

## **Impulsos visuales y nuevas sensibilidades**

### **Prácticas artísticas en democracia**

María Elena Lucero  
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario

#### **I. La furiosa expresión de los cuerpos**

La década de los ochenta se inició en la Argentina con una serie de sucesos culturales que conmovieron la esfera política de un modo excepcional. El inicio de la guerra de Malvinas en 1982 fue el producto de una arbitrariedad militar que cercenó las esperanzas colectivas en una atmósfera social turbulenta. La salida democrática cancelaba el feroz episodio de la dictadura iniciada en 1976 y abría paso hacia un nuevo período de la historia nacional, la posibilidad de volver a elegir a nuestros representantes gubernamentales. Oscar Terán (2004) señala que la cultura de resistencia que estuvo oculta o cautiva durante largos años reaparecía a partir de nuevas señales y memorias culturales, hecho que aconteció de manera simultánea al regreso desde el exilio de intelectuales y científicos. Entre el último período de la dictadura y el retorno democrático se produjeron importantes cambios en el ámbito de las artes visuales. La producción pictórica cobraba semblantes expresionistas y muchos artistas que, a raíz del colapso político no estaban trabajando, se reencuentran con las telas y los pinceles. Así, empieza a ser frecuente el contacto con los grandes formatos a través de una actitud física y corporal diferente. En este contexto irrumpieron otros modos de relación entre el cuerpo y el soporte pictórico, un vínculo que nacía desde la necesidad de manifestarse con nuevos lenguajes.

Durante los años setenta, predominaron los códigos artísticos de tono conceptual junto a una creciente desmaterialización del objeto, hecho visible en la incorporación tanto de estructuras lingüísticas y poéticas como de los medios masivos de comunicación en las manifestaciones visuales. Hacia finales de esa década, en nuestro país el llamado Proceso de Reorganización Nacional provocó estragos en el ya resquebrajado tejido social con desapariciones, torturas y asesinatos. María José Herrera (1999) ha señalado los vínculos entre la producción artística y las condiciones de censura propia de la época, visibles en obras que aluden al genocidio y la desaparición de personas. Muchos artistas optaron por el silencio o la reclusión personal, y en aislamiento intentaron canalizar en imágenes sus sentimientos y percepciones acerca de la represión militar. En 1978<sup>1</sup> se organizaron las primeras Jornadas Internacionales de la Crítica en Buenos Aires, un evento que congregaría a diferentes personalidades del campo artístico local y extranjero. La representación argentina en el mundo disminuyó notablemente en el período dictatorial, y tal como afirma Herrera, recién en los inicios de la década del ochenta y ante la inminente transición democrática, nuestro país

---

<sup>1</sup> Año en que disputó la Copa Mundial de Fútbol en Argentina, cuyo despliegue masivo y multitudinario funcionó como distracción populista respecto a las desapariciones humanas que se sucedían a raíz de la dictadura militar.

volvería a ser parte de las exposiciones de envergadura en el ámbito internacional. La labor de Jorge Glusberg en el plano teórico cobraría fuerza y reconocimiento público al asumir la presidencia de la Asociación Argentina de Críticos de Arte en 1978, impulsando debates sobre la crítica y la estética, junto a la conformación de muestras sobre arte argentino contemporáneo. En 1979, todavía bajo el yugo de la dictadura, Glusberg organizó la muestra *Postfiguración*, presentada primero en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires, luego en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario y en 1982 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La obra exhibida involucraba fundamentalmente pinturas y dibujos de tono grotesco e irónico, ligados a la gráfica del expresionismo alemán de la *Neue Sachlichkeit*. En algunos casos, las esculturas con trapos, resinas y esmaltes connotaban la devastación de la violencia en el cuerpo.<sup>2</sup> Se trataba de un lenguaje todavía velado por la censura pero capaz de transmitir las muecas del horror que atravesaba la sociedad. María Laura San Martín (2007) menciona la llegada de Archille Bonito Oliva al país en 1981. Invitado por el crítico Carlos Espartaco, Bonito Oliva fue un tenaz defensor de la denominada transvanguardia italiana surgida en 1979 en Europa,<sup>3</sup> una vertiente que proclamaba la vuelta a la pintura como un retorno del oficio, basado en una supuesta necesidad vital del mundo del arte. Este movimiento postulaba la revisión de los pasados históricos locales, la reivindicación de la subjetividad en el acto pictórico y la emergencia del llamado *genius loci* (el espíritu del lugar, el territorio antropológico). Un año más tarde y en diálogo con la oleada transvanguardista, Jorge Glusberg impulsó la exhibición *La Nueva Imagen*.<sup>4</sup> Mediante un horizonte estético que reunía a diversos artistas, desde Antonio Berni hasta Guillermo Kuitca, el teórico argentino intentaba por un lado demostrar la emergencia de un neoexpresionismo regional ligado a una ruptura epistemológica en la cultura global, y por otro poner a foco la repercusión de las ideas inherentes a la transvanguardia. Dentro de *La Nueva Imagen* se destacaron los aportes de la *Otra Figuración* de 1961 con Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Ernesto Deira. Para Glusberg la posibilidad de trazar un puente entre chirifpasado y presente le permitía armar una red de artistas cuyas producciones eran la cara visible de esta nueva condición posmoderna que recobraba el placer corporal del pintar. Su perspectiva adquiría sentido frente a la asepsia conceptualista de los setenta y respecto a una etapa histórica de represión. A

---

<sup>2</sup> *Postfiguración* de 1979 estuvo integrada por Jorge Álvaro, Mildred Burton, Diana Dowek, Norberto Gómez, Alberto Heredia y Elsa Soibelman. En 1982 la exposición se denominaría *La postfiguración: Homenaje a Antonio Berni. Burton, Dowek, Gómez, Sbernini, Soibelman*, en la cual Jorge Glusberg introdujo cambios en el listado de artistas expositores.

<sup>3</sup> La transvanguardia italiana se desarrolló a partir de 1979. El término fue acuñado por Archile Bonito Oliva, quien reunió a artistas como Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Nicola de Maria.

<sup>4</sup> En 1982 participaron de *La Nueva Imagen*: Antonio Berni, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Ana Eckell, Keneth Kemble, Guillermo Kuitca, Rómulo Macció, Florencio Mendez Casariego, Osvaldo Monzo, Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi y Luis Wells. Jorge Glusberg observó la recuperación de la pintura como una condición común en las prácticas latinoamericanas: "(...) en los ochentas, no es casualidad que aparezcan en los distintos países del continente, propuestas artísticas que tienen un denominador común, a pesar de las distancias geográficas y del relativo aislamiento entre sí" (Glusberg, 1985: 506). Respecto a la transvanguardia, mantuvo una posición afirmativa y defensora, encontrando un lazo espontáneo de la pintura argentina con la vertiente italiana: "La transvanguardia en América Latina, tiene una continuidad, un movimiento original del que encontraremos las raíces a poco que escarbemos en la tierra aun húmeda de los hechos artísticos más destacados de nuestro horizonte cultural" (1985: 509).

comienzos de los ochenta los artistas sentían vía libre para plasmar expresiones gráficas sobre la violencia, el apremio físico o la frustración. En relación a *La Nueva Imagen*, Jorge López Anaya (2003) señala que el recupero de los soportes convencionales y de los lenguajes de tinte figurativo fue una característica de aquella etapa, esgrimiendo la adhesión de los pintores locales a movimientos tales como la transvanguardia o el neoexpresionismo alemán.<sup>5</sup> Los intercambios con la historia del arte sucedieron, como menciona López Anaya, a modo de “préstamos”, abriéndose la posibilidad de citar explícitamente fragmentos de obras, de imitar, reproducir o generar el conocido *pastiche* posmoderno. Sin embargo las transformaciones en el orden visual, más allá de sincronizarse con estas tendencias extranjeras, surgieron en nuestro país a modo de una estética fragmentaria y brutal, íntimamente ligada al momento cultural, cívico y social.

