



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESINA DE LICENCIATURA EN HISTORIA

**“TRINCHERAS”: EL CAMPO CULTURAL
EN BAHÍA BLANCA
ENTRE 1963 Y 1968**

JULIANA LÓPEZ PASCUAL

BAHÍA BLANCA
ARGENTINA

2009

ÍNDICE

Prefacio.....	2
Agradecimientos.....	3
1. Introducción.....	4
Índice de abreviaturas.....	13
2. La “revolución” de <i>Austral</i>	14
a. Las actividades en el MMBA durante la gestión de Ubaldo Tognetti.....	15
La Revista del Museo.....	20
b. La abstracción es progreso	34
3. Los pinceles y la guerra: las representaciones del enfrentamiento.....	39
a. <i>Artistas del Sur</i> en el campo cultural.....	39
La Peña <i>La Carbonilla</i> y el Grupo <i>Bahía Blanca</i>	46
b. De cómo el arte se volvió una guerra.....	48
c. El fin de la primavera moderna.....	59
4. Conclusiones.....	61
5. Bibliografía.....	64

PREFACIO

Esta tesina es presentada como requisito final para obtener el grado académico de Licenciado en Historia de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otras.

La misma es el resultado de investigaciones desarrolladas en el Departamento de Humanidades (UNS) durante el período comprendido entre mayo de 2004 y noviembre de 2009, bajo la dirección de la Dra. Diana I. Ribas (Departamento de Humanidades, UNS).

Juliana López Pascual

Bahía Blanca, noviembre de 2009.

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

DOY GRACIAS...

... a Diana Ribas y María de las Nieves Agesta por la amistad, la didáctica y el apoyo desinteresado.

... a quienes me facilitaron el acceso a las fuentes, haciendo este trabajo posible: Cecilia Miconi y Lucía Bianco (Museo Municipal de Bellas Artes), Estela Grandoso (Diario La Nueva Provincia), Néstor Cazzaniga y Norma Bisignano (Asociación Bernardino Rivadavia), Domingo Frenzel Pronsato, Horacio Mercanti y Fortunato Jorge.

... a todos los compañeros o docentes de los que aprendí algo en estos nueve años; a Carolina Montero por su gran amistad.

... a todos mis amigos y familia.

... a Nora, Sebastián y Tomás por empujarme y sostenerme siempre.

1. INTRODUCCIÓN

El contacto con los documentos del archivo del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca en el que, durante un año, realicé tareas de relevamiento y fichaje despertaron mi curiosidad. A medida que recorría el material me resultó evidente que, a pesar del intenso dinamismo del período 1960 – 1970, las actividades de uno de los grupos existentes, *Bahía Blanca*, casi no tuvieron lugar dentro del propio Museo. De la confrontación de estos datos con las fuentes reunidas en otros repositorios documentales de la ciudad, apareció un interrogante: ¿a qué se debió la exclusión de esta agrupación de uno de los espacios consagrados del arte local? Para responder a esta pregunta, debí remontarme a las décadas anteriores y analizar el proceso de conformación de las formaciones artísticas que intervinieron durante estos años.

Tal como sostiene María de las Nieves Agesta, desde la segunda mitad de los años ´40 el campo cultural bahiense presentaba un panorama complejo. Por un lado, mientras la asociación *Artistas del Sur (AAS)*¹ continuaba definiendo su lenguaje plástico en los planteos del impresionismo, sus integrantes habían perdido el control de la *Escuela de Bellas Artes Proa*. A partir de un conflicto suscitado con el Centro de Estudiantes de esta entidad, fueron estos jóvenes quienes los reemplazaron como profesores y directivos y oficializaron la institución en 1951². La pugna por los espacios implicó también un debate desde el punto de vista estético que, si bien en una primera instancia podría interpretarse que reproducía los efectuados en la Capital Federal entre un lenguaje heredero del naturalismo y del impresionismo, y un “arte nuevo”, al profundizar el análisis de la situación local se descubre una densa trama de relaciones en la configuración del campo artístico. Desde entonces la AAS se convirtió en la representante de los valores tradicionales³.

Hacia fines de la década del ´50, artistas de formación heterógena como Filoteo Di Renzo, Ubaldo Tognetti, Manuel Falzoni y Osvaldo Sierra, asumieron una postura crítica respecto al tradicionalismo pictórico de la AAS y comenzaron una búsqueda ansiosa en los terrenos del lenguaje moderno, autodenominándose Grupo *Austral*. Por otra parte, numerosos miembros de AAS conformaron la Peña *La Carbonilla* (1957), que realizó muestras colectivas, salones de poemas ilustrados y compartió con el Grupo *Austral* formas de sociabilidad alternativas. En 1964, algunos de los integrantes de dicha Peña conformaron el Grupo *Bahía Blanca*.

Surgió así un enfrentamiento entre lo consolidado y lo nuevo que se daba, al menos, en dos frentes: uno institucional y otro de orden plástico. Aunque sin descuidar este segundo aspecto, es sobre el primero de ellos que se indaga.

Durante el período considerado, algunos de los miembros de AAS siguieron siendo aceptados en el *Salón Regional*, pero la entidad no ejerció poder dentro del Museo. A pesar de este desplazamiento, la Asociación tradicional mantuvo una posición relativamente estable merced al capital social y simbólico que le redituaba la red de relaciones que sus miembros habían construido a lo largo de treinta años de

¹ La Asociación *Artistas del Sur* es una agrupación de pintores creada en 1939. Entre sus socios fundadores se encuentran: Domingo Pronsato, Bruno Petracci, Tito Belardinelli, Hortensia Leal y Saverio Caló. En el capítulo 3 será descrita con más detalle.

