

La inauguración del *Paseo de las Artes* de Córdoba en 1980: de estímulos oficiales, dominación simbólica e intersticios de resistencia.

Alejandra Soledad González*

Esta ponencia forma parte de una investigación más amplia que analiza las políticas culturales desplegadas en Córdoba durante la última dictadura sobre ‘los jóvenes’ en general y sobre ‘los jóvenes artistas’ plásticos en particular (González, 2012). Entre mis hipótesis principales, sostengo que: el imaginario oficial defendía desde el Golpe del ‘76 (aunque recuperando ideas anteriores como las de la Guerra Fría) la existencia de una “guerra integral contra el comunismo”, la cual, desde su visión, se libraba tanto en planos materiales como “espirituales”. Así, junto a la fase destructiva que hizo desaparecer aquellas personas e ideas consideradas “subversivas”, se desarrolló una acción constructiva que intentaba (re)fundar un orden social tradicional cimentado en la trilogía de “Dios, Patria y Familia” (Cf. Avellaneda, 1986; Invernizzi & Gociol, 2002; Postay, 2004; Philp, 2009). Al respecto, el año 1980 en Córdoba emerge como una bisagra peculiar ya que el diagnóstico bélico oficial celebraba la “victoria armada sobre el marxismo”, pero advertía sobre su amenaza latente en el plano cultural. De este modo, junto al diálogo político puesto en marcha con Las Bases del Proceso de Reorganización Nacional, múltiples medidas se abocaron a la “batalla espiritual” que tenía por trofeo “las mentes y los corazones” de los argentinos, especialmente de “los jóvenes”¹.

En ese marco, cobra sentido la proliferación de “políticas culturales” (Miller & Yúdice, 2004) emergentes en la coyuntura cordobesa 1980-1983, cuando se fundaron instituciones y eventos artísticos donde los “jóvenes” adquirieron una visibilidad destacada. Entre los casos paradigmáticos sobresale la creación de un “Paseo de las Artes” (en adelante PLA). El mismo formaba parte de un dispositivo de refuncionalización de antiguos edificios en novedosos Centros Culturales barriales.

En el presente artículo se explorarán algunas aristas de esos procesos artísticos (que combinaron represión y censura con estrategias de promoción) analizando el caso del PLA. Este objeto nos permitirá observar agentes y obras estimulados por el gusto oficial; pero también posibilitará que indagemos ciertos “intersticios de resistencia” (Cf. Foucault, 1992) defendidos por algunos artistas.

Las fuentes relavadas sobre el Paseo de las Artes nos permiten detectar cuatro elementos importantes en torno a los sentidos asignados por la dictadura al vocablo “arte” y en relación a la política cultural general del régimen². En principio, y respecto al acto inaugural del PLA constaté que su irrupción el día 7 de julio formó parte de los festejos municipales por la “Semana de Córdoba”³. En esa ceremonia, cabe destacar la presencia de la mayor autoridad comunal (el intendente Gavier Olmedo), el Jefe de la Región Naval Centro (Capitán Aurelio Martínez) y el Subsecretario de Cultura de la Provincia (Lic. Alejandro Moyano Aliaga). A su vez, en un contexto oficial de defensa e interrelaciones con la Iglesia

*Doctoranda en Historia (FFYH-UNC). Becaria CONICET y Docente en la Escuela de Historia de la citada Facultad.

¹ Las palabras y frases citadas entre comillas refieren a tópicos del discurso dictatorial que emergen reiteradamente en distintas fuentes históricas locales y nacionales. Un documento importante para explorar el imaginario oficial de guerra integral contra la subversión es el relato autobiográfico del general: VILAS, Acdel. 1977. *Tucumán, Enero a Diciembre de 1975. Diario de Campaña*, en: <http://www.nuncamas.org/>.

² Las principales fuentes analizadas para esta reconstrucción histórica son: la revista *Guía de Córdoba Cultural* (en adelante, GCC) emitida por la Municipalidad de Córdoba entre 1980 y 1983; el diario *La Voz del Interior* (LVI); y testimonios. En el caso de los entrevistados, se ha recurrido al uso de pseudónimos (con metáforas de colores en los apellidos) para citar relatos de agentes que se encuentran en actividad actualmente.

³ Otra de nuestras hipótesis sostiene que las performances gubernamentales concretadas por los dictadores locales para celebrar el Aniversario Fundacional de Córdoba, emergen como procesos sugerentes al momento de analizar las políticas culturales dedicadas a socializar a “los cordobeses” en general y a “los jóvenes” en particular. Esas celebraciones precedieron y prosiguieron al período autoritario, pero evidenciaron un apogeo especial entre 1980 y 1983, cuándo los actos de un día (el tradicional 6 de julio) se ampliaron a una *Semana de Córdoba*. En esas fiestas oficiales lo que se (re)construía anualmente era la propia *identidad cultural cordobesa*, donde el mito de origen hispánico servía para (re)fundar el imaginario gubernativo anclado en la trilogía de *Dios, Patria y Familia*. Entre las distintas puestas en escena materializadas por esos rituales, los concursos artístico-plásticos ocuparon un lugar constante y destacado.