Tal como lo afirma Viviana Usubiaga (2014), el concepto de la transvanguardia no resultó adecuado para comprender y analizar las modalidades artísticas locales, fue más bien un término neutralizador de las condiciones políticas y de las implicancias críticas que sostenían los usos de la pintura o de los grafismos enérgicos en el arte argentino. El peso de una herencia trágica y violenta se tradujo en una de las principales acciones que caracterizaron los primeros ochenta, *El Siluetazo*. El proyecto, ideado por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, consistió en reproducir una enorme cantidad de siluetas con plantillas a escala humana en láminas de papel, las que simbolizaban a los desaparecidos durante la última dictadura militar. La acción, desarrollada los días 21 y 22 de setiembre de 1983, tuvo una participación masiva y contó con la adhesión de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, constituyendo un alegato de justicia, de libertad de expresión y de la democracia naciente.<sup>6</sup>

Hacia los inicios del siglo XX se sucedieron muestras retrospectivas que subrayaron episodios culturales inscritos en la década del ochenta, en diálogo con determinadas dimensiones históricas, con los imaginarios colectivos y las percepciones sobre los sujetos y los cuerpos. En 2003 en la Fundación PROA en Buenos Aires se realizó *Escenas de los 80. Los primeros años*, una exposición de carácter multidisciplinar que condensó exponentes principales de aquellos años en las distintas áreas culturales como las artes plásticas, la fotografía, el periodismo, el teatro o la música. La muestra pretendía, a grandes rasgos, proporcionar un panorama de época reuniendo diversas

---

<sup>5</sup> El Neoexpresionismo alemán se inició en la década del setenta. Sus integrantes, también llamados Nuevos Salvajes (“Die Neue Wilden”) por el modo gestual, agresivo y matérico de abordar los soportes pictóricos, recuperaron algunos aspectos formales de los expresionistas alemanes de la vanguardia histórica de las primeras décadas del siglo XX. Entre los artistas que adhirieron al Neoexpresionismo alemán se encuentran Marcus Lüpertz, Anselm Kieffer, George Baselitz, Karl Horst Hödicke y Jörg Immendorff.

<sup>6</sup> En el ámbito chileno se destaca el rol del Grupo CADA (formado por Lotty Rosenfeld, Diamela Eltitt, Juan castillo, Fernando Balcells y Raúl Zurita), el cual entre fines de 1983 e inicios de 1984 efectuó la acción denominada *NO+* en diferentes sitios de Santiago de Chile. Se trataba de la cuarta acción de un ciclo de intervenciones urbanas que habían comenzado años atrás, la primera de ellas fue en 1979, “Para no morir de hambre en el arte”. El *NO+* expresaba el deseo de no más dictadura, no más miedo, no más represión, no más muertes, torturas y asesinatos, no más desapariciones. La conocida imagen agigantada exhibida por CADA del “NO” con el signo más (+) y una mano empuñando un arma al lado, acompañó diferentes reclamos en otros espacios sociales. Cabe destacar la presencia del *NO+* en el Acto de “Mujeres por la vida” en el Teatro Caupolicán en 1983 (*NO+* Dictadura), la protesta del gremio médico en 1986 (*NO+* despidos, fuera Pinochet), la de la Cámara de Diputados en octubre de 1995 (*NO+* ensayos nucleares) y en el Plebiscito nacional de 1988 (*NO+*), tras el cual Pinochet debió abandonar el gobierno chileno (Neustadt, 2012).

manifestaciones características de aquel clima cultural, algunas más explícitas y reconocidas, otras más relacionadas con los circuitos culturales marginales o alternativos.<sup>7</sup> El mismo año en el Centro Cultural Recoleta se llevó a cabo *Pintura argentina 1975-2003. Manos en la masa. La persistencia*, con la curaduría del artista Duilio Pierri y con textos críticos de María Teresa Constantin.<sup>8</sup> Para Pierri la muestra significó una reparación histórica respecto a una línea de trabajo que, más allá de los encasillamientos de moda, priorizaba la pintura, haciendo foco en el precedente de la *Otra figuración*. En su análisis teórico, María Teresa Constantin (2003) parte de la pregunta sobre cómo pensar la historia una exposición curada por artistas, que en este caso se proponen evidenciar una zona de la producción visual que no ha sido lo suficientemente visibilizada. Zona que, deudora de una herencia nacional arraigada en los sesenta, manifiesta un hilo conductor sustancial, el ejercicio matérico y pictórico, o tal como lo señala Constantin la “visceral adopción de la pintura como forma expresiva”. Frente a la supuesta muerte de lo pictórico, la hipótesis de la autora se apoya en la noción de la pintura como resistencia. A partir de ahí, postula la irrupción de las expresiones pictóricas cuando, tras los exilios internos de los artistas,<sup>9</sup> se restituye la “presencia vital” de la producción visual mediante distintos acontecimientos. Se destaca además el aporte de galerías como ArteMúltiple, fundada en 1975 bajo la dirección de Gabriel Levinas y que más tarde se convirtió en un centro cultural, en espacio de resistencia y en sitio nuclear de convocatorias artísticas.

Durante 2004 Mercedes Casanegra tuvo a su cargo la curaduría de *Entre el silencio y la violencia* en la Fundación Telefónica. La exhibición agrupó a una serie de artistas que, en base a los efectos de la violencia desatada por el Estado de facto en los setenta, sus consecuencias en los ochenta, el exilio y el silencio forzoso, reactivaron un conjunto de representaciones palpables en sus dibujos, pinturas y objetos.<sup>10</sup> Tras un amplio recorrido por diversas acepciones de la violencia a través de la historia del arte, Casanegra (2004) proponía un entretejido de aristas cuyas obras pivotan sobre este tópico, entre ellos León Ferrari, Alberto Heredia, Norberto Gómez o la rosarina Graciela Sacco. En 2006, María Teresa Constantin organizó en la Fundación OSDE *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. En su guión curatorial, explicita el móvil central de la exhibición, que fue exteriorizar “el corte de la producción y debates de los 60 y el nuevo estallido de la segunda mitad de los 80” (Constantin, 2006: 10-11). Una de las hipótesis que sostenían esa producción era la “vuelta a la pintura”, expresión con la cual la curadora discrepa en tanto la noción de “vuelta” implica un regreso o un

---

<sup>7</sup> Pinturas de Ana Eckell, Duilio Pierri, Alfredo Prior, Martín Reyna, Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Diana Aisenberg, José Garófalo, Guillermo Conte, Rafael Bueno, Marcia Schwartz, Luis Frangella y Alejandro Kuropatwa convivían con afiches callejeros, serigrafías, fotografías de las puestas en escena de los recintos teatrales del *under* porteño o tapas de discos de Sumo, Los Twist o Virus, entre otros.

