

TEXTOS Y CONTEXTOS

From Local to (Inter)National Scenarios in 1985. An Artistic Fair in Argentina's Post-dictatorship ■ **De lo local a lo (inter)nacional en 1985. Una feria artística en la posdictadura argentina**

RECIBIDO • 21 DE AGOSTO DE 2019 ■ ACEPTADO • 11 DE OCTUBRE DE 2019

ALEJANDRA SOLEDAD GONZÁLEZ/HISTORIADORA Y PROFESORA ■
asoledadgonzalez@yahoo.com.ar ■

PALABRAS CLAVE

artes plásticas ■
feria ■
1985 ■
redes (inter)nacionales ■
posdictadura ■

KEYWORDS

visual arts ■
fair ■
1985 ■
(inter)national networks ■
post-dictatorship ■

RESUMEN

La segunda edición de la feria *El Arte en Córdoba* se concretó en la ciudad homónima en 1985 durante la recuperación democrática argentina. El presente artículo explora cambios y continuidades respecto a la primera edición realizada en 1983 en el marco de la última dictadura. En ambos casos la feria estuvo restringida a las artes plásticas, pero, mientras en 1983 se priorizó la participación de artistas y obras de Córdoba, en 1985 se proyectó su alcance hacia otras provincias, el territorio latinoamericano y la celebración del Año Internacional de la Juventud. En la (dis)continuidad de la feria durante la posdictadura confluyeron redes entre la política cultural estatal, el mecenazgo privado y el paradigma de democracia participativa sostenido por varios artistas, gestores y públicos. Se recurre a un enfoque de historia cultural transdisciplinar y al cotejo de vestigios escritos, orales y visuales.

ABSTRACT

This article analyzes the second edition of the Art in Córdoba fair, which took place in Córdoba in 1985, during the restoration of democracy in Argentina. It explores what had and had not changed since the first edition of the fair in 1983, during the last dictatorship. Both editions were focused on the visual arts but, while in 1983 artists and artistic works from Córdoba were prioritized; in 1985 the fair extended its coverage to other provinces, Latin America and the celebration of the International Youth Year. Through the fair (dis)continuity, in a context of post-dictatorship, the state's cultural policy, private patronage, and the participatory democracy paradigm converged by means of several artists, agents and audiences. This article resorts to an interdisciplinary approach to cultural history as well as a comparison between written, oral and visual traces.

Introducción

Las complejidades de los procesos históricos desarrollados durante la década de 1980 en Argentina invitan a poner en tensión el sentido restringido de la idea de transición, ocurrida desde un régimen dictatorial hacia otro democrático, para abrir el análisis hacia las “emergencias, desplazamientos y giros”.¹ La posdictadura puede pensarse como una coyuntura “inestable”, cuyos vaivenes delinearon una estructura de sentimiento que condicionó desde los sujetos hasta las artes.² Durante la dictadura (1976-1983) y el retorno democrático alfonsinista (1983-1989) se vivía “entre el terror y la fiesta”, con estrategias creativas plurales que habilitaron diversos consensos y resistencias.³ En ese marco, una práctica artística desarrollada en la ciudad de Córdoba permite explorar tanto (dis)continuidades como redes (inter)nacionales: las ferias *El Arte en Córdoba* (en adelante, FAC).

Este trabajo busca socializar algunos resultados de una investigación iniciada en 2015 en torno a un objeto de estudio, las FAC, inexplorado por las ciencias sociales argentinas.⁴ Los “vestigios” fragmentarios y dispersos relevados abarcaron testimonios orales, archivos personales de artistas, imágenes y notas en diarios.⁵ La triangulación de esos documentos permite bosquejar algunas características sobre esas ferias: se crearon en 1983 en el marco de la política cultural dictatorial; presentaron tanto cambios como continuidades en el retorno democrático alcanzando cuatro ediciones desplegadas entre 1985 y 1989; su sede fue el predio de ferias de Córdoba (publicitado con el acrónimo de FECOR), un ámbito ubicado a 10 km del centro citadino; evidenciaron un patrocinio mixto, combinando el apoyo estatal con el de mecenas privados; las artes plásticas ocuparon un rol protagónico en todas las ediciones y se trató de eventos “masivos” donde circularon “centenares

¹ Véase Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos, 2004.

² Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

³ Ana Longoni, “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, introducción al dossier *Entre el terror y la fiesta, Afuera. Estudios de crítica cultural*, núm. 13, Buenos Aires, septiembre, 2013, p. 2.

⁴ Si bien van proliferando los estudios sobre la historia reciente de Argentina quedan múltiples terrenos por investigar, principalmente en contextos provinciales, en torno a las experiencias artísticas que formaron parte de la última dictadura y de la llamada *transición democrática*. Algunos indicadores de los avances y lagunas, pueden encontrarse en dos conjuntos de iniciativas: grupos científicos como la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente <<http://www.riehr.com.ar/riehr.php>> y la Asociación de Historia Oral de la República Argentina <<http://www.historiaoralarArgentina.org/>>.

⁵ Peter Burke, *Visto y no visto*, Barcelona, Biblioteca de bolsillo, 2005, p. 16.

de artistas, más de 2 000 obras y 20 000 asistentes".⁶ Sobrepasaron la dimensión local, pues congregaron productores y obras provenientes de diversos territorios del país, mientras habilitaron apropiaciones estéticas, redes y proyecciones internacionales.

Una cartografía detallada sobre la FAC 1983 puede consultarse en un trabajo precedente.⁷ Allí se corroboró que una de las condiciones para el surgimiento de la feria durante la dictadura fue la política cultural del régimen, un sistema dual donde la faceta destructiva, que hizo "desaparecer" a aquellas personas e ideas consideradas "subversivas", se combinó con una faceta constructiva que proclamaba reorganizar un orden social tradicional cimentado en la trilogía de valores de "Dios, Patria y Familia".⁸ En esos programas las *bellas artes* adquirieron funciones "espirituales" de socialización, sustentadas por un discurso oficial de "guerra integral" (armada y simbólica) contra el comunismo. En ese contexto, la primera FAC se inauguró el día del 410 cumpleaños de Córdoba, el 6 de julio de 1983, "en conmemoración de la fundación" y con asistencia de autoridades provinciales.⁹ Otro de los condicionantes que impulsó el

establecimiento de la feria fue su recepción activa por parte de los agentes del mundo de las artes. Así como ocurrió en otras ciudades latinoamericanas, mientras algunos prestaron su consenso para el patrocinio cultural, otros encontraron en las actividades artísticas (aún en aquellas oficiales) refugios para la libertad de expresión, intersticios para reconstruir lazos sociales quebrados por el terror y estrategias creativas ante las dictaduras.¹⁰

En este artículo se busca tanto profundizar en la segunda edición de la FAC, concretada en 1985 durante la posdictadura, como explorar sus (dis)continuidades respecto a la primera edición realizada bajo la dictadura. Una de las hipótesis sostiene que la continuidad y el crecimiento de la FAC en el periodo democrático radica en un consenso general (no libre de tensiones) entre funcionarios, mecenas privados, artistas y públicos respecto del plan de democratización de la cultura extendido durante el alfonsismo.

Políticas democratizadoras para cultura y artes

Analizando el proceso nacional desde Córdoba, algunas historiadoras políticas explican que, desde diciembre de 1983, con el retorno formal de la democracia en Argentina, comenzó un gobierno "signado por la crisis económica", donde "los derechos humanos empezaban a ocupar un lugar privilegiado en la política oficial, con la creación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) y el anuncio del Juicio a las Juntas".¹¹ En relación con las violaciones de los derechos humanos, la delegación cordobesa de la CONADEP elaboró su propio informe y replicando los actos de Buenos Aires lo entregó al gobernador provincial en septiembre de 1984.¹² Luego, el "Juicio a las Juntas de

⁶ Esas palabras y frases eran reiteradas en las distintas fuentes históricas relevadas.

⁷ Alejandra S. González, "Una feria masiva de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, París, 2016, <<http://nuevomundo.revues.org/69444>>. Consulta: 11 de mayo, 2018.