Católica, no es de sorprender que la performance haya sido cerrada con una bendición de las instalaciones concretada por un párroco vecino⁴.

En segundo término, cabe detenernos en los objetivos explícitos declarados a comienzos de los años '80 por dos funcionarios municipales. Por un lado, el Secretario de Obras Públicas (Arq. Miguel Ángel Roca) manifestó que la finalidad sería tanto “preservar nuestro pasado, ponerlo en valor y refuncionalizarlo” como la “descentralización de la gestión administrativa y cultural” (LVI, 8-7-80, 1s p9). Otras de las funciones asignadas por Roca al PLA eran: “convocar al encuentro, sede de instituciones culturales sin fines de lucro y del trabajo de artistas jóvenes”⁵. Por su parte, el Director de Promoción Cultural en 1982 (Escultor Manuel Solís) aporta dos datos sugerentes sobre los usos históricos del predio en que se fundó el Paseo de las Artes (LVI, 31-1-82, 3s p4): mientras a mediados del siglo XIX habría funcionado allí un asentamiento de carretas, a finales de dicha centuria se habrían construido, por iniciativa del intendente Luis Revol, “modestas viviendas para gentes de pocos recursos”, mayoritariamente obreros⁶. Según Solís, cuando los equipos de demolición habían comenzado a dismantelar las “deterioradas casitas, la iniciativa comunal decidió rescatarlas para adscribirlas al proyecto de irradiación”, que estaba refuncionalizando edificios para convertirlos en Centros Culturales barriales.

No obstante, los recuerdos recientes de un tercer funcionario municipal, Miguel Sahade⁷ (1940-2010) nos permiten conocer algunos objetivos y sucesos que no eran visibilizados en los discursos oficiales de aquellos años dictatoriales (Entrevistas con el artista y gestor, 2009). Según su testimonio, el intendente Héctor Romanutti se habría encontrado en 1976 con “un presente griego” en el predio donde posteriormente se erigiría el PLA⁸: “gente muy embromada, casas ocupadas sobre todo por intrusos”, con una mayoría de “prostitutas o ladrones”. Ante ello, las autoridades habrían decidido voltear las viviendas e instalar allí un galpón donde funcionaba una “fabrica de cajones de muertos y una sala de velatorio gratuita”. Según el entrevistado, esas medidas municipales enfrentaron dos tipos de reclamos sociales: por un lado, el disgusto de los comerciantes de rituales funerarios; por otro lado, una querrela legal por parte de los herederos del intendente Revol, quienes recordaban que la donación se había efectuado con la única finalidad de hacer “casas para indigentes”.

En relación a esas disputas restan incertidumbres; sin embargo, pareciera que el gobierno logra acallar las demandas mediante la introducción del predio en cuestión dentro del programa de

⁴ El predio del PLA se ubica en una manzana del Barrio Güemes, bordeada por las calles: Marcelo T. de Alvear (*La Cañada*), Belgrano, Pje Revol y Achával Rodríguez.

⁵ Consideramos que las obras arquitectónicas desarrolladas por la gestión de Roca ameritarían una investigación profunda y actualizada. En nuestra pesquisa bibliográfica encontramos un artículo de Waisman (1983). A su vez, el trabajo de Silvestre & Gorelik (2005: 478-ss) aporta una comparación entre los planes desarrollados en Capital Federal y en Córdoba aunque privilegian el primer caso. Sobre nuestra provincia, señalan: “Roca opera sobre la ciudad como sobre una tela surcada [...] fue apoyado activamente por importantes publicistas de entonces, como su coterránea Marina Waisman”. Se lo asocia con “una revalorización del ámbito cultural de la ciudad en la creación de centros barriales, la redecoración de las tradicionales peatonales, las plazas secas con quiebre geológicos y enigmáticos cubos [...]. La obra de Roca pudo haber sido la más eficaz representación del régimen, en el sentido de escenografía urbana que Potemkin inmortalizó”.

⁶ Sobre la construcción del complejo de casas municipales en Pueblo Nuevo (hoy, Barrio Güemes), realizada por el intendente Revol en 1889, puede consultarse: Blanco (2010).

⁷ Miguel Carlos Sahade (1940-2010) fue un escultor, profesor y funcionario, que es reconocido como un agente central del campo plástico local durante la década de 1980. Atendiendo a nuestro objeto de estudio, no es un dato menor destacar que Sahade combina en su persona dos sugerentes visibilidades “juveniles”: por un lado, es reconocido como *juven artista*, al menos, entre 1972 y 1984 (período en que, por ejemplo, es convocado a tres ediciones de las muestras *Arte Joven* del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”). Por otro lado, desde 1981 actuará como jurado y organizador de distintos certámenes para “jóvenes artistas”, entre ellos, los concursos de murales organizados durante las fiestas oficiales por la Semana de Córdoba (Fuentes: *Catálogo de exp. *Miguel Carlos Sahade, esculturas latentes*, Sala de Exposiciones Ernesto Farina. Ciudad de las Artes Córdoba, 2006. Idea, Lic. Pablo Canedo y Lic. Ana Luisa Bondone; Investigación y Texto, Prof. Martha Bersano. *3 Entrevistas con Miguel Sahade: 27-10, 3-11 y 10-11-2009).