<sup>8</sup> Con un predominio de producción pictórica, formaron parte de la exposición los trabajos de Marcia Schwartz, Jorge Pietra, Majo Okner, Eduardo Stupía, Felipe Pino, Fermín Eguía, Jorge Pirozzi, Jorge Pietra, Juan Pablo Renzi, Martín Reyna, Guillermo Kuitca, Gustavo Marrone, Rafael Bueno, Guillermo Conte, Grupo Loxon, Carlos Gorriarena, Alfredo Prior, Luis Felipe Noé, Armando Rearte, Juan José Cambre, Germán Gárgano, Duilio Pierri, Luis Frangella, Osvaldo Monzo, Pablo Suárez, Coco Bedoya, Sebastián Gordín, Emiliano Miliyo, José Garófalo, Guadalupe Fernández, Carlos Bisolino, Maggie de Koenigsberg, Nahuel Vecino, Roberto Elía y Diego Fontanet.

<sup>9</sup> Como en los casos de Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi o Pablo Suárez.

<sup>10</sup> *Entre el silencio y la violencia* estuvo integrada por Graciela Sacco, Víctor Grippo, León Ferrari, Edgardo A. Vigo, Luis F. Bénédict, Liliana Porter, Alberto Heredia, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Cristina Piffer, Horario Zabala, Juan Carlos Romero, Roberto Elía y Oscar Bony.

retroceso, apagando las fuerzas que dieron lugar a las manifestaciones visuales localizadas en aquella década. En las telas expuestas predominan las referencias a los cuerpos fragmentados, amenazados, los gestos rápidos, las cruces, la materia abultada o seres vivos (e inanimados) que anuncian la opresión.<sup>11</sup> En varias muestras se reitera la presencia de Juan Pablo Renzi, ex integrante del Grupo de Rosario.<sup>12</sup>

## II. Focos de dinámica cultural

En el período de transición a la democracia, las manifestaciones artísticas se fueron sucediendo de una manera heterogénea sin responder a una línea estética específica, más bien como emergencias disímiles (o estertores culturales) procedentes de grupos, colectivos o individuos. En la mayoría de los casos, se trataba de activismos artísticos que tendían a instalar en la sociedad los debates acerca de las consecuencias políticas y emocionales sobre los cuerpos, las subjetividades, las sensibilidades y las utopías compartidas. Según los investigadores de la Red de Conceptualismos del Sur en la magnífica introducción del catálogo *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*,<sup>13</sup> en aquella etapa se desplegaron prácticas artísticas dispersas “mediante relaciones de afinidad y contagio entre las experiencias, derivadas con frecuencia del contacto entre artistas y activistas ocasionado por exilios, redes de acción común o solidaridades internacionales” (en AAVV, 2008: 11).

*Performances*, intervenciones callejeras y la posibilidad de iniciar un ejercicio crítico sobre el pasado reciente, fueron acciones que se congregaron en una trama de expresiones dentro del ámbito cultural de entonces. Había un pasado que incluía una larga lista de asesinatos, de cuerpos secuestrados y ultrajados, de tejidos afectivos quebrantados que había que reparar. Ritos de sanación: las expresiones del arte eran prácticas vitales necesarias para suturar las heridas, productos de la destrucción ética y cívica. Roberto Amigo se refiere al arte político de los ochenta como resultado de la pérdida y de la derrota. En ese aspecto “carece de todo valor profético y teleológico, actúa sobre los saldos de la derrota. Es arte desarmado” (Amigo, 2008: 145). Lo que le queda al arte es asumir esa pérdida, representarla, o a partir de ahí postularse como una práctica vital, tal como ocurrió con los Museos Bailables de Fernando “Coco” Bedoya

---

<sup>11</sup> En *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985* participaron Alicia Carletti, Carlos Alonso, Jorge Álvaro, Ernesto Deira, Diana Dowek, Juan Carlos Distéfano, Fernando Coco Bedoya, Ana Eckell, León Ferrari, Fermín Eguía, Carlos Filomía, Norberto Gómez, Julio Flores, Carlos Gorriarena, Alberto Heredia, Luis Felipe Noé, Eduardo Médici, Roberto Páez, Duilio Pierri, Ernesto Pesce, Jorge Pietra, Jorge Pietra, Felipe Pino, Juan Pablo Renzi, Jorge Pirozzi, Marcia Schvartz, Juan Carlos Romero, Oscar Smoje, Pablo Suárez y Eduardo Stupía.

<sup>12</sup> Sobre el Grupo de Rosario, véase el trabajo de Guillermo Fantoni de 1997, “Rosario: opciones de la vanguardia”, en *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC/UBA, p. 287-298.

<sup>13</sup> Exposición realizada del 25 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013 en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Más tarde, se montó nuevamente en la Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, del 20 de mayo al 10 de agosto de 2014. Su título fue extraído de una expresión del músico argentino “Indio” Solari citada en una entrevista, y refiere al proceso de desintegración del sujeto, del yo individual, un rasgo que identificó el clima cultural en el Estado de facto de 1976. La exposición revisó las prácticas artísticas inscritas en la década del ochenta, apoyándose en una gran cantidad de documentos que le permitieron a sus organizadores (Ana Longoni, Fernanda Carvajal, Miguel López, Fernanda Nogueira, André Mesquita, Jaime Vindel y Mabel Tapia, investigadores de la RCS) construir y examinar una red de archivos fundamentales para analizar aquella coyuntura.

en 1988.<sup>14</sup> En relación a las prácticas performativas en los ochenta, Irina Garbatzky ha analizado tanto las expresiones teatrales como los vínculos entre cuerpos, voces y sonidos en la llamada “poesía en acción”.<sup>15</sup> Tras un riguroso sondeo sobre la incidencia de la *performance* en nuestra región, la autora plantea ciertas hipótesis que se enmarcan en un período social que revisita la modernidad desde una perspectiva regional, lo que conduce al hallazgo de ciertas herencias alternativas frente a la “incertidumbre posmoderna” que plantean las corrientes filosóficas en el orden mundial. Garbatzky se detiene en determinadas acciones desplegadas en el *underground* porteño, donde lo paracultural opera como la reterritorialización de un impulso que se derrama en los márgenes y que resuena dentro del contexto político de la democracia. A través del estudio y análisis de las presentaciones en sitios nocturnos, de entrevistas y de una cantidad importante de material documental, su investigación entreteje una serie de acontecimientos nodales que describen los usos, las interlocuciones y aperturas de las corporalidades en los años ochenta.<sup>16</sup> En nuestra ciudad se había formado Cucaño, un grupo de artistas, actores, músicos y poetas que realizó diferentes actividades vinculadas al teatro y a la *performance* entre 1979 y 1984.<sup>17</sup> El 12 de mayo de 1980 Cucaño publica y difunde un manifiesto dedicado a la agrupación Viajou Sem Passaporte,<sup>18</sup> donde se refería a la vigencia de “un arte revolucionario, experimental e independiente”. Allí, el grupo sostiene la necesidad de vivir del arte, afirmando “Queremos vivir como trabajadores del arte, pero trabajadores independientes” y se proponen “intervenir en la vida cultural y formar movimientos” (2003: 31). El objetivo estético y político de reunir arte y vida hermana las actividades de Cucaño con las intervenciones de las neovanguardias de los años sesenta, más aún en un entorno donde la represión militar seguía ejerciendo la censura en la mayoría de las expresiones artísticas que irrumpían en la vía pública. El realizador audiovisual Mario Piazza, quien presentó recientemente *Acha Acha Cucaracha*, su documental sobre Cucaño de 2017, registró expresiones visuales de la época. En 1978 Mario Piazza trabajó junto a Daniel Scheimberg y a Silvia Chirife en el cortometraje *Hacia un cubismo cinematográfico*, donde experimentó con reflejos sobre espejos distintos encuadres y puntos de vista, una suerte de ejercicio cubista en el espacio real.<sup>19</sup> Más tarde en 1980, produjo *Historia de un pintor* en base a la obra de Scheimberg, utilizando también el

---

<sup>14</sup> Los Museos Bailables eran convocatorias para artistas, músicos, cineastas, actores y actrices de teatro. Su objetivo era reunir, juntar, convivir y crear en grupo como antídoto al aislamiento y la dispersión de la etapa militar.