⁸ Sobre la política cultural de la última dictadura argentina, prevalecen estudios emprendidos desde y sobre la capital del país (Buenos Aires), mientras son incipientes los abordajes desde otros territorios provinciales. Algunas investigaciones pueden encontrarse en la *Revista Afuera*, cuyos números 13 y 15, de 2013 y 2015, estuvieron dedicados a explorar Producciones culturales en Argentina y América Latina. Entre la dictadura y la posdictadura, y están disponibles en línea. Con el 40 aniversario del Golpe de Estado se publicaron dosieres particulares, entre ellos sugiero dos: "Con/memoraciones: 1976-2016", *Afuera*, núm. 16, Buenos Aires <<http://revistaafuera16.blogspot.com/p/indice.html>>; "40 Aniversario del Golpe Cívico-Militar de 1976", *Alfilo*, número especial, Córdoba, 2016, <<https://ffyh.unc.edu.ar/especial-24marzo/>>. Consulta: 21 de mayo, 2017.

⁹ Las fiestas oficiales por el aniversario fundacional de Córdoba eran uno de los dispositivos con los cuales la dictadura construía su poder simbólico. Esas celebraciones precedieron y prosiguieron al periodo autoritario, pero evidenciaron un apogeo especial entre 1980 y 1983. En esas ceremonias lo que se (re)construía anualmente era la propia "identidad cultural cordobesa (y argentina)", donde el mito de origen hispánico servía para (re)fundar un imaginario gubernativo "occidental y cristiano". Entre las distintas puestas en escena materializadas por esos rituales, los concursos artístico-plásticos ocuparon un lugar destacado. Véase Alejandra S. González, *Juventudes (in)visibilizadas*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2019, p. 21 y ss, <https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf>. Consulta: 21 de mayo, 2019.

¹⁰ Véase Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana*, Madrid, MNCARS, 2012.

¹¹ Marta Philp, *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2009, p. 312 y ss.

¹² Si bien en 1984 la CONADEP nacional "publicó una lista con casi 10 000 nombres de personas que habían sido denunciadas como detenidos-desaparecidos", los organismos defensores de derechos humanos reclaman por 30 000 personas. Véase CONADEP, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, <<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/lista-revisada/>> e *Informe CONADEP. Delegación Cór-*

Ex Comandantes en la justicia civil” se desarrolló entre abril y diciembre de 1985.¹³ Desde el gobierno se concebía a la democracia como un proyecto nacional que implicaba una cuádruple democratización (del Estado, la sociedad, la cultura y la economía) cuyo despliegue excedería al año 1984 y se desarrollaría en etapas sincrónicas y diacrónicas.¹⁴

Atendiendo a la especificidad de nuestro objeto de estudio, cabe detenernos en algunos significados del “plan de democratización de la cultura”. Una primera complejidad es que allí aparecían anudados dos conceptos diversos, aunque complementarios, sobre “cultura”: en sentido amplio, un modo de vida o “modelo político”; en sentido restringido, las obras y prácticas que surgen como producto de la actividad intelectual, espiritual y estética (especialmente el arte y la ciencia).¹⁵ Desde su estudio de las artes plásticas en Buenos Aires, Viviana Usubiaga señala que las mismas “no fueron un asunto prioritario dentro de una agenda cargada de contenidos de urgencia como la que debió encarar” la presidencia de Alfonsín. Sin embargo, “se produjeron [...] experiencias claves para el campo artístico que no desdeñaron la participación del Estado”.¹⁶ Respecto al plan de “democratización de la cultura”, explica que sus pilares retomaban las definiciones internacionales sobre la Declaración Universal de los derechos humanos: pluralismo, descentralización, federalización, “estímulo no solo de la creación artística sino del consumo y disfrute

de los bienes culturales por toda la comunidad”.¹⁷

Ahora bien, ¿cuáles fueron los alcances de las políticas culturales democratizadoras en el “campo artístico” de Córdoba?¹⁸ El relevamiento de la prensa de la época permite bosquejar un conjunto de nombramientos, planes e inauguraciones. En el municipio, dos noticias de enero de 1984 evidencian lazos con el programa nacional; posiblemente porque el partido político de la Unión Cívica Radical (UCR) había ganado tanto la presidencia del país como la gobernación e intendencia de Córdoba. Una de ellas comunicaba la derogación de “una resolución que imponía censura” y había regido en los años dictatoriales. El Secretario de Gobierno, Dr. Raúl Faure, dejaba “sin efecto la Res. 1676-Serie B” que daba a la Subsecretaría de Cultura “la facultad de dictaminar sobre la calidad y el valor [...] de obras cinematográficas, artísticas y/o teatrales, como condición para disponer la libre y pública exhibición de las mismas”.¹⁹ Entre los considerandos, se destacaba: “la plataforma electoral de

doba, 1999, <www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/cordoba/index.htm>. Consultas: 1 de abril, 2019.

¹³ Ana Solís, “Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983-1987)”, *Estudios*, Córdoba, núm. 25, 2011, p. 88, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/473/442>>. Consulta: 21 de marzo, 2012.

¹⁴ La democratización “del Estado se relacionaba con la defensa [...] del federalismo” y “se ligaba a la transformación de la sociedad”, a la cual se concebía “enferma de corporativismo”. En cuarto lugar, “la economía era el último obstáculo a superar [...]”. Comenzaron a aparecer con fuerza términos como modernización, racionalidad y privatización”. Marta Philp, *op. cit.*, p. 312.

¹⁵ Véase Raymond Williams, *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 91. Haciendo foco en el primer sentido, Philp explica: “la democratización de la cultura [era] entendida como uno de los insumos claves para la ‘refundación de la república’ [...] brindaba un ámbito para redefinir los términos del modelo político emergente. En ese sentido, Angeloz planteaba: *¿Qué significan hoy conceptos como liberación, dependencia, papel del estado, reactivación industrial [...]. Esto también es auténtica cultura*”. Marta Philp, *op. cit.*, p. 314.

¹⁶ Viviana Usubiaga, *op. cit.*, pp. 182-185.

¹⁷ Cabe diferenciar tres conceptos. García Canclini denomina “democracia participativa” al paradigma propio de partidos progresistas y movimientos populares independientes, que abarca la promoción de la participación popular y la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas mientras se orienta a un desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades. El concepto anterior puede emparentarse con el de “democracia cultural”, que procura la descentralización, la autogestión de la sociedad civil, el respeto por la diversidad de las manifestaciones culturales y un desarrollo de culturas (en plural y minúscula). Esas políticas se distancian de la “democratización de la cultura” (donde se reproduce una concepción restringida de Cultura (con mayúscula y asociada a la clase alta) y se busca su popularización de un modo jerarquizado (de arriba hacia abajo), aunque se publicite el acceso igualitario de todos los individuos al disfrute de los bienes culturales. Véase Néstor García Canclini, “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”, en N. García Canclini y Carlos Moneda (coords.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 28 y ss. Si bien el programa alfonsinista fue (auto)designado generalmente como “democratización de la cultura”, los sentidos y usos de sus políticas intentaron distanciarse del concepto elitista (reinante en dictadura), para acercarse a las categorías de democracia participativa y cultural.

¹⁸ Si bien la existencia de todo campo está articulada por fluctuantes procesos de (re)construcción, es pertinente subrayar que en la década de 1980, la consolidación de un campo artístico-plástico en Córdoba presentaba tenues cristalizaciones en comparación al desarrollo del microcosmos de Buenos Aires. Véase Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba-Buenos Aires, aurelia*rivera, 2003. Gustavo Blázquez, “El arte de contar la historia. Una lectura de la producción historiográfica sobre arte contemporáneo en Córdoba”, IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 315-329.