² Este conflicto se dirime con la elección de una comisión directiva compuesta por alumnos, y la expulsión de algunos profesores (entre ellos Saverio Caló y Manuel Mayer Méndez).

³ María de las Nieves Agesta, “Duelo de pinceles. Campo artístico bahiense en la década del ´40”, en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaría General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005, p. 57.

existencia de la institución. En la misma, se hallaban incluidos agentes del campo plástico capitalino, así como representantes de distintos grupos políticos locales y miembros de familias tradicionales de la ciudad.

Entre los vínculos sociales de la AAS se destacan las estrechas relaciones sostenidas con dos de los principales mediadores culturales bahienses: el diario *La Nueva Provincia* y la *Asociación Bernardino Rivadavia* (ABR). Ambos constituían (y constituyen) una "élite de mediación cultural" por su función de difusión y vulgarización de las creaciones artísticas locales. Su principal característica era la de estar "dotadas de una cierta capacidad de resonancia y de amplificación, en otros términos, de un poder de influencia."⁴

La ABR cedió sus salas de exposición mayoritariamente a los *Artistas del Sur* y aunque también lo hacía con otros grupos artísticos - Grupo *Austral*, *Salón de Arte Contemporáneo*, *Movimiento Independiente Plástico* -, esto ocurrió en menor número. Además de este aspecto cuantitativo es importante considerar que, a partir de 1963, Séptimo Ferrabone - miembro de AAS - formó parte del comité de evaluación de exposiciones de la ABR en reemplazo de Saverio Caló. El espacio céntrico que aún ocupa la ABR, así como la diversidad de personas que recorren su edificio, hacían de ella un gran escaparate para aquellos que exhibieran sus obras allí.

La Nueva Provincia se encontraba vinculada de forma más estrecha a los grupos tradicionales. Auspiciaba uno de los premios del *Salón Artistas del Sur* y difundía profusamente sus actividades y las de aquellos que le eran afines (Peña *La Carbonilla* y Grupo *Bahía Blanca*). Alberto Fantini y José Escariz, miembros de la institución plástica, eran los responsables de redactar las críticas en el diario de Enrique Julio y *El Atlántico*, respectivamente⁵.

En conjunto, los vínculos con estas dos entidades le brindaban a la AAS la posibilidad de continuar difundiendo sus tareas en amplios sectores de la población. Si bien el estudio de la recepción de las obras no es objeto de este trabajo, la mencionada entrada de público en la ABR, así como la distribución regional de *La Nueva Provincia*, permite suponer una considerable divulgación del quehacer de los *Artistas del Sur*.

En 1963, a la muerte de Saverio Caló – otro de los miembros de AAS y uno de los protagonistas del conflicto en la década del 40-, el intendente radical Federico Baeza nombró a Ubaldo Tognetti como director del Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA), cargo que ejerció hasta su fallecimiento en el año 1968. A partir de la asunción de este integrante de *Austral*, la formación plástica emergente consiguió una posición dominante. La institución oficial vivió una reactivación importante, haciendo un cuestionamiento a la actividad anterior mediante las mismas tareas museísticas. El cambio en las actividades se registró en los niveles cualitativo y cuantitativo, sosteniendo así una concepción museológica centrada en la función pedagógica de la institución.

Durante esta gestión se acentuó el carácter discursivo de la confrontación entre los grupos, en tanto la institución oficial editó una revista de carácter cultural, *Museo*, en uno de cuyos artículos – "Apuntes sobre Arte Local" - Filoteo Di Renzo intentó historiar por primera vez el arte bahiense. En las distintas notas, se construyó la representación propia de la agrupación y sus intereses.

Entre estas estrategias de lucha, la ubicación en el espacio físico tuvo además un peso simbólico considerable y llamativo. Mientras la AAS tenía su sede en el subsuelo del Teatro Municipal, el Grupo

⁴ Jean Pierre Rioux y Jean François Sirinelli (dir.), *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1997, p. 292.

⁵ *La Nueva Provincia* y *El Atlántico*, como actores políticos de naturaleza colectiva, constituían agentes de socialización de la opinión pública, al decidir sobre quiénes publicaban. Acerca del rol de la prensa escrita véase Héctor Borrat, *El periódico, actor político*. Barcelona, GG Mass Media, 1989.

Austral se insertó en el Museo de Bellas Artes que en ese momento funcionaba debajo del Palacio Municipal. A su vez, si se tiene en cuenta la dimensión generacional, se advierte que el *Grupo Austral* y la *Peña La Carbonilla* compartían zonas de sociabilidad como la confitería "City Bar", a pesar de existir diferencias entre ellos. La lucha por los espacios de poder se experimentaba en los términos de una guerra, en la que cada uno utilizaba las estrategias que tenía a su alcance para desplazar, negar, avanzar sobre el Otro, al que consideraba un enemigo.

A pesar de la aparente nitidez con la que parecieran recortarse los nombres y las instituciones, lo que puede observarse en esta etapa del campo cultural local es una intrincada trama donde lo hegemónico, lo residual y lo emergente se entrelazaban de forma compleja. En las luchas por la ocupación de espacios de poder y por influir en la opinión pública para ser considerados como los legítimos hacedores del arte se generaron tensiones, atravesadas además por las relaciones interpersonales (parentesco, amistad), los lazos generacionales entre los agentes de éste y de otros campos, las adscripciones partidarias y los acontecimientos políticos de escala local o nacional.