<sup>15</sup> El trabajo de Irina Garbatzky, *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, recupera una frase del *Manifiesto del desecho* (“los ochenta recién vivos”) de Emeterio Cerro, un escrito que era leído en voz alta. La temática alude a aquello que sobrevive, que ahora es desenterrado y que por lo tanto, adquiere otras connotaciones simbólicas.

<sup>16</sup> Cabe destacarse el protagonismo en la escena *under* de Batato Barea, Marosa Gi Giorgio, Alejandro Urdapilleta o Fernando Noy. En general se trataba de generar nuevos discursos culturales frente a los efectos políticos devastadores de la dictadura, de reformular las subjetividades, las sexualidades, las relaciones interpersonales y los mundos íntimos dentro de prácticas micropolíticas.

<sup>17</sup> El nombre Cucaño procedía de un libro de Kurt Vonnegut titulado *Payasadas*. Guillermo Giampietro, uno de los integrantes detectó la palabra, y así designó al grupo: “Cucaño era la palabra idiota para decir cumpleaños” dice Giampietro”. En *Señales en la hoguera*, Año II, N° 5, 2003, p. 20.

<sup>18</sup> Formado por artistas brasileños en el año 1978 en São Paulo.

<sup>19</sup> *Hacia un cubismo cinematográfico* fue guionado por Daniel Scheimberg. Prosiguiendo estas búsquedas, en 1982 Scheimberg redactó el manifiesto *La desfocalización en función del espacio*.

soporte de Super 8.<sup>20</sup> Y ese mismo año dirigió *Savoy*, una filmación en torno al mítico hotel rosarino donde se reunían poetas, artistas plásticos, escritores, filósofos y músicos que formaron parte de la comunidad intelectual local.

Tras el retorno democrático, en Rosario en 1984 se habían conformado dos agrupaciones a partir de la decisión de los propios artistas: A.P.A. (Artistas Plásticos Asociados) y A.P.R.O.A. (Artistas Plásticos Argentinos Agremiados). Ambas asociaciones impulsaron las actividades colectivas, las discusiones sobre el estado actual del arte, la posibilidad de agremiarse, los intercambios de experiencias plásticas y los diálogos sobre el rol social y político del arte, con el consecuente aumento de talleres de artistas con distintos recorridos académicos. En relación a los sitios culturales que identificaron esta etapa histórica, es necesario mencionar el rol de la galería Miró en la etapa que transcurre desde 1980 a 1985. Bajo la dirección de Adriana B. Armando y Guillermo A. Fantoni, este espacio funcionó en la galería comercial Santa Fe. Durante la intensa actividad allí desarrollada y con una convocatoria numerosa, expusieron Mauro Machado, Gladys Nistor, Daniel Scheimberg, Daniel García, Gabriel González Suárez, Juan Grela, Aid Herrera, María Laura Schiavoni, Arminda Ulloa, Norberto Puzzolo, Liliana Gastón, Fabián Marcaccio y Estanislao Mijalichén, entre muchos otros.<sup>21</sup> En un punto céntrico de encuentro, la Galería Buonarrotti, fundada por Marcelo Castaño, Guillermo Forchino y Fernando Ercila, generó un ámbito novedoso para que jóvenes artistas como Emilio Torti, Graciela Sacco o Daniel García exhibieran sus trabajos. Con otro perfil, la conocida Galería Krass Artes Plásticas, a cargo del gestor cultural Gilberto Krasniasky, mantuvo durante décadas una importante trastienda con obras de Carlos Uriarte, Alberto Pedrotti, Carlos Alonso, Juan Grela, Julio Vanzo, Oscar Herrero Miranda, Leónidas Gambartes y muchos más. En 1985 en Krass expusieron grabados, fotografías, dibujos y esculturas los artistas Rubén Porta, Guillermo Forchino y Marcelo Castaño en la memorable muestra *Desafinados*.<sup>22</sup>

### III. Inmersiones de la pintura

Los años ochenta vinieron acompañados de un término utilizado de un modo recurrente en el ámbito académico, la posmodernidad. En el plano filosófico se suele asociar esta palabra a la caída de los grandes relatos (o metanarrativas) que caracterizaron al período moderno, tales como el predominio de la razón, la interpretación teleológica de la historia, la especulación racionalista del iluminismo o el marxismo. El referente teórico más citado al respecto fue Jean-François Lyotard, autor de *La condición posmoderna: Informe sobre el saber* de 1979. Dentro del pensamiento latinoamericano, Oscar del Barco nos brinda otra visión sobre lo posmoderno, anclada en el entorno local y por

---

<sup>20</sup> Tanto el guión como la dirección de *Historia de un pintor* pertenecen a Mario Piazza.

<sup>21</sup> Comunicación personal con Guillermo A. Fantoni, 6 de setiembre de 2018.

<sup>22</sup> Dicha exposición itineró al Palais de Glace en ciudad de Buenos Aires con el nombre de *Desafinados II* en 2002. El nombre, extraído del libro *Concierto para Instrumentos desafinados* de Juan Antonio Vallejo Nágera de 1983, refería a aquellos hombres y mujeres internados en instituciones psiquiátricas que no se podían ajustar a las normas sociales que definen y determinan el comportamiento social, justamente por sus problemáticas mentales. El “desafinado” es quien no sintoniza porque en su universo personal y subjetivo existen otros códigos. En su texto curatorial, Elsa Flores Ballesteros afirmaba que “Castaño y Forchino utilizaron la representación y se centraron en el cuerpo humano, constituyendo a éste en sede de significaciones. A diferencia de los surrealistas, no exploraron el inconsciente de los enfermos mentales ni la dimensión onírica, sino plasmaron situaciones objetivas (...) En el caso de Porta el cuerpo estuvo ausente en su representación pero hubo un señalamiento de situaciones objetivas y atmósferas subjetivas a través de metáforas y metonimias visuales (...)” (Flores Ballesteros, 2002: s/n).

ende, diferente de las teorías eurocentradas. El autor sugiere atender a las dinámicas económicas, ideológicas y políticas más allá de la posmodernidad como moda efímera. Las perspectivas teóricas que insisten en el efecto unívoco de lo posmoderno (la indecibilidad a raíz de la disolución de los metarrelatos) no logran definir que en esa nueva condición intervienen fuerzas positivas pero también reactivas, abarcando desde el pensamiento débil hasta el neoconservadurismo ideológico. Más allá del ingreso a una etapa social “de altísima velocidad social que desustancializa todas las *realidades* produciendo un cambio tanto de sensibilidad como de expresividad” (Del Barco, 2004: 197) observamos que en el terreno del arte se suceden dinámicas específicas. Las obras tienden a develar los aspectos ambiguos, informales y gestuales de una nueva estética, de hecho los pintores alemanes del neoexpresionismo trazaron un programa pictórico donde la materia reforzada, la incorporación de elementos extra-artísticos y la reaparición de la figura humana ocuparon un sitio principal.