⁸ Romanutti se desempeñó como comisionado de facto entre abril del '76 y marzo del '79. Al respecto, es sugerente que el entrevistado recuerde al subsuelo del llamado Palacio Municipal 6 de julio (sede edilicia de las autoridades comunales) como un lugar donde funcionaba una “comisaría” y donde era habitual recibir represión física.

refuncionalización que, bajo la dirección del arquitecto Roca, transformaba antiguos edificios en nuevos Centros Culturales. Futuras investigaciones podrán decir si las primigenias medidas de “limpieza” del sitio (que habrían echado a los habitantes de sectores sociales populares y estigmatizados) pueden conectarse con las biopolíticas poblacionales de “erradicación de villas de emergencia” que, según sostiene el trabajo de Snitcowsky (2011), desarrolló la dictadura en Buenos Aires, como uno de los preparativos que acondicionaron a la ciudad para el Mundial '78⁹. Al respecto, las fuentes que relevé sobre Córdoba, me permiten pensar similitudes entre las prácticas de Capital Federal y las locaciones del Paseo de las Artes y el “Aguaducho”, en ambos casos, el discurso oficial explicitaba que se trataba de “rescatar un sitio de andanzas suburbanas para la cultura de la ciudad” (GCC N° 1, 4-1980, p. 23)¹⁰.

En tercer término, cabe detenernos en la información sobre la política global de refuncionalizaciones culturales proporcionada por el escultor Manuel Solís a la prensa en 1982 (LVI, 31-1-82, 3s p4)¹¹. Este funcionario afirmaba que las reformas arquitectónicas (que habían transformado a ex mercados monumentales en los CC de los barrios San Vicente, Alta Córdoba y General Paz) se habían articulado en torno a dos ejes, “funcionalidad y modernismo”, directrices con las que “se crearon salas destinadas a microcines, teatros, bibliotecas y exposiciones plásticas”¹². Pero además de estos proyectos artísticos e intelectuales, también se erigieron “bares, oficinas, instalaciones sanitarias y ámbitos destinados a la reunión de las entidades comunitarias, integrándose a todo el conjunto con poderosos dispositivos de iluminación y aire acondicionado”.

Conjuntamente, el discurso oficial explicitaba que los objetivos gubernativos eran tanto la descentralización de las actividades culturales como la “provisión y difusión masiva de alimentos espirituales” (GCC N° 15, 8-82, p3). Así, según las fuentes, en el Paseo de las Artes, además de las casas para actividades artísticas escolares y profesionales a puertas cerradas, también se construyeron: una plaza (que albergaba cada fin de semana una feria de artesanías) y una confitería. De este modo, la Municipalidad decía procurar, entre otras cosas, un nuevo espacio para la (re)creación y el ocio del público cordobés, para “grandes y chicos”.

Finalmente, un cuarto eje de problemáticas emerge si analizamos las representaciones y las prácticas que efectivamente irrumpieron en el Paseo de las Artes, las cuales nos permiten percibir los sentidos adjudicados por la Municipalidad a la categoría “cultura” en general y al término “arte”, en particular. Recordemos que el discurso oficial usaba frecuentemente ambas palabras como sinónimos para referir tanto a un sustantivo abstracto que designa un proceso general de desarrollo espiritual y estético como

⁹ Sobre el poder simbólico de las escenografías urbanas montadas para aquel campeonato de fútbol, Silvestre & Gorelik (2005: 476) explican: “las ciudades debían mostrarse limpias y pujantes, no solo ante los argentinos sino ante el mundo que fiscalizaba de cerca al régimen”.

¹⁰ La fuente agregaba: “El zanjón que de antiguo conocíase como Aguaducho, al costado del Hospital de Clínicas, sirvió de objetivo. Su restauración, uniendo el tono folclórico y antañón del lugar con matices modernos para poder desarrollar actividad artística es de importancia para la ciudad. La Municipalidad abrió la temporada estival con el Ciclo Cultural del “Aguaducho” [...] danza, poesía, música y teatro. Excelente fue la acogida por parte del público. De martes a domingo, para chicos y grandes” (GCC N° 1, 4-1980, p.23). Como señala un periódico reciente: “El pasaje está ubicado al 1550 de la avenida Colón y se extiende desde la calle 9 de julio hasta avenida Costanera y es un lugar símbolo por naturaleza: a metros de allí, con la supresión del internado en el Hospital Nacional de Clínicas, se encendió la mecha reformista estudiantil” (<http://www.sosperiodista.com.ar/Cordoba/Un-pasaje-a-mitad-de-camino>, consultado el 22-8-12). Actualmente se llama: “Paseo de la Reforma Universitaria”.

¹¹ Manuel Solís se desempeñó como Director de Promoción Cultural municipal entre finales de 1981 y 1983; las fuentes oficiales lo nombran indistintamente como arquitecto y/o escultor.