Si bien como sostiene Pierre Bourdieu, la estructura y la función del campo cultural depende del campo político y, por este motivo, podrían considerarse hechos relevantes a nivel nacional para establecer el recorte cronológico de nuestro objeto de estudio - por ejemplo, los cortes institucionales perpetrados por las autodenominadas "Revolución Libertadora" y "Revolución Argentina"-, algunas marcas temporales de la cultura local se presentan como más significativas. Ubaldo Tognetti, como se indicó anteriormente, fue nombrado director del Museo Municipal de Bellas Artes por el intendente radical Federico Baeza en 1963 y ejerció el cargo hasta su fallecimiento en 1968; es decir, no fue desplazado de su función a pesar del golpe de estado de 1966. Esta continuidad permite concebir cierta autonomía relativa del campo cultural que exige una periodización *ad hoc* que, sin ignorar las cuestiones políticas, económicas o sociales, dé cuenta de los procesos específicos del campo. Por lo tanto, esta investigación tomará como límites temporales el período 1963-1968.

Varios interrogantes guiarán el análisis sobre esta etapa: ¿Qué relaciones se establecían entre estas agrupaciones? ¿Cuáles fueron las prácticas específicas del *Grupo Austral* dentro del Museo? ¿Cuáles fueron las auto-imágenes que gestaron? ¿Qué representación del Otro sostuvieron? Y también: ¿Qué sucedió con los demás agentes del campo cultural durante este período? ¿Cómo reaccionaron ante las acciones de *Austral*? A partir de éstas y otras preguntas se intenta construir el campo cultural bahiense dando cuenta de su complejidad y sus conflictos, de su especificidad y de sus relaciones con los otros campos de la realidad social durante los cinco años mencionados.

No se tendrán en cuenta en este análisis otros agentes del mencionado campo tales como los diversos espacios de exposición existentes. Durante el período se registró la existencia de algunas galerías privadas - *Pampa Mar*, *Venière*, *Atelier*, *Macay*, *La Bohardilla*, *Apia*, *Siringa* - así como centros de exhibición pertenecientes a entidades de distinto tipo, tales como *SIC-Compañía Financiera*, *Banco del Sud*, *Galería de Arte Cine Plaza*, *Brandauer Confort*, *Galería de Arte Corfin* o *Alianza Francesa*.⁶ Aunque formaran parte del campo plástico, los espacios mencionados no constituyeron objeto ni área de lucha entre los actores, por poseer una dinámica de funcionamiento diferente. De un lado, el acceso a ellos sólo podía darse de manera temporal y en calidad de *expositor* - individual o colectivamente -; por otro, el objetivo de las muestras era, principalmente, comercial. El estudio de estos centros permitiría acceder a las características propias del mercado artístico local, pero poco aportaría acerca de las disputas por el capital social o simbólico. El aspecto económico de la circulación plástica no fue, en líneas generales, el

⁶ Emilse Mandolesi de Bara, "Recorrido por la pintura bahiense" en VV. AA., *1898-1998 Cien años de periodismo*. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1998, p. 278.

foco de las preocupaciones de los realizadores, dado que la mayor parte de ellos no lo hacía de manera profesional o como medio de subsistencia. Salvo en casos aislados⁷, la actividad plástica constituyó una actividad alternativa, a la que se dedicaban durante las horas libres de sus ocupaciones laborales.

A lo largo de las siguientes páginas se intenta demostrar que, una vez que el *Grupo Austral* se transformó en hegemónico a partir de la gestión de Ubaldo Tognetti (1963-1968) en el Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, las tensiones del campo artístico se dirimieron tanto a nivel institucional como discursivo y asumieron una retórica belicista que permite equiparar el conflicto cultural con un *guerra de trincheras*. Imagen, esta última, que fue reforzada simbólicamente en tanto las principales instituciones se ubicaban en subsuelos edilicios. Las tensiones, aunque fundadas en distintas concepciones acerca del arte, se manifestaron principalmente como luchas de representaciones entre grupos e instituciones que, sin ser ajenos a las cuestiones políticas, asumían una lógica específica propia de un campo relativamente autónomo.

En tanto abordaje regional de un área hasta ahora inexplorada, este estudio permite complejizar los conocimientos sobre la historia del arte argentino desde una perspectiva amplia, al dar cuenta de las características del campo artístico durante la década del sesenta más allá del ámbito porteño. En este sentido, constituye también una aproximación a pensar en la posible existencia (o no) de un “arte plástico bahiense”. Por otra parte, teniendo en cuenta que las instituciones analizadas todavía existen, esta investigación contribuye a comprender la situación actual de las mismas.

Este análisis parte de la reconstrucción microhistórica de una institución (MMBA) y de agrupaciones de arte plástico integradas por miembros provenientes de la AAS: la Peña *La Carbonilla* (a fines de la década del '50) y los grupos *Bahía Blanca* y *Austral* (a mediados de la década del '60). Para ello se utilizan fuentes escritas (actas, correspondencia, catálogos, etc.) archivadas en distintas instituciones: Asociación *Artistas del Sur*, Museo Municipal de Bellas Artes, Asociación Bernardino Rivadavia. Asimismo, la prensa editada durante el período en la localidad. Por otra parte, por considerar fundamentales los aportes que puedan provenir de la historia oral, se han realizado entrevistas a informantes claves de la época.