¹⁹ *La Voz del Interior*, 5 de enero de 1984, Sección 2, p. 9.

la UCR se pronunció por el respeto a la libertad de expresión y creación en un marco de democracia pluralista y por el acceso a la cultura de todos los sectores sociales". Otra noticia daba cuenta de la asunción de la arquitecta Nilda Ramacciotti de Silvestre como directora de Cultura. En un acto concretado en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" (MMGP), la funcionaria expresó: "la cultura es todo el quehacer productivo del hombre, la objetivación de todas las inquietudes y manifestaciones espirituales del pueblo. El municipio debe promover la integración de todos los sectores de la ciudad a través de la cultura. Para ello nuestra provincia llegará a todos los barrios".²⁰

En la escala provincial la prensa daba cuenta de la designación de nuevas autoridades: el Dr. Héctor Rubio como subsecretario de Cultura, y el Profr. Virgilio Tosco y el Profr. Atilio Argüello como director y subdirector, respectivamente, del área de Actividades Artísticas.²¹ En febrero de 1984 otra noticia publicaba que "el pintor Pedro Pont Vergés, residente en Madrid, aceptó una propuesta del gobierno [...] para hacerse cargo de la futura Dirección de Artes Visuales" (DAV).²² Sería una nueva rama de la citada Subsecretaría, la cual dependía del Ministerio de Educación y Cultura coordinado por el Prof. Jorge Peyrano.²³ Esa reseña permite detectar redes que buscaban conectar a las propuestas cordobesas de la década de 1980, por un lado, con los procesos artísticos de la década de 1960, y por otro, con latitudes mundiales. En esa línea, tras su (auto)exilio Pedro agradecía: "no sólo la posibilidad del retorno a casa, a la patria libre y democrática sino también el reconocimiento de su provincia a más de dos décadas de su trabajo".²⁴ Entre los objetivos de la DAV se prometía la creación de "entes bienales internacionales para reafirmar el presti-

gio cultural argentino ante el mundo".²⁵ Como veremos seguidamente, Pedro fue un agente clave en la organización de la segunda FAC.

Particularidades de la segunda edición de la feria El Arte en Córdoba

Organizadores y auspiciantes

Casi dos años después de la primera FAC, el 25 de abril de 1985 se inauguró la segunda edición. Su continuidad durante la recuperación democrática puede explicarse por la confluencia de tres factores: la política cultural de democratización, el mecenazgo privado y algunos principios de democracia participativa propulsados por varios artistas, gestores y públicos. Una de las características persistentes respecto a 1983 fue la circunscripción a las artes plásticas. En marzo, las autoridades del Complejo Ferial difundieron detalles mediante una conferencia de prensa realizada en el teatro del Libertador General San Martín y publicada en el diario local de mayor tirada.²⁶ Entre las novedades de 1985 encontramos la presencia de ese coliseo hegemónico, habituado a desarrollar eventos pertenecientes no al campo de la plástica, sino a los mundos dancísticos, musicales y teatrales. A la vez, a diferencia de la primera edición, el periódico listaba a los integrantes de una Comisión Organizadora y de un Comité Ejecutivo, dos gru-

²⁰ *La Voz del Interior*, 20 de enero de 1984, Sección 2, p. 8.

²¹ *La Voz del Interior*, 3 de enero de 1984, Sección 2, p. 9.

²² En el campo artístico de la década de 1980 en Córdoba predominó el calificativo de *artes plásticas* para nombrar prácticas de dibujo, escultura, grabado y pintura. Frente a esa tradición, una línea de investigación que ameritaría profundizarse es por qué la nueva institución eligió una variación para calificar a prácticas similares: *Dirección de Artes Visuales*. Un indicador de algunas historias y tensiones entre ambos calificativos puede encontrarse en las carreras de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Véase <<http://artes.unc.edu.ar/departamentos/departamento-de-artes-visuales/carreras/>>.

²³ *La Voz del Interior*, 1 de febrero de 1984, Sección 2, p. 11.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Pedro Pont Vergés nació en Corrientes en 1924 y se trasladó a la urbe cordobesa en 1934. Entre 1958 y 1963 dirigió el programa de los Salones y la I Bienal Americana de Arte en Córdoba, auspiciados por Industrias Kaiser Argentina. Al final de la década de 1960 se mudó a Buenos Aires. Un homenaje publicado el año de su deceso sintetiza: "dado que asumió un fuerte compromiso social, tuvo que exiliarse en España desde 1977". En Madrid, durante 1982, participó en un "stand de la Galería Veermer" dentro la I feria de Arte Contemporáneo (ARCO). Regresó en 1984 a Córdoba, ejerciendo como director en diversas áreas gubernativas hasta 1991: Artes Visuales, Actividades Artísticas, Acción Cultural para el interior de la provincia; Programa de Democratización de la Cultura. Los datos de la trayectoria de Pedro han sido extraídos de tres fuentes: "El último trazo de un gran pintor", *La Voz del Interior*, 24 de noviembre de 2003, <http://archivo.lavoz.com.ar/2003/1124/UM/nota205519_1.htm>. Consulta: 31 de julio, 2019; Emilse Barbosa, Soledad Garzón y Juan Paz, "Pedro Pont Vergés: aportes e influencias", *Monografía*, Biblioteca de la Facultad de Artes, UNC, Córdoba, Inédito, 2005, p. 15, y Dolores Moyano (dir.), *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba*, Imprenta de la Lotería, Córdoba, 2010, p. 384. Para una historia de las bienales desplegadas en Córdoba en la década de 1960, véase Cristina Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría*, Córdoba, UNC, 2009, p. 18.

²⁶ *La Voz del Interior*, 27 de marzo de 1985, Sección 2, p. 11.

pos de agentes e instituciones provenientes de diversos mundos artísticos, políticos y económicos, cuyas “redes de colaboración” habían posibilitado la persistencia de una feria que devino un nudo significativo en la trama cultural de la posdictadura.²⁷ La continuidad del predominio de la pintura era evidenciada por la permanencia del logotipo de la FAC, que unía un pincel y una paleta, en los certificados otorgados a los expositores. A la vez, una novedosa publicidad acreditaba el auspicio de la exitosa bebida coca-cola y elegía como imagen representativa a un atril que sostenía a un lienzo.



Fig. 1: Certificado de expositor de Juan Canavesi, Feria El Arte en Córdoba, 1985. Archivo del artista compartido durante la entrevista.

Respecto a la duración de la segunda FAC, el certificado de uno de los jóvenes expositores explicitaba que el evento se desarrollaría del 25 de abril al 5 de mayo. Sin embargo, desde su apertura, varios avisos (véase fig. 2) anunciaron que la clausura sería el domingo 12 de mayo. Entre los condicionantes que favorecieron esta prolongación de una semana considero que desempeñó un rol central el hecho de que Córdoba fuera sede de un congreso juvenil multitudinario desarrollado en esos días.

²⁷ Véase Howard Becker, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p. 10. La Comisión estaba compuesta por diez agentes: Roberto Pereyra Livetti, presidente de FECOR; David Tieffemberg, subsecretario de Cultura; Pedro Pont Vergés, director de Actividades Artísticas; Carlos Amonguero, vicepresidente de FECOR; Juan Carlos Wehbe, director de FECOR; Miguel Carlos Sahade; Zulma Guridy Flores; Alfredo Garate; Tito Miravet y el galerista Félix Feldman. Algunos de esos nombres se repetían en los cuatro integrantes del Comité (Amonguero, Pont Vergés, Sahade y Wehbe), quienes tenían a su cargo, el planeamiento y armado de la muestra. Ambos listados muestran divisiones de tareas en el desarrollo de la FAC, así como ciertos cambios y continuidades, en los cargos de FECOR: por ejemplo, los certificados de exposición de 1983 fueron firmados por Cáceres como presidente del predio FECOR.



Fig. 2: Propaganda publicada en *La Voz del Interior*, 25 de abril de 1985, Sección 2, p. 12.

Juventud en clave local, nacional, mundial y trans-dimensional

Del 9 al 12 de mayo de 1985 la ciudad albergó al I Congreso Multisectorial de la Juventud Argentina, realizado en el marco del Año Internacional de la Juventud dispuesto por la Organización de Naciones Unidas (ONU). Se recibió la visita de contingentes juveniles provenientes de diversas provincias. Una institución pionera, inaugurada en Córdoba, ofició de anfitriona: la Secretaría de la Juventud. Los festejos de la ONU adquirieron en Argentina matices propios, ya que los valores y roles de la juventud fueron redefinidos en el marco de democratización de la década de 1980. El gobierno intentó construir una novedosa relación entre el Estado y los jóvenes en la que el primero asumiera la protección ciudadana de los segundos, un vínculo de socialización que, según el discurso oficial, buscaba reemplazar a la domesticación represiva desarrollada por parte de la última dictadura.²⁸

La Secretaría de la Juventud desplegaba varias políticas para la población joven. Un indicador de la variedad de dimensiones que integraban su agenda puede encontrarse en el programa de actividades del congreso.

²⁸ Sobre las políticas culturales dedicadas a juventud en la última dictadura, véase Alejandra S. González, *Juventudes (in)visibilizadas*, op. cit. En cuanto al congreso de 1985, véase Alejandra S. González, “El I Año Internacional de la Juventud (1985): Argentina entre lo global y lo local”, *Passagens*, vol. 8, núm. 1, enero-abril, Río de Janeiro, 2016, pp. 40-61.