¹² Estas *refuncionalizaciones* de Córdoba podrían relacionarse con las obras públicas realizadas en Buenos Aires por el intendente de facto, brigadier Cacciatore (abril del '76-marzo del '82); por ejemplo, el proyecto del *Centro Cultural Recoleta*, desarrollado entre 1979 y 1983. Como señalan Silvestre & Gorelik (2005: 481): “El viejo complejo estaba formado por el claustro de los monjes, lindante con la iglesia del Pilar y el cementerio de la Recoleta, que funcionaba entonces como asilo de ancianos; su remodelación implicó la traumática expulsión de los pensionados, en concordancia con la voluntad de Cacciatore de mantener ‘limpia’ la ciudad de las fealdades causadas por la vejez y la pobreza”. Por su parte, la investigación doctoral de Usubiaga (2012: 192) explica que: “En 1980, con motivo de conmemorar el cuarto centenario de la ciudad, las autoridades impulsaron una remodelación del complejo para refuncionalizarlo como Centro Cultural con salas de exposición, un microcine y un auditorio”.

a los productos de ese proceso; es decir, a las obras y prácticas artísticas (Cf. Williams, 2003: 91). Al respecto, observamos que el PLA emerge en sus inicios como albergue de singulares actividades intelectuales, cinematográficas, musicales y plásticas: salas de conferencias, proyecciones y conciertos, pequeños ateliers para los “jóvenes” artistas cordobeses (GCC N° 3, 8-80. p. 21-22). Un año y medio después de la fundación del Paseo, otra fuente da cuenta de la existencia de “13 locales compuestos por 2 habitaciones, cocina y baño”, los cuales se encontraban adjudicados a especiales “instituciones sin fines de lucro: la Escuela de Artes de la UNC, la Escuela Provincial de Bellas Artes, el Conservatorio de Música, la Escuela de Cerámica, la Escuela de Artes Aplicadas, APAC y la Fundación Pro Arte Córdoba” (LVI, 31-1-82, 3s. p4).

Ese listado posibilita advertir que el espectro de agentes, acciones y entidades ubicadas bajo el tópico artes se había ampliado y diversificado en: una asociación, una fundación y cinco escuelas. Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC) remonta sus orígenes a los años '60 y, a comienzos de los '80, podemos ver su participación activa en eventos de la política cultural dictatorial como el “Salón y Premio Ciudad de Córdoba”. Por su parte, la Fundación Pro Arte Córdoba (FPAC) emerge en 1979 “por iniciativa de particulares y de empresas del medio cordobés”, adquiriendo una presencia central en el campo plástico mediterráneo de finales del siglo XX, mediante la organización de un salón anual de pintura que alcanzó veinte ediciones consecutivas (1982-2001). Futuras investigaciones abocadas al estudio histórico de estas “formaciones” (Williams, 1981), podrán informarnos sobre las particularidades y las interrelaciones de unas agrupaciones que vinculaban a los agentes artísticos con la burguesía local y con el Estado provincial. Al respecto, es sugerente que en las representaciones fundacionales de la FPAC se evoque a “los Medici de Florencia” como modelo del mecenazgo de Córdoba; quizás, por que se sentían partícipes de un orden cultural que intentaba renacer y (re)construir, entre otras cosas, al canon clásico¹³.

En cuanto a las academias (Bourdieu, 2003) que recibieron casas en el Paseo, distintos artistas plásticos entrevistados coinciden en afirmar que tanto la EPBA como la Escuela de Artes de la UNC poseían entre 1 y 3 casas que fueron asignadas a sus “jóvenes” graduados y estudiantes como *ateliers* gratuitos. Al respecto, la mayoría de los testimonios permite detectar una valoración de aquella experiencia de taller como un hecho excepcional y complejo, pues si bien era una política cultural, su reapropiación por parte de algunos artistas también les permitió desarrollar resistencias ante los mandatos oficiales¹⁴. Consideramos que en el marco del Estado de Sitio fue un reducto para las reuniones grupales de “jóvenes estudiantes” de artes donde se ampliaron las redes de contactos artísticos (tanto entre escuelas provinciales y universitarias como entre distintas disciplinas creativas) y donde crecieron las posibilidades de sociabilidad “juvenil” en áreas estéticas, pero también en terrenos

¹³ El catálogo de una muestra retrospectiva de esos concursos, nos permite conocer más detalles sobre esta entidad (FPAC, *20 Salones en la Historia de la Pintura Argentina (1982-2001)*. Córdoba, 2008. pp. 15-ss). Allí se reproduce el testimonio de Elita Fourcade, Presidente y Miembro Fundador: “la tarea de la FPAC es promover y difundir el arte en sus manifestaciones más jerarquizadas. También lo es, proponer la experiencia emocional del arte y su función enriquecedora del mundo cotidiano. Esta institución sin fines de lucro, reúne en su trabajo voluntario la gestión y el aporte de personas que se sienten responsables del devenir cultural de su comunidad [...] Desde el comienzo, nuestra casa del Paseo de las Artes constituyó un lugar para el encuentro con artistas. Allí se gestaban los contactos que dieron lugar a los Salones, extraordinario ejemplo de mecenazgo [...] Muchos son los patrocinantes que nos acompañaron: Renault Argentina SA, Banco Suquía, Arcor, Volkswagen Argentina, La Voz del Interior, Fundación Minetti...”.