En la selección de herramientas teóricas con las que indagar al objeto en cuestión se privilegian autores que hacen planteos de carácter relacional por sobre lo descriptivo y que permiten la adopción de un criterio dinámico en el análisis del mismo. En este sentido, se tienen en cuenta los aportes de distintas disciplinas, especialmente, de la Historia Cultural y de la Sociología de la Cultura.

El concepto de campo, enunciado por Pierre Bourdieu, permite poner en diálogo a los artistas, la producción artística y el mercado de bienes simbólicos con lo político ya que, tal como afirma el estudioso francés, el campo intelectual “está determinado, en la estructura y en la función, por el lugar que ocupa en el interior del campo de poder”⁸. En cuanto campo, el artístico puede ser considerado homólogo al campo de poder (“es cuestión de poder, de capital; se observan relaciones de fuerza, estrategias, intereses, etc.”⁹), pero se plantea la especificidad de las formas de relación entre los agentes dentro del propio campo y con otros campos.

⁷ Hasta ahora hemos identificado un caso concreto en el que la plástica constituía la principal fuente de ingresos materiales: el pintor Antonio Bagué. En el caso de Ubaldo Tognetti, el artista era jubilado.

⁸ Pierre Bourdieu, *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983 [1971], p.21.

⁹ Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa, 1993, p. 144.

Asimismo, resultan claves algunos conceptos formulados por Raymond Williams. Las agrupaciones de artistas son consideradas como formaciones, es decir, “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”¹⁰. Por otra parte, se considera que las tradiciones construidas –por ejemplo, en los “Apuntes de Arte local” de Filoteo Di Renzo- constituyen un recorte deseado, seleccionado entre otros posibles¹¹.

Con la tríada hegemónico – residual – emergente se pueden establecer posiciones relativas entre los distintos sectores en pugna y complejizar lo contra-hegemónico. Se entiende como residual, aquello que “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo – y a menudo ni eso – como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente”¹². Como complemento, lo emergente se relaciona con “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente”¹³. Lo residual y lo emergente son definidos, entonces, en relación con aquellos elementos que han logrado cierta hegemonía.

Resulta también vinculante la utilización del concepto de representaciones que efectúa Roger Chartier, en tanto las considera “esquemas intelectuales incorporados, que engendran las figuras gracias a las cuales el presente puede tomar sentido, el otro ser inteligible, el espacio percibir su desciframiento”¹⁴. Las relaciones y tensiones entre los grupos e instituciones son consideradas como una lucha de representaciones, como “estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad”¹⁵.

Teniendo en cuenta que el poder está presente en esa dinámica del campo, tanto en las acciones más visibles como en aquellas otras solapadas, se lo considera desde la conceptualización hecha por Michel Foucault¹⁶. Se lo identifica no sólo en las estrategias que buscan la represión, sino también en aquellas que aportan a la constitución subjetiva de los individuos.

Asimismo, desde la perspectiva de la antropología interpretativa de Clifford Geertz¹⁷, se sostiene la utilidad del concepto de descripción densa, entendido como “jerarquía estratificada de estructuras significativas”¹⁸, para intentar comprender la cultura, definida en términos de “tramas de significación que (el hombre) mismo ha tejido”¹⁹.

Esta idea de una trama/tejido, conformada por una multiplicidad de líneas que se relacionan entre sí de manera heterogénea y también múltiple, permite abordar el fenómeno de lo cultural manteniendo su densidad, a la vez que resalta las particularidades históricas del caso. Es en este sentido que, desde el modelo epistemológico rizomático propuesto por Giles Deleuze y Félix Guatari²⁰, es posible pensar la problemática cultural poniendo entre paréntesis la idea de un efecto de irradiación desde un centro de vanguardia (Buenos Aires) hacia una periferia receptora y reproductora (el interior/ Bahía Blanca). Este

¹⁰ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980 [1977], p. 139.

¹¹ Raymond Williams, *op. cit.* p. 137.

¹² Raymond Williams, *op. cit.* p. 144.

¹³ Raymond Williams, *op. cit.* p. 145.

¹⁴ Roger Chartier, *El mundo como representación*. Barcelona. Gedisa, 1992, p. 44.

¹⁵ Roger Chartier, *op. cit.* p.57.

¹⁶ Michel Foucault, “Las mallas del poder” en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Barcelona, Paidós, 1999 [1976], vol. III.

¹⁷ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1989.

¹⁸ Clifford Geertz, *op. cit.* p. 22.

¹⁹ Clifford Geertz, *op. cit.* p. 20.

²⁰ Giles Deleuze y Félix Guatari, *Rizoma*. México D. F., Coyoacán, 1994 [1977].

paradigma permitirá tener siempre presente que la construcción histórica a realizar es una cartografía construida a partir de uno de los posibles recorridos sobre las fuentes y considerar el campo artístico bahiense como un foco, sin caer en el endogámico color local ni en una subordinación a lo ocurrido en la Capital Federal.

Por último, se toma de la microhistoria “la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental”²¹.