Fig. 3: Propaganda publicada en *La Voz del Interior*, 25 de abril de 1985, Sección 2, p. 12.

La parte central del foro se dedicó a las deliberaciones sobre “problemas juveniles en comisiones de trabajo” que se reunían en el edificio universitario de Sala de las Américas. Conjuntamente, se diagramaron “actividades complementarias”, culturales y deportivas, que se plasmaron en diferentes puntos de la ciudad, como FECOR.²⁹

Comisiones: la juventud y su relación con el trabajo, paz, familia, medios de comunicación, integración latinoamericana, derechos humanos, drogadicción, sexualidad, comunidades indígenas, política, educación, cultura, salud, acción comunitaria, medio ambiente, consumismo, vida rural, marginalidad, discapacidad, deporte y tiempo libre [...]

Actividades complementarias: recital Pop, maratón, Semana de Cine Argentino con proyección de cortos de egresados del Centro Experimental de Cinematografía, Música popular callejera, con la participación de Juventudes Musicales y la Asociación de Músicos e Intérpretes de Córdoba, Muestra fotográfica Jóvenes por jóvenes, programada por el Foto Club Córdoba y Muestra de Plásticos Jóvenes, en las instalaciones de FECOR.³⁰

El listado de actividades publicado en la sección *Juventud* da cuenta de un conjunto de obras, sujetos y agrupaciones provenientes de distintos mundos artísticos, cuyo análisis excede los objetivos de este trabajo. Entre ellos, el periódico difunde que en FECOR se está desarrollando una *Muestra de Plásticos Jóvenes*. Otro documento, una publicidad difundida por el Complejo Ferial en la sección *Artes y espectáculos*, del diario vinculaba a la feria con el Año Internacional de la Juventud. Si bien 1985 podría ser considerado otro “momento global” en la historia de las juventudes,³¹ cabe interrogarnos sobre

los alcances del segmento juvenil entre los públicos, artistas y obras de la FAC.

Públicos

Los organizadores remarcaron un objetivo: “conseguir una mayor divulgación del arte regional”.³² En cuanto a la estrategia de ampliación de público, la publicidad difundida por FECOR interpelaba a los lectores con tres propuestas de consumo redactadas en modo imperativo: “En el Año Internacional de la Juventud. Visite la mayor exposición de artes plásticas de Latinoamérica. Apoye los artistas cordobeses. Adquiera sus obras”. Allí se transmitían otras informaciones. Por un lado, se explicitaban horarios para visitar la feria: lunes a viernes de 17 a 22 horas, sábados de 17 a 23 y domingos de 16 a 22. Por otro lado, se detallaba la existencia de un transporte popular: “ómnibus 126 (servicio reforzado)”.³³

Otra noticia publicaba costos de ingreso que variaban según edad y ocupación: “la entrada general cuesta 500\$ argentinos, mientras jubilados, pensionados y niños de hasta 10 años (acompañados por mayores) tienen acceso libre”.³⁴ La expectativa de los patrocinadores era alcanzar y superar a la convocatoria de 1983, que registró 20 mil asistentes. El diario no permite extraer la cifra total de 1985, pero puntualiza valoraciones cualitativas. A modo de balance se sostenía: “incesante público accedió a la muestra [...] el éxito ha coronado a esta loable iniciativa. [Se logró] la divulgación de un arte generalmente circunscripto a los salones”.³⁵

68, <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/2670>> 2018>. Consulta: 16 de julio, 2018.

²⁹ *La Voz del Interior*, 27 de marzo de 1985, Sección 2, p. 11.

³⁰ *La Voz del Interior*, 25 de abril de 1985, Sección 2, p. 12.

³¹ *La Voz del Interior*, 28 de abril de 1985, Sección 4, p. 1.

³² *La Voz del Interior*, 3 y 5 de mayo de 1985, Sección 2, pp. 10 y 1. A diferencia de la FAC, el diario sí publicó el número de público de otro evento realizado en el predio de FECOR en la primera quincena de abril: “la III Feria Nacional de Artesanía, con 485 expositores de todo el país y de Uruguay [...] En las primeras 6

²⁹ “Juventud”, *La Voz del Interior*, 5 de mayo de 1985, Sección 4.

³⁰ *Idem*.

³¹ Valeria Manzano, “Una edad global: juventud y modernización en el siglo XX”, *Pasado Abierto*, núm. 7, enero-junio, 2018, p.

Los documentos relevados no permiten avanzar en el bosquejo de posibles públicos provenientes de clases populares; en cambio, sí adquieren visibilidad agentes procedentes de extractos hegemónicos y sectores medios. Por ejemplo, la inauguración reunió a dos autoridades gubernativas (el intendente, Ramón Bautista Mestre, y el subsecretario de Cultura provincial, Daniel Tieffemberg) con el “coordinador general de la muestra” (Miguel Sahade), quienes realizaron el acto ritual de “cortar las cintas”.³⁶ En esa nota una fotografía acompañaba a una reseña que, atípicamente, ocupó la primera plana de las noticias artísticas. Junto a la foto se expresaba: “más de 1 500 obras, todas de plásticos cordobeses o radicados en nuestra provincia [...] conforman esta exposición considerada la mayor en su tipo en toda Latinoamérica”. Esa valoración internacionista fue otra de las particularidades de 1985 y puede ser entendida en el marco de una política cultural que intentaba reposicionar a la urbe dentro del mapa nacional. Se redefinía a la ciudad mediterránea de Córdoba como un polo cultural en conexión directa con América Latina; a la vez, se disputaba reconocimiento con la capital porteña de Argentina (Buenos Aires), la cual era calificada como eurocéntrica.³⁷

Artistas: variables intergeneracionales, regionales y genéricas

El Complejo Ferial Córdoba (FECOR) era un predio de 7 mil metros cubiertos organizado en tres cúpulas, las cuales se sintetizaron en un isologotipo que se mantuvo constante en la década de 1980 (véanse figs. 1 y 3). Otra característica perdurable fue la participación de artistas de distintas generaciones. Al respecto, el testimonio de Miguel Sahade, coordinador de la feria, señala: “había tres grandes cúpulas, en una estaba la gente que era reconocida, que traía buena calidad; en otra estaba una generación intermedia, los maestros; y

jornadas, 70 000 personas recorrieron las 3 cúpulas”. La entrada costaba \$400, mientras el “estacionamiento sin límite de horario” era de \$200. *La Voz del Interior*, 7 de abril de 1985, Sección 4, p. 2 y 12 de abril de 1985, Sección 2, p. 11.

³⁶ *La Voz del Interior*, 28 de abril de 1985, Sección 4, p. 1.

³⁷ El énfasis latinoamericanista alcanzó un brillo descolante en el campo teatral local desde 1984. Véase Laura Maccioni, “Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba”, *Estudios*, núm. 13, UNC, 2000. El alcance de esa política en las artes plásticas es una línea de investigación en curso.

había una cúpula violeta que siempre fue para nuevas propuestas [...] allí casi todos eran artistas jóvenes”.³⁸

En 1985, si bien se estableció una convocatoria abierta a todos los creadores, los trabajos debían atravesar la selección de un “jurado de admisión” integrado por Pedro Pont Vergés (pintor y director de Artes Visuales de la provincia), Miguel Sahade (escultor, profesor y funcionario municipal) y Juan Carlos Wehbe (director de FECOR).³⁹ Esos tres gestores también eran integrantes del Comité y la Comisión de la FAC. Las fechas de nacimiento de Vergés y Sahade evidencian que, en 1985, transitaban las décadas de los 60 y 40 años de edad, respectivamente. En cuanto a Wehbe, no he detectado vestigios que permitan reconstruir su trayectoria.