Por su parte, el Arq. Juan Bergallo, Miembro de la Comisión de Plástica de la FPAC, expresa que “los inicios de la Comisión de Plástica se plasmaron en acciones tales como el precursor Salón *Historiando a Córdoba*, coorganizado con el Banco de la Provincia de Córdoba”. Ese concurso se concretó en 1980 y el prólogo del catálogo era escrito por Mario Remorino. Este último señalaba: “Florencia, en el Renacimiento, nos dio un maravilloso ejemplo de la integración del hombre en sus distintas facetas. Los Médicis fueron banqueros, industriales, además de grandes políticos. Pero especialmente fueron grandes mecenas que sellaron, con su apoyo moral y pecuniario, una de las épocas cumbres de la cultura universal. A través del tiempo, se los recuerda tanto o más por su fervor artístico que por sus otras importantes actividades”.

¹⁴ Esta práctica podría relacionarse con el caso porteño, donde Marchesi señala (2003) que las premisas sesentistas devinieron imposibles en Buenos Aires bajo el régimen instaurado en 1976. Para la autora, esa etapa puede caracterizarse por deslizamientos; entre ellos, desde las rupturas con las instituciones artísticas hacia una reapropiación de los espacios oficiales como estrategias de resistencia ante la dictadura.

afectivos y políticos¹⁵. En ese marco, son sugerentes los recuerdos de una artista que llamaremos *Graciela Roja*, quién durante aquellos años estaba cursando en la EPBA luego de haber abandonado la carrera de Arquitectura, entre otras razones, por que era “una facultad muy politizada” y su novio había sido apresado (Entrevista con la artista, 2011). Ante aquella realidad dictatorial (calificada por Graciela y otros entrevistados como de “confusión, locura” y/o “tristeza”), las relaciones de amistad que se amplificaron en lugares como el PLA, fueron para ella y para otros agentes de su generación, un espacio para el encuentro, el consuelo y hasta la alegría.

Paralelamente, algunos de aquellos “jóvenes artistas” (que hoy se desempeñan como productores plásticos y docentes) reafirman los dichos de Sahade en torno a “la peligrosidad” que revestía el predio de Barrio Güemes antes de la instalación del PLA:

BP: nos daban una casa a cada institución, por ejemplo, a la escuela de artes, a la escuela provincial, a la asociación de artistas, cada uno tenía una casa y cada una [de las instituciones] decidía que hacía con la casa. O sea, yo estaba en la casa de la universidad y tenía un taller en la casa de la universidad y era todo gratuito. No teníamos que pagar ni alquiler, ni luz [...] Era medio heavy ir por ahí, era medio denso, digamos. Y yo creo que justamente al poner el Paseo ahí pusieron como un punto a través del cual se empezó a desarrollar un poco la zona porque eso...

SG: ¿Era denso en cuanto a que había villas cerca?

BP: No, no, no había villas pero...te choreaban... ese tipo de cosas.

(Entrevista con *Basilio Pardo*, 2011)

A su vez, en el conjunto de escuelas que poseían locales en el Paseo irrumpía una puja cuya indagación ameritaría otras investigaciones particulares: la distinción entre “artes bellas y aplicadas” (una rivalidad que también era nombrada mediante las oposiciones: “mayores, espirituales” versus “menores, utilitarias”). Esa diferenciación, emergente en los años '80 en Córdoba (y también presente en nuestra actualidad), era elaborada tanto desde el ámbito gubernativo como desde el propio campo artístico (Cf. Dondis, 1998; Bourdieu, 1995). Esa diferencia no solo se hace patente en los nombres de los establecimientos educativos sino que adquiere una visibilidad paradigmática en el PLA, donde algunas de las casas refaccionadas fueron asignadas a “un grupo de artesanos que realizan allí sus trabajos y los comercializan directamente al público”¹⁶.

A partir del análisis del PLA, y de otros casos reconstruidos en nuestra investigación general (González, 2012), consideramos que, dentro de un grupo heterogéneo de actividades humanas concientes, el discurso oficial reservó el calificativo de “Arte” (con mayúscula) para designar algunas acciones y obras que respondían principalmente a dos rasgos distintivos aunque complementarios: por un lado, aspirar y lograr belleza; por otro lado, producir una experiencia estética en el receptor (Cf. Tatarkiewicz, 2002: 56-ss). El sentido restringido de la primera definición aludiría a un objetivo del artista plasmado en su obra, donde los parámetros de lo bello eran regidos por un canon clásico de equilibrio, armonía y proporción. Conjuntamente, la segunda significación referiría a una supuesta capacidad del arte de posibilitar una vivencia estética caracterizada por una emoción “positiva” (como por ejemplo, el éxtasis).

