁNEOS <i>Julio Sánchez Baroni</i>	206
FOTOGRAFÍA		ARQUITECTURA	
ENTRE LO ESTÉTICO - POÉTICO Y EL DOCUMENTALISMO. LOS LÍMITES POROSOS DE LA FOTOGRAFÍA Y SUS ESPACIOS DE ACCIÓN <i>Silvia Pérez Fernández y Verónica Tell</i>	79	OBRAS DE ARQUITECTURA: TENSIONES EN LA ERA DE LA IMAGEN <i>Fernando Diez</i>	223
GRABADO Y PUBLICACIONES DE ARTISTA		LOS CONDICIONAMIENTOS Y DESAFÍOS DEL URBANISMO PARA EL DESARROLLO DE CIUDADES SUSTENTABLES E INTEGRADAS <i>Marcelo Corti</i>	267
GRABADO ARGENTINO: UNA PRÁCTICA FEDERAL SOSTENIBLE DESDE LA TÉCNICA Y LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA <i>Matilde Marín y Laetitia Mello</i>	99	LAS REDES DEL CONOCIMIENTO, DEL APRENDIZAJE Y DE LA DIFUSIÓN EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA (2000-2020) <i>Patricia Méndez</i>	281
ACCIONES COLECTIVAS EN LA EXPANSIÓN DE LA GRÁFICA ARGENTINA <i>Silvia Dolinko</i>	113		

DISEÑO

LA FACULTAD VISIONARIA
DEL DISEÑO 295

Diana Cabeza

DISEÑO EN TRANSFORMACIÓN:
PASADO, PRESENTE
Y HORIZONTES FUTUROS 297

María Beatriz Sauret, Verónica Devalle

MÚSICA

HISTORIA DE LA DESCENTRALIZACIÓN
DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL
(1946-2020) 325

Guillermo Scarabino

MÚSICA CONTEMPORÁNEA: APUNTES
SOBRE UNA ESCENA DIVERSIFICADA 363

Martín Liut

ARTE Y GÉNERO

ACTIVISMOS FEMINISTAS EN EL ARTE
ARGENTINO 393

Andrea Giunta

INTERFERENCIAS DE LO POSIBLE:
ARTE Y GÉNERO EN LA ARGENTINA
RECIENTE 403

Georgina G. Gluzman

NUEVOS SOPORTES

ARTE ARGENTINO Y NUEVAS
TECNOLOGÍAS (2000-2020):
OBRAS, PRÁCTICAS Y PROYECTOS
EN EL TERCER MILENIO 415

Jazmín Adler

RECURSOS EXPRESIVOS

VARIANTES METAFÓRICAS EN EL ARTE
ARGENTINO 2000-2020 435

Elena Oliveras.

UNA MIRADA DESDE LAS REGIONES

PROYECTOS COLABORATIVOS.
INTERACCIONES ENTRE ESCENAS DEL
NOA Y DEL NORTE GRANDE 459

Marcos Figueroa

ESCENARIOS ARTÍSTICOS EN EL NEA.
PROYECTOS ESTÉTICO-POLÍTICOS
EN CRUCE ENTRE CHACO
Y CORRIENTES 465

Mariana Giordano, Cleopatra Barrios

FORMACIÓN Y TRAVESÍAS DE LOS
ARTISTAS DE LA PATAGONIA 475

Eduardo Guevara

PREMIOS Y ESPACIOS DE ARTE

LA ESCENA CULTURAL ANTE
LA NUEVA PRÁCTICA
ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA 483

Sergio Baur y Cintia Mezza

LEGADOS

PREMIO ADQUISICIÓN ALBERTO
J. TRABUCCO (ANBA), EL LEGADO
DE ALBERTO J. TRABUCCO.
DINÁMICA DE LA ALTERNANCIA 529

PREMIO FEDERICO JORGE KLEMM.
UN RECONOCIMIENTO A LA
ORIGINALIDAD Y LA INNOVACIÓN 537

Este decimotercer volumen de *HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA* se terminó de imprimir en octubre de 2024, en los talleres de Arcángel Maggio, en la ciudad de Buenos Aires. La tirada fue de 300 ejemplares. La diagramación y la producción gráfica de la obra fue realizada por Gregorio Sáenz, la coordinación de la edición estuvo a cargo de Claudia Fagaburu y Matilde Marín.