Aunque la temática específica de esta investigación no ha sido objeto de análisis previo, se encuentran algunos antecedentes a nivel nacional o local. En primer lugar, se pueden considerar los vastos trabajos sobre el aspecto político nacional, destacando entre ellos los de María Stella Spinelli²², quien analiza los derroteros de la coalición antiperonista que lidera la “Revolución Libertadora”, en los años posteriores a la misma, tomando como factor decisivo las representaciones que cada facción sustenta del fenómeno peronista, y los de Marcelo Cavarozzi²³ quien explora los nuevos modos de hacer política que se conforman después de 1955, nucleándolos en torno a tres elementos principales: el antiperonismo, el movimiento sindical y las fuerzas armadas. Por último, cabe mencionar la obra colectiva dirigida por Daniel James²⁴, en la que el período 1955-1976 es trabajado desde una variada gama de elementos, tales como la presencia castrense, el proyecto económico desarrollista, los cambios dentro del espectro sindicalista y las variaciones dentro de la movilización obrera, así como la conformación de la contracultura juvenil moderna.

Desde la historia intelectual, Oscar Terán²⁵ ha analizado la formación de una generación “denuncialista” en el seno del sector liberal antiperonista que, aunando influencias sartreanas y concepciones populistas, conformó una corriente de izquierda marcada por el antiintelectualismo y el desplazamiento hacia el ámbito de la cultura. Carlos Altamirano ha investigado acerca de los elementos ideológicos de las posiciones opuestas al peronismo²⁶, haciendo hincapié en los sectores de izquierda en el período posterior a 1955²⁷, así como en la variante desarrollista y los elementos del discurso sostenido por la “Revolución Argentina”²⁸. Como contracara, Beatriz Sarlo²⁹ ha estudiado los discursos sobre la política durante el mismo período, prestando atención a las especificidades de los sectores universitario, cristiano, artístico e intelectual-literario. Silvia Sigal, por su parte, ha buscado desentrañar las modalidades de relación entre política y cultura a través del análisis de la evolución de los sectores intelectuales universitarios (en el período 1918-1966) y nacional-populistas (en el recorte 1955-1973). Desde una perspectiva que busca poner a prueba la teoría bourdieana de los campos, la autora se

²¹ Giovanni Levi, “Sobre microhistoria” en Peter Burke, (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1993.

²² María Estela Spinelli, *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires, Biblos, 2005.

²³ Marcelo Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia*. Buenos Aires, Eudeba, 2004. [2002].

²⁴ Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003, tomo 9.

²⁵ Oscar Terán, *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos, 1986; *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956 – 1966*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993; “Ideas e intelectuales en la Argentina. 1880-1980” en Oscar Terán (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

²⁶ Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, Buenos Aires, Ariel, 2000, tomo VI.

²⁷ Carlos Altamirano, *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2000.

²⁸ Carlos Altamirano, *Peronismo y...op. cit.*

²⁹ Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, T. VII, Buenos Aires, Ariel, 2001.

pregunta acerca de los nexos entre campo cultural y campo político; específicamente, acerca del grado de autonomía del ámbito cultural³⁰.

Con respecto al arte argentino en la década del '60 resulta particularmente interesante la obra de Andrea Giunta³¹ dado que atiende a las relaciones entre desarrollo económico, sociedad y campo artístico. En su tesis doctoral analiza los recorridos de quienes protagonizan la vanguardia artística capitalina, en relación con los proyectos de internacionalización del arte argentino, enmarcados en la redefinición de las relaciones entre arte y política. La misma autora, en colaboración con Inés Katzenstein, ha recopilado una obra de gran valor documental para el análisis del arte argentino de los '60, por reunirse en ella escritos de artistas, críticos, manifiestos y correspondencia de la época³². Ana Longoni y Mariano Mestman³³ también han trabajado la relación arte y política durante los '60, enfatizando en el análisis de la fractura institucional que significó la vanguardia estética radicalizada de esos años. Estos y otros autores, han colaborado en la obra colectiva *Cultura y política en los años '60*³⁴ en la que se intenta abordar el problema en el cruce de lo institucional, los intelectuales y las relaciones entre campo artístico y política. Guillermo Fantoni³⁵, por su parte, ha indagado en la vanguardia artística de la misma década en la escena rosarina. Debemos mencionar también los aportes de Silvia Dolinko³⁶, quien se ha centrado en la creación, difusión, recepción y apropiación del grabado en los diferentes circuitos del campo artístico de la época señalada. Por último, Claudia Gilman³⁷, ha abordado las relaciones entre la política, la cultura y los intelectuales latinoamericanos durante los años '60, en términos del concepto williamsiano de "estructura de sentimientos".

En el ámbito local, los principales avances sobre el período corresponden a trabajos realizados por Adriana Eberle y Patricia Orbe. La primera ha desarrollado investigaciones sobre la línea intransigente de la Unión Cívica Radical y el ideario frondizista³⁸; la segunda ha profundizado el período posterior al golpe

³⁰ Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002

³¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

³² Inés Katzenstein y Andrea Giunta (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007.

³³ Ana Longoni, "Entre Paris y Tucumán: la crisis final de la vanguardia artística de los sesenta" en *Arte y poder. Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993; "La intervención política como programa estético: una lectura de Tucumán Arde" en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires, CAIA, 1995; "Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una «nueva estética» argentina, 1968" en VVAA, *La abolición del arte*. México, UNAM, 1998; *Del Di Tella al "Tucumán arde", Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2000; "Masotta en el campo artístico de los '60: un lugar en cuestión" en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. Actas del II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y X Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2003; "«Vanguardia» y «revolución», ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", en *Revista Brumaria*. N° 8, primavera 2007.