En las mentalidades de la última dictadura, ambos significados se mixturaban con imaginarios bélicos y religiosos, que dotaban al arte (y especialmente a la pintura) de específicas funciones “espirituales”. Así, la Guía de Córdoba Cultural N° 6 (2-1981, p.9) sentenciaba: “El arte que no nos eleva y acerca a

¹⁵ En cuanto a la potencialidad de los talleres de artistas como lugares de resistencia ante el Estado de Sitio, durante la última dictadura, puede consultarse el texto de Constantín (2006: 25-ss) sobre el escenario porteño.

¹⁶ Cabe recordar que los artesanos locales habrían sido objeto de una peculiar política municipal entre los años '60 y '70: según cuentan distintos entrevistados, se ubicaban en puestos-kioskos asignados por la comuna en la ladera de la Catedral de Córdoba (calle 27 de abril). Unos locales que habrían sido clausurados al comienzo de la dictadura del '76. No obstante, en 1981 ese grupo societal era especialmente convocado por el gobierno para integrarse a las actividades culturales del PLA: “Feria de artesanos en el Paseo de las Artes [...]. En un reducto rescatado para las artes y la cultura [...] Para esta 2ª feria el jurado estuvo conformado por: Marta Squire, Nelly Canepari y Miguel Sahade” (GCC N° 10, 10-1981, 11).

Dios no merece siquiera el nombre de Arte”. Esa afirmación aludía a un mensaje de 1934 escrito por el pintor paisajista Fray Guillermo Butler en el marco de su exposición en esta ciudad, un productor cultural que era homenajeado por la revista municipal al cumplirse el centenario de su natalicio. Posteriormente, la GCC N° 13 (4-1982, p.3) especificaba que: en sus páginas “las notas artísticas son de toda índole, en amplio esquema de promoción y búsqueda de valores dignos de exaltarse”. En ese contexto, deviene entendible que 19 de las 20 portadas de la GCC hayan reproducido obras pictóricas con temas tradicionales: 9 imágenes religiosas, 4 retratos, 4 paisajes, 1 género costumbrista y 1 alegoría.

Ese conjunto de representaciones será recurrente en Córdoba durante todo el período dictatorial y, en el marco nacional de censura (Avellaneda, 1986), limitará la producción creativa de los artistas locales. Sin embargo, ese coercitivo sistema de control también presentó contradicciones. Por una parte, hubo muestras y salones artísticos que no solo toleraron sino que premiaron a algunas obras plásticas que ponían en tensión al canon estético-ético oficial¹⁷. Por otra parte, existieron intersticios de resistencia donde algunos productores culturales (no solo jóvenes) lograron mantener una actitud crítica respecto a los abusos del régimen: desde acciones silenciosas e individuales como consultar las bibliotecas de centros culturales extranjeros (como el Instituto Goethe) hasta explícitas declaraciones colectivas en defensa de la libertad de expresión. Deteniéndonos en este último caso, observamos que, posiblemente propiciado por el contexto “aperturista” de la presidencia de Viola (Quiroga, 2004), la prensa local publica una reseña de una “Declaración sobre la censura y la actividad cultural cordobesa” (LVI, 20-7-81, p7) firmada por algunos agentes de nuestro medio, de quienes no se especificaban nombres propios pero sí rubros laborales: “actores, plásticos, periodistas, poetas, escritores, músicos, fotógrafos, intelectuales y hombres inquietos en general”.

Un primer elemento que deviene central en ese documento es el diagnóstico de desfasaje temporal de la actividad cultural que los rodea. Según la fuente, esa característica sería uno de los eslabones de un proceso de decadencia mayor: el control oficial, con sus “limitaciones y rigidez,” habría provocado, en esos artistas e intelectuales, “un temor y una autocensura” que “paralizan al impulso creador”. Así, la labor creativa se habría reducido a: “conformismo, consenso o anacronismo”. Esta crítica sobre su presente dictatorial nos introduce en un segundo tópico importante del documento que nos permite observar la “función social adjudicada al artista” (Williams, 1981) por los propios productores: “asumir la realidad actual, modificar e interpretar el patrimonio cultural dándole el signo de su propio tiempo”. Estas palabras que postulan la interacción del creador con su medio contemporáneo podrían pensarse como una reapropiación de los manifiestos de las Vanguardias Históricas, unos movimientos “juveniles” donde el quiebre con el pasado y las generaciones mayores devinieron postulados estético-políticos. Paralelamente su denuncia sobre la situación de la UNC (donde se produjo, entre otras cosas, el abrupto cierre de las Escuelas de Teatro y Cine) podría relacionarse con el hecho fundante de la militancia intelectual de los “jóvenes cordobeses”: la lucha de la Reforma de 1918 contra el escolasticismo.