En el ámbito regional se fue configurando otra cartografía visual, la cual forma parte de ***Aquellos bárbaros***, la exposición que hoy nos ocupa. Podemos decir que en los formatos empleados predominaba el uso de grandes bastidores con telas cubiertas de pintura *loxon* con el agregado de distintos entonadores. Justamente ese tipo de pintura, por el bajo costo, permitía colorear dimensiones amplias, aunque con cierto condicionamiento de la paleta cromática por las posibilidades del propio pigmento. Se sumaban las texturas, los grosores y la materia empastada, lo que caracterizó gran parte de la producción de los ochenta. Estos procesos habían sido identificados en exhibiciones como *De visiones y ritmos* en las galerías del Centro Cultural Parque de España, del 11 al 30 de noviembre de 1997. La exposición contó con la curaduría y los textos de Eleonora Traficante, quien incluyó las pinturas de Mauro Machado, Emilio Torti, Fabián Marcaccio y Daniel Scheimberg. Mediante un esmerado trabajo previo, la crítica de arte y filósofa puso de relieve la necesidad de estos artistas de buscar horizontes alternativos para la creación y circulación de sus trabajos. Bajo estos parámetros, se preguntaba por qué estas obras nos interpelan, nos inquietan, y de qué cosa se trata: “Quizás una de ellas sea la pintura misma y nunca su respuesta se ha visto tan convulsionada y sometida a inestables cambios como en estos tiempos” (Traficante, 1997).<sup>23</sup> *De visiones y ritmos* subrayó los aspectos expresionistas y fuertemente pictóricos de las obras, reunidas en un amplio espectro formal y experimental.

Las obras de Emilio Torti presentan configuraciones que remiten a animales asombrosos, dotados de una carga de ferocidad y arrebató. Seres con garras, pinzas o garfios. La generosa aplicación de capas de grises, azules, amarillos claros y negros contundentes van forjando ambientes construidos en base a espacios fragmentados que se adosan a la misma superficie. Suturas, acoplamientos, puntos, huecos y fusiones. Líneas temblorosas se unen a planos cambiantes que van cediendo (y ocultando, como *palimpsestos*) sus colores ante el avance de distintas capas pictóricas. Mauro Machado se inclina por las áreas austeras, amplias, desiertas. Una profundidad sombría que acoge un elemento mínimo, la escalera, y que por su misma oscuridad es envolvente, enigmática y subrepticia. Es el silencio que antecede a la tormenta, o al estallido. Es el momento vacío (un hiato) bajo el cual emergen fuerzas, volúmenes o simplemente ideas. El plano pictórico sugiere y evoca pero no determina, más bien esa tarea queda a

---

<sup>23</sup> Eleonora Traficante tomó como punto de partida para su texto curatorial las primeras líneas que Alejandro Puente escribió en el catálogo de *Seis jóvenes artistas rosarinos* en 1988 y en la que participaron los cuatro artistas de *De visiones y ritmos*.



cargo del observador. En las telas de Carlos Meneguzzi emergen trazos robustos, sillas sobre un fondo de mar bravío, platos en espacios vacíos o atmósferas borrosas y rejillas apenas esbozadas. Ocre, negro, blanco y gris arman un concierto de texturas sabiamente pintadas por Meneguzzi que anuncian, mediante una factura neoexpresionista, la efervescencia venidera. Por entonces, Daniel García dibujaba lobos, corazones, camas, cuerpos femeninos exacerbados. Líneas afiladas, picos y garabateos fueron perfilando una obra vibrátil y gestual. Los tamaños pequeños y los formatos verticales constituyen un conjunto íntimo, cercano y accesible, el armazón previo a las gigantescas telas que conocemos en general de García. Ese rasgo imprime a estas piezas un sentido inédito y poco frecuente, la antesala de su obra posterior caracterizada por superficies complejas que emulan, capa tras capa, el movimiento intrínseco de la representación visual, los rastros, los dobleces y las huellas. Por su parte, Fabián Marcaccio bosqueja figuras movedizas, rostros expresivos y paraguas flameando en papeles mediados por el tiempo. Remolinos de grafitos y lápices de color se congregan en un dibujo vibrante y de dinamismo interno. Más tarde Marcaccio inició su serie de *paintants* o pintantes, lonas que se instalan extendidas en el espacio y que condensan dos operatorias estéticas: el acto mismo de pintar y el proceso gráfico y pictórico donde intervienen registros de archivos digitales. La elección de determinados tamaños que se insertan en los muros con sogas tensadas torna al objeto exhibido en un posible habitáculo humano, una trinchera, un resguardo del mundo exterior. Daniel Scheimberg pinta numerosas aerografías que, reforzando el sentido de la misma técnica, producen imágenes desenfocadas, evanescentes y con espacios diseminados. Los ambientes que Scheimberg reinventa siempre sorprenden, y exigen al ojo aún entrenado a entresacar siluetas desde el fondo cromático. Son presencias que se esfuman y confunden, a riesgo de metamorfosearse en puras abstracciones que recuerdan al concretismo, produciéndose de este modo un guiño con los movimientos artísticos vanguardistas. Apelando al uso de pequeños montículos de materia, Carlos Andreozzi coloca capas de resina para alcanzar texturas y cuerpos pesados, empastados y corpulentos. Una de las temáticas que concurren en su trabajo refiere a los desaparecidos durante el golpe de estado de 1976. Las siglas NN sobrevuelan las superficies grisáceas y rosadas, aludiendo a un amigo perdido, y en su nombre, a muchos otros más. La rugosidad de los planos, la mezcla arremolinada del pigmento, los volúmenes sobresalientes y los trazos negruzcos hacen de esta obra un señalamiento sobre un dolor nacional, una preocupación que, anunciada en los primeros años ochenta, cobraría con el tiempo estado público y trascendencia mundial.