Respecto a la primera feria, se evidencia un incremento en las cifras de creadores y obras circulantes: de 120 a 200 y de 1 500 a 2 mil, respectivamente. De las dos centenas de artistas cuyas obras fueron seleccionadas, los documentos primarios relevados permiten conocer a diez agentes, mientras la investigación de Moyano visibiliza doce casos más.⁴⁰ Esto arroja 22 nombres. La exploración de esas trayectorias excede los objetivos de este trabajo, pero el cuadro posibilita diferenciar tres grupos de creadores. En las tres filas se enumera a los agentes, no en orden alfabético de sus apellidos, sino de mayor a menor edad, atendiendo a las fechas de nacimiento. Así, frente al dato cuantitativo de 200 artistas, se procura iniciar una exploración cualitativa de tres variables: generaciones, procedencias geográficas y géneros.⁴¹

³⁸ Entrevistas con Miguel Sahade, 2009. Sahade (1940-2010) fue un escultor, profesor y funcionario reconocido por el campo plástico local como un agente central, especialmente durante la década de 1980. Se graduó en 1972 de la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta y hasta 1984 exhibió obras en exposiciones dedicadas a *jóvenes artistas*. Respecto de su función pública, “en 1962 ingresa a la Municipalidad de Córdoba, organismo donde trabajará durante cuarenta años, pasando por diferentes categorías. Desde barrer hasta ser [entre 1987 y 2001] jefe del Área de Artes Visuales, dependiente de la Subsecretaría de Cultura”. Martha Bersano, “Miguel Carlos Sahade”, catálogo de la exposición, Ciudad de las Artes, Córdoba, 2006.

³⁹ *La Voz del Interior*, 27 de marzo de 1985, Sección 2, p. 11.

⁴⁰ Dolores Moyano, *op. cit.*

⁴¹ Para la confección del cuadro, los datos temporales y geográficos de la fila 1 (*invitados*) fueron extraídos del sitio web oficial de Arte de la Argentina, Asociación Civil <<https://artedelaargentina.com.ar>>. Consulta: 13 de febrero, 2019. En el caso de las filas 2 y 3, las fechas de nacimiento y deceso que aparecen en solitario indican anclaje en Córdoba, mientras los datos fueron extraídos tanto del Diccionario de Dolores Moyano como de catálogos y certificados obtenidos en entrevistas.

Segunda FAC 1985	Doscientos artistas participantes
Jueves 25 de abril al domingo 12 de mayo (18 días)	22 nombres detectados (ND)
	(a) Cinco ND en diarios, cinco invitados especiales: Ricardo Supisiche (Santa Fe 1912-Santa Fe 1992), Juan Grela (Tucumán 1914-Rosario 1992), Zdravko Ducmelic (Croacia 1923-Buenos Aires 1989), Ezequiel Linares (Buenos Aires 1927-Tucumán 2001), Carlos Alonso (Mendoza, 1929).
	(b) Cinco ND en vestigios orales, catálogos y certificados: Rosa González (1955), Aldo Peña (Salta, 1957-Salta, 2018), Sara Picconi (1963), Alicia Porcel de Peralta (1959), Jorge Rosenwald (1963).
	(c) Doce ND en Diccionario de Dolores Moyano: Alberto Gastaldi (1930), Ricardo Villafuerte (Catamarca, 1933), Lina Bevilacqua (1935), Carlos Díaz Navarro (1944), Sara Galiasso (Santa Fe, 1946), Sergio Fonseca (1951), Gustavo Brandán (1952), Anahí Cáceres (1953), Patricia Ávila (1957), Aníbal Buede (Entre Ríos, 1959), María del Valle Paredes (1959), Juan Canavesi (1960).

Fig. 4: Cuadro de artistas participantes en la FAC 1985, elaboración propia.

En la fila (a) encontramos a los únicos cinco artistas que fueron promocionados en los diarios donde se reseñaba a la FAC; se trata de nombres masculinos, reconocidos y para 1985, mayores de 55 años. Aquí hallamos otra de las particularidades de esta edición, la cual no solo abarcó la exhibición de obras de creadores de Córdoba, sino que implicó la participación de *invitados especiales* procedentes de otras urbes: “Juan Grela de Rosario, Ezequiel Linares de Tucumán, Ricardo Supisiche de Santa Fe, Zdravko Ducmelic de Mendoza y Carlos Alonso de Córdoba”.⁴² La preposición “de” apuntaba identificaciones geográficas unívocas entre artistas y lugares, en cuya construcción confluían “invenciones de tradiciones”.⁴³ Sin embargo, las biografías de esos artistas evidenciaban nacimientos, residencias, viajes y

⁴² *La Voz del Interior*, 3 de mayo de 1985, Sección 2, p. 10.

⁴³ Véase Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 1983.

decesos entre distintas ciudades argentinas y extranjeras. En el caso de Alonso queda al descubierto la arbitrariedad de la publicidad de la FAC 1985 al clasificarlo como representativo “de Córdoba”, ya que su emplazamiento en esta ciudad se había realizado en 1982.⁴⁴

En la fila (b) agrupé a tres nombres femeninos y dos masculinos pertenecientes a artistas cuyas edades, en 1985, transitaban entre los 22 y 30 años. Estas presencias recién surgieron en testimonios orales, catálogos y certificados recolectados en el siglo XXI mediante entrevistas. En la fila (c) ubiqué a doce sujetos, quienes, según la investigación de Moyano, participaron en la FAC 1985.⁴⁵ Aquí, la franja de edades masculinas abarcaba desde los 25 hasta los 55 años, mientras la visibilidad femenina comprendía desde los 26 hasta los 50. En las filas (b) y (c), si bien la mayoría había nacido en Córdoba, también detectamos procedencias de otras provincias (Catamarca, Entre Ríos, Salta y Santa Fe), cuya residencia cordobesa se había establecido, en varios casos, durante el período de sus estudios profesionales.

Según nuestra hipótesis de lectura, el campo de las artes plásticas en Córdoba durante la década de 1980 evidenció una pirámide jerárquica de posiciones con tres escalones principales: artistas nuevos en la base, artistas reconocidos en una posición intermedia y artistas consagrados en la cúspide. En esos estratos se producía una mixtura entre clasificaciones etarias, genéricas y clasistas: mientras la base se caracterizaba por una composición juvenil pluralista, a medida que nos acercamos a la cúspide las condiciones de acceso y permanencia devenían reservadas para los productores mayores, masculinos y pertenecientes a los sectores sociales medios o dominantes.⁴⁶ Esas prácticas de diferenciación se observan, por ejemplo, en la FAC 1985, en la cual los 22 casos detectados pueden devenir un muestreo de los

⁴⁴ Otros estudios sobre Carlos Alonso permiten detectar que algunas de sus obras también participaron de la FAC 1983. Véase Alejandra S. González, “Una feria *masiva* de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura Argentina”, *op. cit.*

⁴⁵ Ese texto también incluía a Peña y Picconi, Dolores Moyano, *op. cit.*

⁴⁶ La variable de clase social es una de las más complejas de analizar (no sólo) en las FAC, ya que estamos ante un campo donde rigen las reglas de distinción y economía denegada (véase Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos*, *op. cit.*). Una profundización sobre las variables de edad, género y clase que operaban durante la última dictadura, puede consultarse en: Alejandra S. González, *Juventudes (in)visibilizadas*, *op. cit.*

condicionantes que rigieron la participación de los doscientos artistas publicitados.⁴⁷



Fig. 5: "El arte en Fecor", *La Voz del Interior*, 28 de abril de 1985, Sección 4, p. 1.

Un bosquejo (im)posible de las 2 mil obras y un caso significativo

Para el montaje de las obras, al igual que en 1983, se concedieron las tres cúpulas de FECOR; una nota dispar fue que en 1985 ya no se observa la asignación del hall central. En cuanto a los 2 mil productos expuestos, una foto periodística registra la exhibición tanto de esculturas con pedestales distribuidas en el centro de una cúpula como de pinturas enmarcadas dispuestas sobre paneles que contenían señaléticas y luces uniformes. Esta evidencia contradice la afirmación de otras noticias, donde se aseguraba que se trataba exclusivamente de una muestra pictórica.⁴⁸

Las obras reunidas tenían diversas procedencias. Algunas pertenecían a los artistas activos, otras integraban las colecciones de los mayores entes museográficos de la ciudad en aquel entonces: el MMGP y el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (MPBA). Un tercer caudal provenía de galerías locales como Marchiaro y Feldman; el propietario de esta última integraba la Comisión Organizadora de la FAC. Mientras el primer y tercer grupo de obras estaba disponible para la venta, el segundo era patrimonio de museos públicos, por lo cual no tenía permitida su comercialización.