³⁴ VVAA, *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires, Ed. Del Ciclo Básico, 1997.

³⁵ Guillermo Fantoni, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario" en *Arte y poder. Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993a; "Rosario 1966: episodios de vanguardia y fragmentos de conversaciones" en *Serie 10 Arte y Estética*. Rosario, N° 1, 1993b; *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Pablo Renzi*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

³⁶ Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, FIAAR, 2003; "El retorno de Facio Hebequer en los sesenta", en Gabriela Siracusano et al. (ed.) *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido. Actas del IV congreso internacional de teoría e historia del arte y XII Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2007.

³⁷ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

³⁸ Adriana Eberle, "Nación, Estado y Democracia en el contexto ideológico del desarrollismo de Frondizi y Frigerio" en *Cuadernos del Sur Historia.*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, N° 27,

de estado de 1966 en el ámbito universitario³⁹. También en el ámbito político, Laura Llull⁴⁰ estudió la difusión que el diario *La Nueva Provincia* dio al golpe de estado de 1966, mientras José Marcilese y Carolina López⁴¹ avanzaron sobre la trayectoria de la Unión Vecinal de Bahía Blanca durante la década de 1963 – 1973. Marcela Diez⁴², por su parte, ha desarrollado investigaciones sobre la inmigración chilena desde 1960 hasta 1990, interesándose en las ideas de “identidad”, “cultura popular” y “religiosidad”.

En relación al arte bahiense del siglo XX, María de las Nieves Agesta⁴³ investigó el campo artístico local en la década del ´40 y, si bien su trabajo no corresponde al período a trabajar, se considera que es de suma importancia por la continuidad que se puede establecer entre sus conclusiones y este desarrollo. Nidia Burgos⁴⁴, por su parte, trabajando desde el teatro comparado ha establecido cronologías muy exactas para la experiencia teatral local. Por último, Ana Carolina Heredia⁴⁵ ha

1998; Estrategias de la Unión Cívica Radical Intransigente para la reinserción política de los trabajadores. La política nacional y popular de desarrollo, justicia y paz social.” en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Actas de las II Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Tomo I, Bahía Blanca, EdiUNS, 2003; y “El plan de Reforma Agraria del Radicalismo intransigente para el sudoeste bonaerense (1956 – 1962)” en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaría General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005.

³⁹ Patricia A. Orbe, “El impacto político del golpe de estado de 1966 en la comunidad universitaria bahiense desde la óptica del diario LNP.” en Mabel Cernadas de Bulnes (ed.), *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2000; “La creación de la Universidad Nacional del Sur: un viejo sueño bahiense” en Mabel Cernadas de Bulnes (dir.) *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca, Univ. Nac. Del Sur, 2006; *La política y lo político en torno a la comunidad universitaria bahiense (1956-1976): estudio de grupos, ideologías y producción de discursos*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2007.

⁴⁰ Laura Llull, “El diario LNP y el golpe de estado de 1966.” en *Cuadernos del Sur Historia*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, N° 28, 1999.

⁴¹ José Marcilese y Carolina López, “La Unión Vecinal de Bahía Blanca, una alternativa local en una coyuntura política compleja.” en Mabel Cernadas de Bulnes (ed.), *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2000.

⁴² Marcela N. Diez, “Cultura popular e inmigración: algunos rasgos de la cultura de los inmigrantes chilenos en bahía Blanca (1960 – 1990)” en *Cuadernos del Sur Historia*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, N° 28, 1999; “Inmigración, identidad y religiosidad: la participación de los inmigrantes chilenos residentes en bahía Blanca en las iglesias evangélicas pentecostales (1950 – 1995) en Mabel Cernadas de Bulnes (ed.), *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2000.

⁴³ María de las Nieves Agesta, “Duelo de pinceles. Campo artístico bahiense en la década del ´40”, en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaría General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005; “Una mirada crítica a la relación entre Buenos Aires y el interior. Contactos entre «Impulso» y «Artistas del Sur», 1947-1955”. en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones; Artes visuales y música, 6 al 9 octubre 2004*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2004; “Los trabajos de Anfión. Humanidades en la UNS”, en *Eadem Utraque Europa*, Madrid, Miño y Dávila, n° 6, 2008, pp. 155-180; *Proyecciones en imágenes: prensa ilustrada y cultura visual en el proceso de modernización de Bahía Blanca (1909-1910)*. mimeo. [tesis de maestría en evaluación].

⁴⁴ Nidia Burgos, “Buenos Aires, Bahía Blanca (1885 - 1950), en Osvaldo Pelletieri (dir), *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Vol. I. Buenos Aires, Galerna, 2005a; “Buenos Aires, Bahía Blanca (1951 - 1979), en Osvaldo Pelletieri (dir), *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Vol. II. Buenos Aires, Galerna, 2005b.

⁴⁵ Ana Carolina Heredia, “Formas renovadas, prácticas conservadas. Inicios de la propuesta no figurativa en Bahía Blanca (1960)” en *VI Jornadas de investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004.

esbozado un principio de análisis de algunas de las problemáticas del período que atañe a este proyecto, enfocándose en el aspecto formal de la experiencia no figurativa.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

AAS: Asociación Artistas del Sur (Bahía Blanca).
ABR: Asociación Bernardino Rivadavia (Bahía Blanca).
ITS: Instituto Tecnológico del Sur (Bahía Blanca).
LNP: La Nueva Provincia (Bahía Blanca).
MAM: Museo de Arte Moderno (Capital Federal).
MMBA: Museo Municipal de Bellas Artes (Bahía Blanca).
MIP: Movimiento Independiente Plástico (Bahía Blanca).
SAAP: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (Capital Federal).
SAC: Salón de Arte Contemporáneo (Bahía Blanca).
UCRP: Unión Cívica Radical del Pueblo.
UNS: Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca).