### **III. Materialidades femeninas**

Si bien es necesario un estudio más preciso dentro del campo local, puede advertirse que por entonces no se visibilizaban muchas artistas mujeres en los circuitos legitimados. No se trataba de que hubiese poca presencia femenina en el terreno del arte, sino más bien, de las diferentes oportunidades, condicionamientos y modos desiguales de acceso a la legitimación oficial. Tal como lo ha planteado Andrea Giunta (2018) en el ámbito argentino, la participación femenina en los premios y salones posee una larga historia de exclusiones. En su análisis de los premios que, entre los años 1911 y 2017, fueron otorgados a artistas en el Salón Nacional, la autora encuentra un porcentaje minúsculo de mujeres galardonadas en disciplinas como pintura, escultura y dibujo. En el grabado y la cerámica el cupo femenino se amplía, y finalmente en lo que

concierno al arte textil la presencia de mujeres es mayor. La historización de las premiaciones en una plataforma legitimadora como el Salón a nivel nacional revela la disparidad de los criterios oficiales con los que se han evaluado y calificado las obras de arte realizadas por mujeres.<sup>24</sup> Graciela Sacco, a quien recientemente se le han dedicado numerosos homenajes en nuestra ciudad y en el país, es una referente destacada de aquellas mujeres que lograron ingresar al medio porteño, cuyo clima hostil para cualquier artista externo a la capital se incrementa cuando se trata de la condición femenina. A fuerza de trabajo y empeño, Sacco inició una prestigiosa carrera en ascenso cuando llegaron los 90, representando a nuestro país en la XXIII Bienal de Arte de São Paulo, Brasil. Con su peculiar técnica heliográfica, creó impresiones en tablas angostas de madera formando imágenes que se continúan pero que en sí mismas contiene los fragmentos de la escena total. Con varias experiencias en talleres rosarinos y bonaerenses, Diana Recagno se dedicó a la pintura en extensos bastidores utilizando una figuración gestual, resuelta y de gran eficacia simbólica. Ogres, azules empetroados y negros rotundos recrean en su trabajo una imagen vigorosa, con planos seccionados que abren diferentes espacios dentro de la tela. Calas, hojas, troncos, construyen paisajes enigmáticos que sumergen al observador en el desasosiego, a la espera de un suceso repentino que podría acontecer. Recagno abre interrogantes sobre los significados íntimos y personales que estos escenarios reservan, generando dudas y preguntas sobre la condición existencial. Con una dinámica presencia en el campo escultórico, Arminda Ulloa ha trabajado el volumen y el espacio en diferentes canales expresivos. Una de las áreas que ha explorado con mayor apasionamiento es la cerámica. Sus piezas hechas en *rakú* son brillantes y macizas. De ellas brotan chorreados de materia y de pigmento esmaltado que les otorgan a las obras una apariencia vigorosa. Esta técnica, de enorme difusión en el Japón, necesita altísimas temperaturas para la cocción de las piezas, las que al contacto con las virutas de madera se queman, alcanzando el característico efecto. En el pasaje del extremo calor al enfriamiento, en ocasiones los elementos se quiebran, pero esas heridas, rupturas o grietas son incorporadas a la escultura, tal como se observa en la producción de Ulloa. Se agrega aquí el recurso de determinada simbología en relación al binomio femenino/masculino, visible en la zona superior de estas magníficas piezas.

En 1988 en la Fundación San Telmo de la ciudad de Buenos Aires se efectúa la muestra *Seis jóvenes artistas rosarinos*, donde participaron Emilio Torti, Mauro Machado, Gladys Nistor, Daniel Scheimberg, Fabián Marcaccio y Sandra Vallejos. Con un texto introductorio del artista Alejandro Puente (quien había sugerido esta exposición a las autoridades de la Fundación) se nuclearon artistas de Rosario, cuyas obras empezaban a circular en otros espacios culturales. Puente reconocía su especial interés en estas producciones y destacó la curiosidad que estos artistas le generaron: “Estos pintores, escultores o hacedores de objetos plásticos, sienten el determinismo local y quieren modificarlo, transformarlo, no soportan el condicionamiento estable y optan

---

<sup>24</sup> Señala Andrea Giunta que si bien desde el año 2000 en adelante ascienden las premiaciones a artistas mujeres, aún perdura la inequidad en el momento de otorgar distinciones honoríficas: “La primera artista mujer en ganar un 3° Premio en el Salón Nacional fue Raquel Forner, en 1924. Diez años más tarde, en 1934, obtuvo el 2° Premio; en 1942, el 1° y en 1956 el Gran Premio (...) Entre 1956 y 2013 –cuando lo obtuvo Marcia Schwartz- ninguna mujer ganó el Gran Premio. En cuanto a Escultura, el reconocimiento fue aún más difícil para las mujeres: recién en 1980 se concedió a una de ellas, Lidia Juárez, el Gran Premio de Honor” (Giunta, 2018: 51). Este tipo de análisis puede rastrearse también en otros espacios institucionales, como por ejemplo en las representaciones femeninas en la Bienal de Venecia.

por la ruptura innovadora con respecto a las tradiciones imperantes” (Puente, 1988: s/n). Remarcó además, la participación sensible, intelectual y emocional para producir imágenes, la que pone a foco la tensión que existe entre los centros metropolitanos (los que emiten señas culturales) y la periferia. De este modo señalizaba a estos seis artistas dentro de un movimiento transformador que el propio Puente denominó la “tradición de la ruptura”. La misma exposición luego llegaría al Museo Juan B. Castagnino, desarrollándose desde el 26 de agosto al 11 de setiembre del 1988. Gladys Nistor, una de las artistas participantes, trabajaba dentro con esculturas realizadas en cartapesta, con connotaciones gráficas y colores en distintas gradaciones tonales. Integrante en 1986 del Grupo de la X,<sup>25</sup> Nistor construía objetos mediante estructuras simples que tendían a las curvaturas o geometrías dinámicas, con pigmentos aplicados en la superficie. Las reminiscencias a bocas, pechos, órganos sexuales, pliegues o crestas elaboran un lenguaje visual sugestivo que asume una perspectiva escultórica provocadora, entre la linealidad y el objeto tridimensional. Desde otra perspectiva espacial, Sandra Vallejos creaba en aquellos ochenta sus propios bastidores en formatos irregulares (estructuras primarias dinamizadas), cubiertos con diferentes grosores de texturas, enduidos y acrílicos. Posteriormente desarrolló pinturas sobre soportes rectangulares con motivos ornamentales en serie. Las tonalidades cremas, terrosas o negras evocan el ámbito terrestre, la cultura material, los tejidos o guardas. Los módulos geométricos se repiten, forjando una obra potente de grandes dimensiones y contrastes profundos.

#### **IV. El vigor lineal**

Otras formulaciones visuales se inclinaron más bien por una apuesta al dibujo, al gesto libre en el soporte bidimensional o al detalle gráfico. La aplicación de lápiz o carbonilla sobre la tela generaba efectos sorprendentes y dejaba entrever un matiz de informalidad que enriquecía el resultado final. También el diseño ligado a la geometría adoptaba formas diversas. Por un lado se metamorfoseaba en paquetes, bultos, pañuelos, trapos, objetos que remitían a la envoltura, a la atadura y también a algunas pérdidas. Por otro, en ambientes arquitectónicos de intensa carga sensorial, en movimiento y transformación. *Hover Madrid* retrata y a la vez describe figuras humanas en distintas posiciones y con múltiples recortes. Superpone fragmentos de texturas y trazos gruesos que acompañan a torsos, brazos, caras, piernas. El uso de grafitos y carbonillas le imprime a cada lámina el sentido de un boceto rápido e descuidado, como el estadio previo a la imagen final que en este caso queda suspendida en esas escenas vibrantes, de enorme habilidad técnica y cuidadoso dibujo. Sobre telas sin preparar, Marcelo Castaño delinea paisajes taciturnos, con alambres de púas y pañuelos al viento. Los pocos elementos presentes son testigos de una ausencia, aquello que estuvo en carne propia, pero que dejó de existir. Descampados, brumas y cielos componen estas escenas de cruda realidad, de angustia metafísica, de soledad. Por su parte Gabriel González Suárez ha realizado gráficos de ambientaciones en pequeñas dimensiones. Son los anteproyectos de futuras construcciones, de arquitecturas livianas que funcionan como cobertores de volúmenes cuadrados que ocupan distintos espacios. Sus dibujos

---

<sup>25</sup> Dentro del Grupo de la X en Buenos Aires surgieron Carolina Antoniadis, María Causa, Gustavo Figueroa, Ana Gallardo, Enrique Ježik, Jorge Macchi, Gladys Nistor, Juan Paparella, Martín Pels, Andrea Racciatti y Pablo Siquier.

de bultos o paquetes se repiten de manera simétrica a modo de llenos y vacíos, luces y sombras.