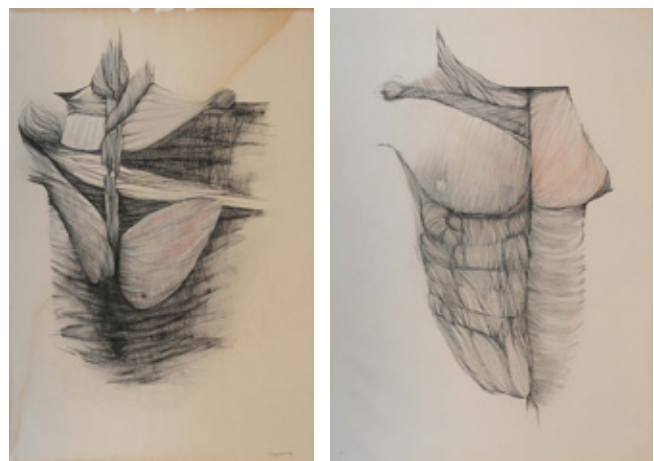
⁴⁷ El ordenamiento piramidal también estuvo presente no sólo en la edición 1983 de la FAC sino en variados salones artísticos posteriores.

⁴⁸ *La Voz del Interior*, 5 de mayo de 1985, Sección 4, p. 1.

En torno a las disciplinas, géneros y tendencias de las obras, el cotejo de los vestigios fragmentarios existentes sólo permite un bosquejo parcial. La prensa aporta una descripción sobre una de las artes plásticas, asegurando que la FAC exhibía trabajos pictóricos "de todos los estilos y corrientes".⁴⁹ A partir de la figura 5 podemos afirmar que existió continuidad, respecto a 1983, en la presencia hegemónica de pinturas y esculturas. Ahora bien, la comparación de testimonios y catálogos recolectados en entrevistas posibilita detectar otras tres especialidades que tuvieron una visibilidad



Fig. 6: Selva Gallegos [sentada] junto a sus grabados, prensa y una cliente, stand individual en FAC 1983. Fotografía conservada en el archivo de la artista, compartida durante la entrevista.



Figs. 7 y 8: Juan Canavesi, serie *Factus*, s/t, lápiz conté y pastel sobre papel, 1984, 100 x 0.70 cm, dibujos expuestos en stand individual de la FAC 1985. Fotografía disponible en el sitio web del artista, <http://www.juancanavesi.com/obra01_a.html>. Consulta: 21 de julio, 2019.

⁴⁹ *Idem*.

constante durante la década de 1980 en el campo plástico cordobés en general y en las dos primeras FAC en particular. Por un lado, encontramos grabados, como la serie *Banderas* de Selva Gallegos, un conjunto de figuras de América que empezó a producir en 1982 durante la Guerra de Malvinas. Por otro lado, hallamos dibujos, como la serie *Factus* de Juan Canavesi (véanse figs. 7 y 8), donde se problematizaban fragmentos del cuerpo humano, la cual fue exhibida “en forma individual en un stand de la feria”.⁵⁰

Finalmente, detectamos objetos e instalaciones como las de Anahí Cáceres. Nos detendremos en este caso ya que resulta significativo por diversas razones. La presencia de sus obras fue recurrente tanto en las muestras Arte Joven (organizadas por el MPBA entre 1982 y 1985) como en la exposición *Objetos* (realizada por el MMGP en 1985). Anahí pertenecía a la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales (ADEV), un grupo activo entre 1982 y 1986; varios de cuyos integrantes participaron en la primera y segunda edición de la FAC con “stands individuales que tenían alrededor de 10 x 4 metros”.⁵¹ Su testimonio (así como el de la mayoría de los entrevistados) relaciona a una de las cúpulas con una edad y un tipo de arte particular: “expusimos en la cúpula violeta, que era donde estaba la vanguardia, la gente joven que tenía propuestas diferentes, no tradicionales, cosas experimentales”.⁵² La asociación entre juventud y vanguardia es una identificación reiterada y resignificada en la historia del arte del siglo XX en Occidente. Frente a ello, cabe repensar qué sentidos estéticos adquirió esa dupla en la Córdoba de la década de 1980. Al respecto, las entrevistas aportan pistas que caracterizan al arte joven como “novedades” y “experiencias” que buscaban distinguirse de las propuestas “antiguas” de las generaciones mayores. En esa línea, las (sub)disciplinas de

objeto e instalación fueron asociadas especialmente con los “jóvenes artistas”.⁵³

Respecto a las características formales y temáticas coligadas con la idea de experimentación, Cáceres recuerda algunos objetos expuestos en la FAC 1983 que desafiaban los límites de la escultura y la pintura: “había agarrado una puerta vieja y la había pintado, con una escalera que iba a la nada, una escalera ciega. También llevé una obra hecha con unos palets, de esos que tiraba [la empresa] Renault. Junté varios en mi casa, con la paja. Y pinté los palets, linda obra. Era una obra de arte *poverta*. Además, tenía una serie [...] que se llamaba Papeles blancos”. Según mi clave de lectura, podemos encontrar en esas obras algunas estructuras de sentimiento que, mediante metáforas y metonimias, construían memorias sensibles sobre vivencias represivas de la etapa dictatorial. Por ejemplo, las ideas de ceguera, ausencia y encierro no sólo pueden asociarse



Fig. 9: Anahí Cáceres, objeto s/t, 1981, técnica mixta, madera de cajón, paja. Expuesto en FAC 1983, Cúpula Violeta. Fotografía disponible en el sitio web de la artista, <<https://www.arteuna.com/PLASTICA/caceresobras0.htm>>. Consulta: 21 de julio, 2019.

⁵⁰ Entrevista con Juan Canavesi, 2019. Como Canavesi participó desde 1985 hasta la edición 1989 de la FAC, es un caso en estudio sobre el que se espera profundizar en trabajos futuros.

⁵¹ Para una síntesis sobre ADEV véase Alejandra S. González, *Juventudes (in)visibilizadas*, op. cit. Contaba con nueve miembros (in)estables (Hernán Avendaño, Anahí Cáceres, Selva Gallegos, Pablo González Padilla, Malena La Serna, Oscar Páez, Susana Pérez, Patty Stöck y Jorge Torres) y una treintena de invitados.

⁵² Entrevistas con Anahí Cáceres, 2016 y 2017. Entrevista colectiva con Anahí Cáceres, Selva Gallegos, Susana Pérez y Jorge Torres, 2015.

⁵³ En el terreno local, esas tendencias presentaron un antecedente en 1966 con la Antibiennial. Sin embargo fue recién durante la década de 1980 cuando la instalación (también llamada *ambientación*) evidenció un desarrollo creciente. Entre las muestras colectivas en las cuales se detectan emergencias de la nueva disciplina se encuentran tanto el grupo ADEV como algunas obras de la Feria El Arte en Córdoba. Cecilia Irazusta y Elena Di Lollo, *Cronología. Instalaciones en Córdoba 1960-1990*, Córdoba, Secretaría de Cultura, 1996, video.

con “la puerta hacia una escalera ciega” sino con una especie de jaula erigida con palets (véase fig. 9).⁵⁴

A la vez, en los títulos e imágenes de la serie *Papeles blancos* reverberaba un tema que había alcanzado una presencia recurrente en las obras de otros artistas cordobeses de aquella coyuntura. El objeto *Grito blanco*, que en la propuesta de Anahí nombraba a la figura de un papel quemado (fig. 10), podría ser vinculado tanto con la escultura *El grito* de Martha Bersano y la pintura *Los gritos* de José Ledda, como con la calificación de *grito silente* aportada por una crítica periodística respecto a la exposición de ADEV en 1983 y su relación con la realidad dictatorial.⁵⁵ Además, en esa muestra colectiva, Selva Gallegos había expuesto una serie titulada *Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas* en la que el tema de las cartas a los soldados adquirió un protagonismo dramático.⁵⁶ Ambos tópicos, el color blanco y la carta, también fueron problematizados por Cáceres y exhibidos en la primera FAC.



Figs. 10 y 11: *Grito blanco* y *La carta*, serie *Papeles blancos*, 1981, óleo sobre lona, papel. Expuestos en la FAC 1983. Archivo de la artista compartido en entrevista. Fotografías disponibles en el sitio web de la artista, <<https://www.arteuna.com/PLASTICA/caceresobras0.htm>>. Consulta: 21 de julio, 2019.