2. LA “REVOLUCIÓN” DE AUSTRAL

Las elecciones generales del 7 de julio de 1963 dieron el triunfo en Bahía Blanca a Federico Baeza, candidato a intendente por la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP). Su asunción en el cargo en octubre del mismo año posibilitó la inserción del pintor Ubaldo Tognetti como director del Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). Meses antes había fallecido Saverio Caló, quien dirigiera la entidad desde la década anterior. Esta institución había sido inaugurada en 1931, por gestión de la Comisión Municipal de Bellas Artes, creada en 1930, y que luego de una serie de traslados, desde el 21 de septiembre de 1954 funcionaba en los subsuelos del palacio comunal.

Santafesino por nacimiento pero radicado en Bahía Blanca, Tognetti había estado cerca de la *Asociación Artistas del Sur (AAS)*⁴⁶, su taller y sus integrantes durante las décadas anteriores: había sido su presidente, cargo al que había renunciado en 1947⁴⁷. La asociación, desmembrada de la *Agrupación de Artistas Independientes*⁴⁸ en 1939 y desvinculada de la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)*⁴⁹ -de la que fuera sede local- desde 1940, mantenía una línea estética centrada en la temática paisajista y la técnica impresionista.

Desde fines de la década del cincuenta, y habiéndose alejado de AAS, el mencionado pintor se interesó en la pintura abstracta, y logró una relativa repercusión en la Capital Federal, realizando una muestra en las Galerías Lirolay en 1962⁵⁰. En Bahía Blanca, formó parte del grupo *Austral*, junto con Filoteo Di Renzo, Juan Sierra, Manuel Falzoni, Horacio Mercanti y Eugenio Cubero; juntos organizaron el *Salón de Arte Contemporáneo (SAC)* desde 1960. En ambos casos, la preocupación principal fue el desarrollo de una línea plástica “moderna”.

El ascenso del pintor como Director de la institución plástica oficial significó que las búsquedas “modernas” adquirieran un lugar central en el campo artístico, así como en el presupuesto municipal, a la vez que sus discursos pudieron construirse desde una posición legitimadora.

El análisis de las actividades realizadas en el MMBA durante la gestión de Ubaldo Tognetti, en diálogo con las prácticas del grupo *Austral*, permite postular la conformación de un núcleo semántico en el que se entrelazan las nociones de “arte”, “modernidad”, “progreso”, “vida” y “juventud”. En el contexto local de mediados de los sesenta, se planteó el lenguaje plástico abstracto como marca de evolución y distinción generacional. Mediante esta estrategia, el grupo emergente buscaba, simultáneamente,

⁴⁶ Cfr. Nota 1, cap. 1.

⁴⁷ Archivo AAS, correspondencia 26 de noviembre de 1947.

⁴⁸ La *Asociación Artistas Independientes* había sido creada en 1932, por iniciativa de un grupo de pintores: Ubaldo Monacelli, Domingo Falgione, José Vian y el arquitecto Ernesto Corti. Entre los socios fundadores figuraban Filoteo Di Renzo y Juan Sierra. En 1933 crearon el *Taller Libre* que luego cambiaría su nombre a *Proa*, siendo éstos los antecedentes de la *Escuela de Artes Visuales (EAV)*.

⁴⁹ La *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* fue creada en diciembre de 1925, en Capital Federal. Entre sus socios fundadores estaban Enrique Prins, Nazar Anchorena, Emilio Pettoruti, Augusto Marteau, Oliva Navarro, Mario Gánale, Soto Avendano, Agustín Riganelli, Alfredo Bigatti, Alberto Rozzi y Raquel Forner. Seis meses después sus socios sumaban 110, figurando entre ellos Pedro Figari, José León Pagano, Eugenio Daneri, Enrique Policastro, Troiano Troiani, José Arato, Martín Malharro, Abraham Vigo, Lino Palacio, Tibon de Libian, Xul Solar y Marcelo T. de Alvear.

⁵⁰ Catálogo “Tognetti. Pinturas” Buenos Aires, Galerías Lirolay, 16 al 30 de mayo de 1962. Archivo Fundación Espigas. Las Galerías Lirolay constituían parte del circuito vanguardista capitalino ubicado en cercanías de calle Florida, en el barrio de Retiro, al que el periodismo de la época llamaba “manzana loca” por dar espacio a las manifestaciones artísticas transgresoras. Al respecto, cfr. Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo” en José E. Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, tomo 2, p. 81.

evidenciar aquello que los diferenciaba de la tradición plástica local y establecer una idea de continuidad relativa que les permitiese construir una identificación con lo regional.

LAS ACTIVIDADES EN EL MMBA DURANTE LA GESTIÓN DE UBALDO TOGNETTI

Si se observan las prácticas que tuvieron lugar en el MMBA entre 1963 y 1968 y se comparan con la etapa precedente se puede advertir, en primer lugar, un notable cambio cuantitativo. En los documentos archivados en la institución se observa que durante los cinco años en los que Tognetti la dirigió se llevaron a cabo 28 exposiciones temporarias, mientras en los 33 años de existencia previa de la entidad sólo había habido 50. Proporcionalmente, la actividad museística promedio anual aumentó en más de un 300 %.