En ciertos casos las experiencias lineales se acoplan al color y a la geometría. En Rodolfo Perassi se unen la abstracción y la geometría sensible en marrones profundos. Encuadros y rectángulos se van encastrando en un friso geométrico, segmentado por líneas que sobresalen del plano de base con la tonalidad chocolate que emerge desde el fondo. Las formas pautadas por el dibujo se entrecruzan, reconstruyéndose en un diseño acertado, detallado y minucioso de exquisita cromaticidad. Eduardo Contissa ha realizado pinturas en distintas vías estéticas reconocibles: geometrías arquitectónicas y superficies lunares con relieves. Las líneas confluyen en edificaciones dinámicas bosquejadas en abrupta perspectiva, potenciadas por la aplicación de la pintura mediante el aerógrafo, el cual les otorga a las obras una visualidad ágil y fugaz. Aldo Ciccione Chacal dibuja siluetas fantasmagóricas, brutales e inquietantes sobre fondos azulados, oscuros y profundos. Las figuras se desarman en los ágiles movimientos de las pinceladas y abren una cadena de significaciones vinculadas con la fugacidad y la muerte. Son seres efímeros, perentorios y solitarios que relatan la existencia volátil, en la inmediatez y en la fragilidad de lo cotidiano. En contrapunto, Rubén Baldemar plantea una serie de diálogos con el pasado cultural y recupera figuras provenientes de las pinturas de Gustav Klimt o Jaspers Johns. Mediante una técnica pictórica detallista, adapta y recrea escenas donde el dibujo y la representación gráfica revelan el *pastiche* posmoderno en todas sus dimensiones. Desde un abordaje irónico, Baldemar invita a sus antecesores artistas al banquete icónico de la historia del arte.

## **V. Memorias de lo sensible, escenas austeras**

Dentro de la producción visual latinoamericana del siglo XX se irradió una condición intrínseca de la obra de arte ligada al animismo, o podríamos agregar, al primitivismo estético. A diferencia de ser abordado como una cualidad inserta en el campo antropológico (asociada a la vida material de las comunidades nativas) Mari Carmen Ramírez (2004a) detecta un perfil animista en las manifestaciones visuales de artistas regionales. Por ejemplo, las esculturas en madera de Willys de Castro, los metaesquemas de Hélio Oiticica y algunos objetos de Joaquín Torres García comparten esta particularidad. Para Ramírez estos caracteres se insertan dentro el impulso constructivo que proliferó en la etapa pos segunda guerra mundial, donde el descrédito del racionalismo procedente de los modelos estéticos europeos abrió paso a cierta organicidad, al dinamismo en el interior de la imagen, a la proliferación de texturas. La calidez de la madera cuadraba perfectamente en la condición que describe la investigadora, algo evidente en las construcciones torregarciescas. En ese aspecto, los objetos y grabados de Rubén Porta comparten cierta sensibilidad animista o primitivista. El impacto sensorial de sus estampas aborda un tema complejo: la irracionalidad o la enajenación como una vivencia extrema de la subjetividad que la padece y que, en algunas imágenes, se traduce en una memoria visual disruptiva. Es una semiosis del dolor y del padecimiento que Rubén sabiamente ha reinterpretado. En esa trama se inscriben experiencias sensibles que se prolongan en el tiempo mediante la evocación del excluido, del desaparecido, del olvidado. Y es ese mundo periférico el que resurge en la precariedad del cuervo, en la fragilidad de un ladrillo, en el óxido de las chapas, en los sellos de bordes imprecisos. Universo marginal también registrado en los hombrecitos de Guillermo Forchino. Las pequeñas esculturas personifican hombres

maniatados, oprimidos e inmovilizados, tal como ocurre en los sitios de internación psiquiátrica. Estos sujetos exhiben la fragilidad humana en todas sus dimensiones y convocan a reflexionar sobre una de las capas sociales más vulnerables. Con una presencia esporádica en los sitios de circulación artística, Delfo Luis Locatelli rayaba telas y papeles con trazos rotundos, tenaces y hasta bravíos, los que desembocan en imágenes intermedias entre la figuración y la abstracción. Los rostros, meditados y apesadumbrados, transmiten zozobra pero a la vez encuentro y celebración, son el resultado del gesto que irrumpe en la tela con pinceladas espaciosas. La técnica de la cerita sobre el papel con el efecto del calor debajo le otorga a las líneas definidas por Delfo una cualidad activa, parpadeante, y construyen una suerte de archivo de las emociones y los sentimientos humanos.

Las referencias al vacío, a la austeridad o al abandono, determinaron una zona simbólica importante dentro de la creación visual en estos años. La decepción, el descreimiento y las pérdidas formaron parte de este imaginario cultural. Fernando Ercila construye una crucifixión en doce tablas de maderas con utensilios de metal incrustados. Los números romanos en negro contrastan con los fondos blancos y refuerzan la presencia del elemento clavado, tal como ocurre en los procesos de ejecución o suplicio. Los platos de cobre y las telas rugosas que cuelgan completan el significado de cada una de las piezas que integran el conjunto total. En el plano pictórico, Omar Henry recupera el ícono de la corona de espinas en una composición de figuras geométricas en perspectiva sobre fondos monocromos. El paisaje solitario deviene en escenas grises. Escaleras, cuerpos geométricos negruzcos u objetos suspendidos residen en zonas desoladas que se extienden, abarcan espacio y tiempo sin definiciones. Finalmente, Eduardo Piccione coloca en escena dos sillas vacías unidas por un hilo con panes colgados (el alimento primordial), donde las pequeñas escaleras (que, en ese juego mental absurdo, irreal y pintoresco conducen a las uniones del asiento) irradian un clima surrealizante. Evocando la pintura metafísica de Giorgio de Chirico en la Italia previa a la primera guerra, estas imágenes traducen distancia y extrañamiento. La exquisita técnica de Piccione nos permite ver, mediante líneas, formas y colores, distintos niveles de alienación y soledad en la naturaleza humana contemporánea.

## **VI. Legados de barbarie**

Detectamos tres circunstancias históricas y culturales, entrelazadas con las condiciones de cambio y readecuación del campo artístico, que refuerzan el análisis de las producciones visuales aquí mencionadas:

1. En el ámbito internacional, autores como Craig Owens (2001) se refieren al impulso alegórico como un rasgo presente en la posmodernidad cultural que excede las prácticas artísticas locales. La alegoría equivale a una forma de escritura, o mejor dicho, a una construcción cultural. Tomando como parámetro el pensamiento benjaminiano, Owens detecta la condición alegórica en las expresiones visuales que exhiben fragmentos, apropiaciones icónicas, repeticiones e incrustaciones de figuras o elementos externos. En la interpretación de esos rasgos pueden leerse alegorías. Interpretación que es un acto de desenterrar significados, tal como Walter Benjamín lo plantea al concebir los paisajes urbanos como sedimentación de estratos de significados. Lo alegórico del arte contemporáneo es un impulso deconstructivo. Dentro del mismo clima cultural Hal Foster (2001) observa la exaltación del trauma como un

tópico recurrente dentro de las prácticas artísticas. En ese sentido hay una insistencia en reforzar la idea del cuerpo enfermo y de la abyección, en tanto lo abyecto es social pero también económico. En lo real de la imagen o del objeto escultórico acontece un retorno de lo reprimido que adopta la forma de cuerpos segmentados, siluetas fantasmagóricas o situaciones patológicas. En definitiva es la incidencia del trauma en las subjetividades contemporáneas.