Luego, en la FAC 1985 Cáceres expuso dos instalaciones relacionadas. En una de ellas, *Cueva negra*, confluían materiales vegetales y signos culturales: “una raíz con forma como de un bebé o una personita” (véanse figs.

⁵⁴ En el sitio web de la artista la obra correspondiente a la fig. 9 es señalada como expuesta en “FECOR en 1984”, <<https://www.arteuna.com/PLASTICA/caceresobras0.htm>>. Consulta: 11 de julio, 2019. Sin embargo el cotejo con la entrevista mantenida con Anahí Cáceres en 2016 y con otros documentos de la feria me permiten precisar que su exhibición fue en 1983 durante la primera FAC.

⁵⁵ Para visualizar esas obras individuales véase Alejandra S. González, *Juventudes (in)visibilizadas*, op. cit., pp. 348, 375 y 444.

⁵⁶ Entrevista con Selva Gallegos, 2019.



Fig. 12: Anahí Cáceres, *Cueva negra*, 1985, instalación: óleos sobre lienzo, objetos, pigmentos, técnica mixta: madera, rama, papel, paja. Cúpula Violeta en FAC 1985. Foto disponible en sitio web de la artista: <<https://www.arteuna.com/PLASTICA/caceresobras0.htm>>. Consulta: 21 de julio, 2019.



Fig. 13: Anahí Cáceres, *Cueva negra*, 1985, detalle.



Fig. 14: Anahí Cáceres, *Una torre*, 1985, instalación. Cúpula Violeta en FAC 1985. Foto disponible en sitio web de la artista: <<https://www.arteuna.com/PLASTICA/caceresobras0.htm>>. Consulta: 21 de julio, 2019.

12 y 13).⁵⁷ El relato sobre su segunda obra (vease fig. 14) verbaliza una búsqueda de traspasar los bordes no solo entre las disciplinas plásticas, el realismo y la abstracción, sino entre la Argentina y uno de sus países limítrofes: “además, puse pinturas al óleo de un viaje que hice a Chile [...] eran pinturas realistas, pero la toma era abstracta. De cosas realistas, yo agarraba un pedacito y las pintaba. Algunos de esos cuadros los puse como *una torre* de bastidores de pinturas al óleo y palos. Era una instalación [que] estaba al lado de *la cueva*”.⁵⁸

Estas obras pueden ubicarse dentro de la serie *Laumilla*, desarrollada y expuesta entre 1984 y 1987, integrada por “objetos, pinturas, instalaciones y grabados”.⁵⁹ La síntesis publicada por Cáceres posibilita conocer una vivencia internacional de afectos y viajes que condicionó esa propuesta estética exhibida en Córdoba: un vínculo pa-

⁵⁷ Entrevista con Anahí Cáceres, *loc. cit.*

⁵⁸ En el sitio web de la artista las obras correspondientes a las figs. 12 a 14 son señaladas como expuestas en “FECOR en 1987”, <<https://www.arteuna.com/PLASTICA/caceresobras0.htm>>. Consulta: 11 de julio, 2019. Sin embargo el cotejo con la entrevista mantenida con Anahí Cáceres en 2016 y con otros documentos de la feria me permiten precisar que su exhibición fue en 1985 durante la segunda FAC.

⁵⁹ Anahí Cáceres, *Laumilla 1984-1987*, <<https://anahicaceresarteuna.wordpress.com/obra/laumilla/>>. Consulta: 16 de junio, 2019.

rental con Chile y con el pasado de las culturas nativas que habitaron América del Sur desde tiempos prehispánicos.⁶⁰

En otro testimonio, Anahí Cáceres rememora diversas vivencias sobre las FAC: disposiciones del montaje para propiciar la formación de un público activo que pudiera recorrer corporalmente las instalaciones, reapropiaciones artísticas con uno de los integrantes de ADEV, Oscar Páez, que era entonces su novio, e imposibilidades de venta de los objetos con base en criterios de acabados “perfectos, artesanales o crudos”.⁶¹ A diferencia de las obras expuestas por ella en 1985, cuyos formatos hacían difícil su comercialización, algunas piezas exhibidas en 1983 sí encontraron salida comercial. Sus recuerdos aportan detalles sobre los modos de gestión económica, la circulación de críticos de arte y los bares como espacios de sociabilidad entre los artistas: “me acuerdo que la obra más chiquita de la serie *Papeles blancos* se vendió. Por el altoparlante anunciaron: *Anahí Cáceres del stand no sé cuánto, un comprador*. Así se hacía. Estábamos todos en el bar, todos los días juntos, charlando, y a veces llamaba el altoparlante: *que venga el artista tal, porque había un interesado en la obra o un crítico que quería hablar*”. Ella, así como el resto de los entrevistados, señalan que el rol de curador no había surgido y los stands, especialmente en la cúpula violeta, eran autogestionados por los artistas.

En otro fragmento de esa entrevista, la artista asemeja a las ferias de FECOR de la década de 1980 con las ideas de “fiesta, diversión y encuentro”; paralelamente, las distancia del formato de otra feria, arteBA, hegemónica en Buenos Aires desde 1991.⁶² Su relato diferencia dos “ambientes”, donde las ideas de comercio y exposición entran en tensión: mientras arteBA es calificada

⁶⁰ “Laumilla es quizás el nombre verdadero de la localidad donde nació mi abuelo paterno, entre Valparaíso y Santiago de Chile. Figura como *Lagunillas* pero no hay ninguna laguna en esa zona. Sí, hay ríos que antiguamente el Inca uso como lavadero de oro [...] Algunos investigadores suponen que usó *Laumilla* es el nombre originario del lugar y en mapuche significaría: *Jefe – Oro*. Mi abuelo Alonso decía que de niño recogía pepitas de oro de ese río cerca de la casa. Su madre Carmen, nació en el llamado *Pueblo de Indios* a pocos kilómetros, cien años antes que yo. En 1984 hice este viaje relevamiento con mi padre [...] De esta época quedaron obras con nombres mapuches en técnicas mixtas, lonas, dibujos, frottage y teñidos no tradicionales. El resultado son obras pictóricas que inmediatamente se volvieron tridimensionales con rama y barro”. *Idem*.

⁶¹ Entrevista con Anahí Cáceres, *loc. cit.*

⁶² Sobre la feria concretada en la capital de Argentina puede verse su sitio web oficial <<http://www.arteba.org/ferias-antteriores/>>. Consulta: 13 de mayo, 2019. Cabe señalar que Cáceres se mudó a Buenos Aires en la década de 1990 y participó en varias ediciones de arteBA.

despectivamente como “un shopping”, la FAC es valorada positivamente como “una bienal”.⁶³

A modo de cierre y apertura: (dis)continuidades

Durante el primer bienio de la posdictadura el país se encontraba en una zona liminal entre diversas duplas de procesos que, por un lado, disputaban polaridades y opacidades mientras, paralelamente, evidenciaban tanto cambios como continuidades: dictadura y democracia, terror y fiesta, censura y libertad, desconfianza y esperanza, convulsión y calma, presencias y ausencias, duelos en suspenso y estrategias de alegría. Esos procesos del macrocosmos interactuaron con tradiciones disímiles y novedades del microcosmos artístico, posibilitando el desarrollo de un conjunto de prácticas culturales significativas. Para la Argentina en general y para Córdoba en particular “la apertura democrática generó diversas expectativas en torno a la posibilidad de recomponer tradiciones, militancias y redes pre-existentes; recuperar y ampliar derechos y terminar con el autoritarismo”.⁶⁴ En el clima de ilusión por el retorno democrático, es posible pensar que la segunda edición de la FAC, realizada en 1985, buscaba no sólo continuar con una feria artística inaugurada en 1983 (aún en dictadura) sino recobrar una tradición de bienales de artes plásticas sesentistas que había posicionado a Córdoba en el campo artístico internacional y había sido interrumpida, entre otros factores, por el golpe de Estado de 1966. Desde esa óptica puede entenderse la designación de un antiguo gestor de la I Bienal Americana de Arte en la Dirección de Artes Visuales de 1984 y la equiparación de la FAC con una bienal, hecha por una de las artistas expositoras.