En tercer lugar, es un dato fundamental para nuestra investigación sobre “juventudes” observar que los autores, de esta Declaración de resistencia al autoritarismo, se reconocen como *jóvenes* y dan cuenta de un conflicto generacional particular en ese contexto de censura nacional: “la marcada refluorescencia de otras generaciones como las del ’40, nos remite a épocas pasadas [...] Creemos que la impronta cultural de una época no puede estar en manos de quienes, mal o bien, ya han dado su testimonio histórico”. En ese marco, pensamos que la metáfora del “floreamiento primaveral” vuelve a ser asociada con una edad “joven” que abarcaría especialmente entre los 20 y los 40 años. De acuerdo a las costumbres epocales de aquel campo artístico, que suele confundir nacimiento biológico con “nacimiento simbólico” (es decir, el reconocimiento como “artista” en el ámbito profesional

¹⁷ La promoción de estéticas clásicas y contemporáneas puede observarse, por ejemplo, en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba, instaurado en 1977 y desarrollado anualmente durante los festejos oficiales por la Semana de Córdoba (González, 2012). Esa política local hacia las artes plásticas (publicitada como un “equilibrio entre libertad y seguridad”), podría relacionarse con las argumentaciones de Silvestre & Gorelik (2005: 476) sobre la arquitectura de dicho contexto. Los autores sostienen que los gobiernos dictatoriales latinoamericanos se alejaron del repertorio vinculado con los totalitarismos (como la monumentalidad clasicista hitleriana) y desplegaron políticas culturales más complejas: “Habían aprendido la lección de la historia: dejando actuar una pluralidad de lenguajes artísticos y asociándose en ocasiones con los más innovadores, presentaban de manera eficaz una apariencia de libertad”.

respectivo), consideramos que “Generación del ’40” podía hacer referencia a dos grupos de productores: por un lado, los nacidos en la década de 1940 que para 1981 tendrían 40 años de edad. Pero, principalmente, sostenemos que esa calificación señalaba a los nacidos en las décadas de 1910-1920 que en 1940 fueron visibilizados como “jóvenes veiteañeros” y “treintañeros”, mientras para 1981 rondarían los 60 y 70 años de edad.

Nuestra afirmación se sustenta en dos factores: en principio, por que, en los eventos oficiales de “Arte Joven” de aquella coyuntura fue frecuente la invitación a creadores que se encontraban entre los 20 y 40 años de edad; es decir que su nacimiento biológico se situaba entre las décadas de 1940 y 1960. En segunda instancia, por que varios testimonios de aquellos “jóvenes artistas” plásticos (de comienzos de la década de 1980) coinciden en delimitar el inicio de “la vejez” en los 60 años. Como ejemplo, cabe reproducir la percepción de uno de esos agentes “juveniles”, que llamaremos *Nicolás Marrón* (1956-), sobre APAC:

SG: ¿Qué recuerdos tenés de APAC?

NM: Son viejos nefastos, siempre lo fueron. Podía asociarse cualquiera, había varias ‘señoras gordas’ [...] Hacían muestras de cualquier cosa, aunque eran especialmente paisajistas. APAC era una casa comercial: tenías que pagar una cuota para integrarte o exponer. ¡¡Era una cosa triste, fea, de viejo, viejos de 60 y 70 años!! (Entrevista con *Nicolás Marrón*, 2005)

Ese pequeño fragmento de entrevista sintetiza dos importantes procesos con implicancias materiales y simbólicas durante aquella coyuntura transicional. En principio, nos permite acceder a representaciones “juvenilistas” y androcéntricas que se corresponden con muchas mentalidades de aquel macrocosmos social. Así, el Marrón “adulto” (de 49 años), rememora sus percepciones “juveniles” de la década del ’80 (cuando tenía entre 20 y 30 años) y define a APAC como una asociación de “viejos de 60 y 70 años”, que son caracterizados con tres calificativos: “nefasto, triste y feo”. Su evaluación despectiva agrega una referencia especial para la vejez femenina: “señoras gordas”. Consideramos que, por oposición, “la juventud” aparece connotada como una etapa vital “propicia, alegre y linda”; mientras las “mujeres jóvenes” devienen idealizadas con el canon de delgadez.

En segundo término, sus percepciones posibilitan acceder a singulares clasificaciones del microcosmos artístico-plástico epocal. A nivel estilístico emerge una puja generacional en la disciplina pictórica: el “joven” Marrón (como un amplio sector de sus coetáneos pintores) se inclinaba por el floreciente neoexpresionismo en un campo local donde la tradición hegemónica era el paisajismo. Así, desde una “estética de la fealdad” vanguardista, prefería las figuras humanas distorsionadas con colores estridentes y descalificaba (como envejecidos y marchitos) a los paisajes impresionistas que eran distinguidos como “bellos” tanto por la política cultural oficial como por el exiguo mercado artístico epocal¹⁸. Desde este marco (y quizás con una visión influida por la economía denegada y el esteticismo de “El Arte por el Arte”) APAC también es descalificada por su dinámica *comercial*.