2. Dentro del contexto nacional, el 20 de noviembre de 1961 se inauguró en la Galería Lirolay de Buenos Aires la muestra *Arte Destructivo*, con la participación de Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Jorge López Anaya, Olga López, Silvia Torras, Antonio Seguí, Jorge Roiger y Luis Wells. La exposición estaba integrada por objetos intervenidos, instrumentos musicales, pinturas, ataúdes, cabezas de muñecos y piezas fragmentadas o despedazadas. *Arte Destructivo* generó polémicas en relación a su formalidad apocalíptica. Para Andrea Giunta (2014), este hecho señaló un hito importante al inscribir un momento en el cual las vanguardias se tornan repertorios de ideas, materiales y conceptos que son revisitados por estas manifestaciones culturales de la posguerra para ser reactivadas o dinamizadas en una coyuntura específica y en estrecho diálogo con la condición histórica. *Arte Destructivo* dejó un legado visual donde el objeto artístico era sometido a las condiciones de quiebre y destrucción como una circunstancia propia de la crisis de posguerra. Este itinerario visual fue recuperado en los años ochenta con la presencia de obras que exhiben fragmentos, trozos, telas desgarradas, bultos o espacios evanescentes.
3. Los ecos de la dictadura y la barbarie física perpetrada durante los años 1976-1983 dejaron un saldo de torturas y desapariciones. La rotura, el silenciamiento y la disolución del tejido comunitario acarrearón lastres políticos y numerosos daños físicos y morales. En 1982 con la tercera junta militar de gobierno se desató la Guerra de Malvinas. Las imágenes de cuerpos abatidos se asociaron al genocidio reciente, activando la memoria. Andreas Huyssen (2010) ha pensado a la memoria como un elemento crucial para la cohesión social y cultural de una comunidad. Una sociedad que no activa su memoria se autoimpone la censura, la obliteración del pasado. En nuestro país, a partir del final de la dictadura militar y en los inicios de la etapa democrática, el ejercicio de la memoria se ha intensificado mediante el compromiso colectivo, ético y político de no olvidar, de recordar. Es el recuerdo de la violencia, en todas sus dimensiones, el que hace posible la reflexión posterior, la concientización y el procesamiento.<sup>26</sup> La escena artística se poblaba de representaciones pictóricas oscuras, desoladas, pero también de voces que deseaban pronunciarse en alto. Los cuerpos empiezan a clamar.

Durante los años ochenta y parte de los noventa<sup>27</sup> irrumpieron impulsos visuales latentes en las expresiones neovanguardistas de los sesenta, un hecho palpable en

---

<sup>26</sup> Para Andreas Huyssen la sociedad argentina ha generado y sostiene debates sobre la memoria con mayor asiduidad que otras naciones latinoamericanas.

<sup>27</sup> María Teresa Constantin (2003) recuerda que durante la década menemista, entre 1989 y 1999, y frente a una economía de libre mercado, los artistas Marcia Schwartz, Felipe Pino y Duilio Pierri iniciaron en 1993 un ciclo de charlas en el Centro Cultural Ricardo Rojas perteneciente a la Universidad de Buenos Aires. Este hecho marcaría el posterior funcionamiento de dicho espacio cultural y la heterogeneidad de exposiciones y debates sobre arte contemporáneo argentino.

aquellas prácticas vinculadas al cuerpo, a la *performance* y a la pintura gestual.<sup>28</sup> Esas fuerzas estallaron como gritos enérgicos, coincidiendo con vuelta a la democracia y activándose por largo tiempo. Más tarde, el triunfo del capitalismo económico de perfil conservador, la agresividad del mercado y la implementación de políticas neoliberales en América Latina opacaron parte de las energías creativas que identificaron esos momentos intempestivos de la cultura, los cuáles, en un clivaje multifacético, han resurgido en la presente exposición.

---

<sup>28</sup> Paralelamente Mari Carmen Ramírez (2004b) definió una tercera fase de las prácticas conceptuales en Latinoamérica que abarcarían desde los ochenta a los noventa, caracterizada por una expansión e institucionalización del conceptualismo como *lingua franca* en el sistema del arte.

### **Bibliografía consultada:**

- AAVV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- Amigo, Roberto. "Hacer política con nada", en *Op. Cit*, 2008, pp. 145-148.
- Casanegra, Mercedes. *Entre el silencio y la violencia*. Arte contemporáneo argentino. Buenos Aires: ArteBA, 2004.
- Constantin, María Teresa. "La Pintura como resistencia", en *Pintura argentina 1975-2003. Manos en la masa. La persistencia*. Catálogo de Exhibición. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2003, pp. 8-32.
- . *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Catálogo de Exhibición. Buenos Aires: Imago Espacio de Arte, 2006.
- Del Barco, Oscar. "La ilusión posmoderna", en Casullo, Nicolás (compilación y prólogo). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004, pp. 193-200.
- Fantoni, Guillermo. "Rosario: opciones de la vanguardia", en *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: CBC/UBA, 1997, pp. 287-298.
- Flores Ballesteros, Elsa. "Una introducción a los "Desafinados" de Marcelo Castaño, Rubén Porta y Guillermo Forchino", en *Desafinados II*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Palais de Glace, 2002, s/n.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.
- Giunta, Andrea. *Cuando empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: ArteBA, 2014.
- . *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.
- Glusberg, Jorge. *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*. Buenos Aires: Gaglianone, 1985.
- Herrera, María José. "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", en Burucúa, José Emilio. *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política. Volumen II*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, pp. 119-173.
- Huysen, Andreas. *Modernismo después de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- López Anaya, Jorge. *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.
- Owens, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, pp.203-235.
- Puente, Alejandro. "Seis artistas rosarinos", en *Seis jóvenes artistas rosarinos*. Catálogo de exposición, del 9 de mayo al 5 de junio de 1988. Buenos Aires: Fundación San Telmo, 1988.
- Ramírez, Mari Carmen. "Vital Structures. The Constructive Nexus in South America", en Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor. *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven and London: Yale University Press, 2004a, pp. 191-201.
- . "Tactics for Thriving on Adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en *Op. Cit*, 2004b, pp. 425-436.



- San Martín, María Laura. *La pintura en la Argentina. Crónica histórica y contemporánea*. Buenos Aires: Claridad, 2007.
- Terán, Oscar. "Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980", en Terán, Oscar (coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004, pp. 15-95.
- Traficante, Eleonora. *De visiones y ritmos*. Catálogo de exposición, del 11 al 30 de noviembre de 1997. Rosario: Centro Cultural Parque de España, 1997.
- "Un compromiso histórico con la revolución", en *Señales en la hoguera*, Año II, N° 5, 2003, pp. 16-36.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.