El relevamiento, sistematización y análisis de vestigios escritos, orales y visuales ha permitido profundizar en la FAC de 1985. Entre las particularidades de esta segunda

edición encontramos un crecimiento respecto a su antecesora, en dos áreas principales. Por una parte se produjo un engrosamiento del alcance geográfico de la feria: si en 1983 se priorizó la participación de artistas y obras de Córdoba, en 1985 se desplegaron redes hacia otras ciudades argentinas (como invitados se convocó a artistas masculinos mayores de 50 años provenientes de Mendoza, Rosario, Santa Fe y Tucumán). A la vez, dos estrategias desarrolladas por los patrocinadores buscaban enlazar a este evento local con prácticas nacionales y extranjeras: mientras se publicitó a la feria como “la mayor en su tipo en toda Latinoamérica”, se tejieron lazos con un congreso argentino realizado dentro de la celebración del Año Internacional de la Juventud.

Por otra parte, se evidenció un incremento respecto de las obras y los agentes (patrocinadores, artistas, públicos). Sus gestores se organizaron en una Comisión, un Comité y un Jurado; se multiplicaron los avisos publicitarios; se entretejió un vínculo con eventos juveniles que derivó en la recurrencia de la cúpula violeta para la exposición de obras de jóvenes artistas. Según difundió la prensa, se registró tanto un “éxito de público” como un aumento de 120 a 200 artistas y de 1 500 a 2 mil obras. La posibilidad de reconstruir un bosquejo de esas piezas fue una de las tareas más complejas: mientras los diarios solo reseñaban pinturas y esculturas, las entrevistas permiten detectar dibujos, grabados, objetos e instalaciones. Como caso significativo elegí un conjunto de obras de una artista que había participado en 1983 y en 1985. Sus trabajos evidencian una confluencia de imágenes, títulos y materiales cuyo análisis posibilita acceder a algunas estructuras de sentimiento que traspasaban los límites tanto de las disciplinas artísticas como de las coyunturas de dictadura y posdictadura.

Entre las líneas de investigación en curso respecto a las FAC, cabe señalar algunas que espero profundizar en próximos trabajos: los factores que posibilitaron su continuidad hasta 1989; el pasaje desde los datos cuantitativos sobre artistas y públicos hacia análisis cualitativos y panorámicos; un muestreo sobre las diversas obras artísticas circulantes (efímeras y perdurables); las redes entre agentes y obras locales, nacionales e internacionales; las interacciones estéticas y políticas no solo entre las artes plásticas y otros microcosmos artísticos sino con el macrocosmos social; los intercambios materiales y simbólicos propiciados por las ferias en un campo donde predominaba la economía denegada. ▣

⁶³ Dos experiencias previas con bienales pudieron devenir un lente con el cual Anahí Cáceres y su grupo comparaban a la feria de la década de 1980: la Bienal Americana de Arte realizada en Córdoba durante la década de 1960 y la Bienal Internacional de San Pablo (Brasil), visitada por algunos integrantes de ADEV en la década de 1960 y en 1983. A la vez, la instalación de *shoppings* en Córdoba inició en la década de 1990.

⁶⁴ Mónica Gordillo, “Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática”, Proyecto del Instituto de Humanidades (UNC y Conicet), Córdoba, 2018, p. 1.

BIBLIOGRAFÍA

- BECKER, Howard, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- BLÁZQUEZ, Gustavo, “El arte de contar la historia. Una lectura de la producción historiográfica sobre arte contemporáneo en Córdoba”, *IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 315-329.
- BOURDIEU, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Córdoba-Buenos Aires, aurelia*rivera, 2003.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Biblioteca de bolsillo, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos, 2004 (1988).
- GARCÍA Canclini, Néstor, “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”, en N. García Canclini y Carlos Moneda (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- GONZÁLEZ, Alejandra Soledad, “Una feria masiva de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, París, 2016, <<http://nuevomundo.revues.org/69444>>. Consulta: 11 de mayo, 2019.
- _____, “El I Año Internacional de la Juventud (1985): Argentina entre lo global y lo local”, *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, vol. 8, núm. 1, enero-abril, Río de Janeiro, 2016, p. 40-61, <<http://www.revistapassagens.uff.br/index.php/Passagens/article/view/84>>.
- _____, *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*, Córdoba, UNC, 2019, <https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf>. Consulta: 29 de mayo, 2019.
- GORDILLO, Mónica, “Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática”, Proyecto del Instituto de Humanidades, UNC y Conicet, Córdoba, 2018. <http://idh.unc.edu.ar/files/PUE_IDH_Final.pdf>. Consulta: 29 de junio, 2019.
- HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 1983.
- LONGONI, Ana, “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, introducción al dossier *Entre el terror y la fiesta, Afuera. Estudios de crítica cultural*, núm. 13, Buenos Aires, septiembre, 2013.
- MACCIONI, Laura, “Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba”, *Estudios*, núm. 13, Universidad Nacional de Córdoba, 2000, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13645>>.
- MANZANO, Valeria, “Una edad global: juventud y modernización en el siglo XX”, *Pasado Abierto*, núm. 7, enero-junio, 2018, <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/2670>>. Consulta: 16 de julio, 2018.
- MOYANO, Dolores (dir.), *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*, Córdoba, Imprenta de la Lotería, 2010, <<https://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/diccionario-digital.pdf>>. Consulta: febrero a julio, 2019.
- PHILIP, Marta, *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- SOLÍS, Ana Carol, “Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983-1987)”, *Estudios*, Córdoba, núm. 25, 2011, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/473/442>>. Consulta: 21 de marzo, 2012.
- Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS, 2012.
- Rocca, Cristina, *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los '60*, Córdoba, UNC, 2009.
- USUBIAGA, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- WILLIAMS, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

DOCUMENTOS PRINCIPALES

- Arte de la Argentina, Asociación Civil, <<https://artedelaargentina.com.ar/>>. Consulta: julio, 2018.
- BARBOSA, Emilse, Soledad Garzón y Juan Paz, “Pedro Pont Verges: aportes e influencias”, monografía (Arte

Argentino y Latinoamericano), Biblioteca de la Facultad de Artes, UNC, Córdoba, inédito, 2005.

- BERSANO, Martha, "Miguel Carlos Sahade. Esculturas latentes", catálogo de la exposición, Sala Ernesto Farina, Ciudad de las Artes, Córdoba, 2006.
- CÁCERES, Anahí, *Laumilla 1984-1987*, <<https://anahicaceresarteuna.wordpress.com/obra>>. Consulta: 16 de junio, 2019.
- Conadep, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba, 2000 (1984), <<http://www.desaparecidos.org/arg/Conadep/lista-revisada/>>. Consulta: 1 de abril, 2019.
- Diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 1983 a 1985.
- *Informe Conadep. Delegación Córdoba*, familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas de Córdoba, 1999 (1984), <www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/cordoba/index.htm>. Consulta: 1 de abril, 2019.
- IRAZUSTA, Cecilia, y Elena Di Lollo, *Cronología. Instalaciones en Córdoba 1960-1990*, Córdoba, Secretaría de Cultura, 1996, video.

ENTREVISTAS REALIZADAS POR LA AUTORA CON:

- CÁCERES, Anahí. En casa-taller de la artista, Buenos Aires, 6 de noviembre de 2016. Entrevista por mail: junio de 2017.
- CANAVESI, Juan. En taller del artista, 16 de junio de 2008. Entrevista por correo electrónico y whatsapp: 8 de junio de 2019, Córdoba.
- CÁCERES, Anahí; Gallegos, Selva; Pérez, Susana y Jorge Torres. Sala Farina, Ciudad de las Artes, Córdoba, 11 de octubre de 2015. Mesa de diálogo organizada por A. S. González y Sara Picconi.
- GALLEGOS, Selva. En casa-taller de la artista. Córdoba, 9 de noviembre de 2016 y 11 de marzo de 2019.
- SAHADE, Miguel. En el taller del escultor, Córdoba: 3 y 27 de octubre de 2009.

Agradezco a Hugo Sencia su colaboración en la edición de las imágenes que integran este artículo.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

ALEJANDRA SOLEDAD GONZÁLEZ • Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas IDH, Conicet-UNC. Profesora concursada en la Escuela de Historia, UNC. Directora del equipo de investigación *Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas desde una Córdoba en red internacional*. Miembro del GT *Clasco Arte y política*. Sus investigaciones pueden consultarse en revistas científicas nacionales y extranjeras.⁶⁵

⁶⁵ Un CV resumido puede consultarse en el sitio web oficial de Conicet: <https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?id=23500&datos_academicos=yes&keywords=>>