A modo de síntesis, podemos decir que la refuncionalización del añejo predio de “casas para indigentes” en el Centro Cultural Paseo de las Artes fue un episodio paradigmático de las complejas políticas culturales desplegadas por la dictadura en Córdoba. Al respecto, se abren aristas del proceso que invitan a ampliar la investigación sobre las instituciones artísticas instauradas por el régimen en nuestra provincia y en el terreno nacional. Por el momento, podemos decir que algunos testimonios recientes subrayan que no se trataba de un “sitio abandonado” (como sostenían los funcionarios en la inauguración del PLA) sino de una locación utilizada como vivienda de sectores sociales estigmatizados, que ciertos entrevistados recuerdan como “prostitutas y ladrones”. Luego de la

¹⁸ Cabe enumerar a los artistas plásticos que ocuparon los puestos de Presidente, Vicepresidente y/o Secretario en la Comisión Directiva de APAC durante aquellos años dictatoriales: M. Budini, M. Scieppaquercia, Alberto Avaca, Juan Hogan, Tito Miravet, Leone, Luis Sosa Luna, José Samper, Bernardo Ponce, Héctor Bianchi Domínguez. (www.geocities.com/apac_cba, consultada el 4-2004). Entre sus producciones no solo había pinturas paisajistas sino también otros géneros tradicionales como naturaleza muerta y retrato (con algunas reapropiaciones estilísticas de las Vanguardias Históricas) junto a otra disciplina hegemónica como la escultura.

remodelación, los trece locales que integraban el predio fueron asignados a instituciones sin fines de lucro como las academias artísticas (provinciales y universitarias) de aquella época, destacándose su uso como “*ateliers* para jóvenes artistas”.

En base a las entrevistas concretadas con algunos de aquellos agentes, puede pensarse al PLA no solo como un proyecto autoritario sino también como un espacio que posibilitó reductos de resistencia: donde “jóvenes estudiantes” pudieron reunirse mientras reinaba el Estado de Sitio, y donde crecieron las posibilidades de sociabilidad “juvenil” en áreas estéticas, pero también en terrenos afectivos y políticos. Al respecto son sugerentes los recuerdos sobre relaciones de amistad que los reconfortaban en un contexto de “confusión, locura y/o tristeza”, donde algún ser querido había sido apresado por ser sospechoso de “militancia subversiva”.

La creación del PLA forma parte de un proceso local más amplio, donde, en la coyuntura 1980-1983, proliferaron políticas artísticas, en las cuales los “jóvenes” en general y los “jóvenes artistas” en particular adquirieron un protagonismo destacado: exposiciones locales e interprovinciales, concursos de manchas y murales, admisiones y premiaciones en concursos tradicionales. Un conjunto de experiencias que serán objeto de análisis de próximas ponencias.

Bibliografía

- AVELLANEDA, Andres. 1986: *Censura, autoritarismo y cultura en Argentina 1960/1983*. 2 Tomos. (Buenos Aires: CEAL).
- BLANCO, Jessica. 2010: *Problemática habitacional y conflictos de intereses: las casas municipales de Pueblo Nuevo a principios del siglo XX*. (Córdoba: emcor).
- BOURDIEU, Pierre. 2005 (1995): *Las reglas del arte*, (Barcelona: Anagrama).
- _____ 2003: *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (Córdoba-Buenos Aires: aurelia*rivera).
- CONSTANTIN, María T. 2006: *Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985*. Catálogo de exposición (Buenos Aires: Imago Espacio de Arte).
- DONDIS, D.A. 1998 (1973): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. (Barcelona: Gustavo Gili).
- FOUCAULT, Michel. 1992: *Microfísica del Poder*. (Madrid: La Piqueta).
- GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. 2012: “Juventudes (in)visibilizadas en la última dictadura. Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba (1980-1983)”. Tesis de Doctorado en Historia dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez. UNC. (En curso)
- INVERNIZZI, Hernán & Judith GOCIOLO. 2002: *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. (Buenos Aires: Eudeba).
- MILLER, Toby & George YÚDICE. 2004: *Política cultural*. (Barcelona: Gedisa).
- PHILP, Marta. 2009: *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*, (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba).
- POSTAY, Viviana. 2004. *Los saberes para educar al soberano, 1976-1989. Los libros de texto de civismo de las escuelas secundarias entre el Proceso y la transición democrática*. (Córdoba: Ferreyra).
- QUIROGA, Hugo. 2004: *El tiempo del “Proceso”. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares*. (Rosario: Fundación Ross).
- SNITCOFSKY, Valeria. 2011: “Las villas de Buenos Aires bajo un contexto autoritario: aportes para el análisis de la memoria y las fuentes orales”. X Encuentro Nacional y IV Congreso Internacional de Historia Oral, Univ. Nac. de San Luis. San Luis: 6 al 8 de Octubre.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. 2002. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (Madrid: Tecnos).
- WAISMAN, Marina. 1983: “Intervención urbana en la ciudad de Córdoba. Miguel Ángel Roca y la imagen de la ciudad”, en: *Summa*, N° 186, Buenos Aires.
- WILLIAMS, Raymond. 1994 (1981): *Sociología de la cultura*. (Buenos Aires: Paidós).
- _____ 2003: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. (Buenos Aires: Nueva Visión).