En segundo lugar, deben tenerse en cuenta las características de estas exposiciones. Se mantuvo el tradicional *Salón Regional Anual*, que se inauguraba todos los 11 de abril a manera de conmemoración de la fundación de Bahía Blanca⁵¹, pero su reglamento fue reformado. El área regional comprendida fue ampliada, incorporando “a todo el sur argentino”⁵²; dada la mayor cantidad de participantes que se esperaba con dicha medida, se resolvió que los artistas concurrentes sólo podrían enviar hasta dos obras por sección, debiendo correr los mismos con los gastos del flete de devolución. La elección de Jurados se realizaría mediante votación entre los artistas, y desaparecerían los terceros puestos y los premios estímulo. Estos cambios fueron debatidos entre los miembros de la AAS, quienes se dirigieron al director del MMBA para pedirle “aclaraciones”⁵³. En la respuesta a la institución Tognetti esgrimía razones referentes a la falta de espacio de las salas, la baja asignación presupuestaria y la defensa del sistema democrático⁵⁴.

Con el cambio estatutario se buscaba una presentación en igualdad de condiciones, como una forma de paliar lo que se consideraba un problema de infraestructura. Ya en 1964, el Director Ubaldo Tognetti identificaba las características edilicias con la modernidad:

Un museo para poder realizar en plenitud sus funciones debe contar con salas suficientes, amplias y perfectamente iluminadas, [...] Dependencias para el funcionamiento de la Biblioteca, un pequeño salón auditorio [...] Taller de restauración, un depósito [...] lo que se acercaría a la imagen de un Museo Moderno, VIVIENTE.⁵⁵

Este tipo de preocupaciones indicaban una variante frente a lo verificado en la Capital Federal, ya que mientras allí, tal como señala Andrea Giunta, se creía necesario crear nuevos espacios – como el Museo de Arte Moderno- que pudiesen acoger ese arte nuevo que “todos esperaban ver nacer”, acá se pensó en reformular el ya existente manteniendo distancia de la “acción restauradora” que Jorge Romero Brest llevara a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes desde 1956⁵⁶.

⁵¹ La fecha fue instituida por la primera gestión del MMBA, en ocasión del primer Salón en 1931, sumándose a los festejos de los aniversarios de la fundación de la ciudad. Los directores sucesivos la respetaron, inclusive Tognetti.

⁵² Carta de Ubaldo Tognetti dirigida al Presidente de la AAS, fechada el 12 de marzo de 1964. Archivo ABR – Correspondencia año 1964.

⁵³ Carta del Presidente de la AAS al Director del MMBA, fechada el 10 de marzo de 1964. Archivo MMBA – Correspondencia año 1964.

⁵⁴ Carta de Ubaldo Tognetti dirigida al Presidente de la AAS, fechada el 12 de marzo de 1964. Archivo ABR – Correspondencia año 1964.

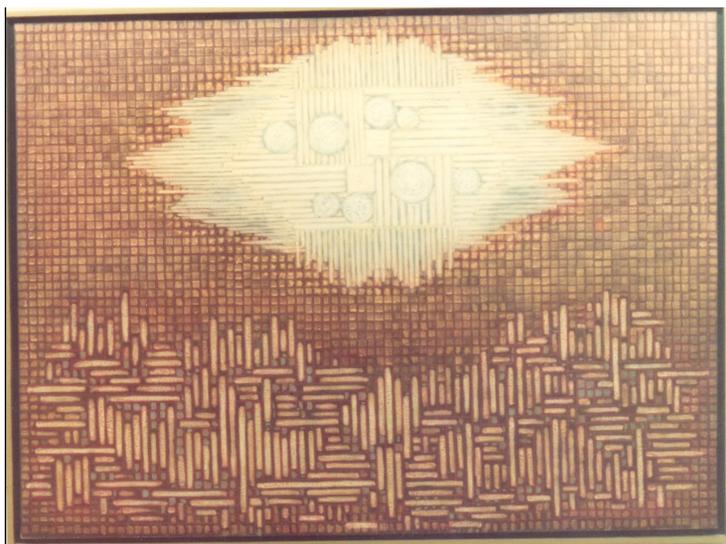
⁵⁵ *Museo*. Bahía Blanca, n°1, 11 abril 1964, p. 7. Mayúsculas en el original.

⁵⁶ Al respecto, Cfr. Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 85-127.

Además del Salón Regional, se sumaron nuevos eventos tales como el *Salón Primavera* (1964), que tenía por objetivo la participación de artistas menores de 30 años, y el *IV SAC*⁵⁷ (1964). Es así como después de 1964, en las exposiciones temporales primó la selección de artistas que estuvieran explorando lenguajes estéticos asociados al arte moderno – como César López Claro (1965), Paulina Berlatsky (1964), Ismael Calvo Perotti (1964, 1966 y 1967), Oscar Foglia (1967) y Edgardo Vigo (1966 y 1967) – y las muestras que supusieran una novedad por su exotismo, como fue el caso de *Artistas Contemporáneos del Japón* (1964), *Pintores Triestinos* (1964) y *8 Pintores Israelíes* (1963), o por la incorporación de técnicas que hasta esa fecha no habían tenido lugar en la institución oficial, como la fotografía (*Color a través del objetivo – Fotografías color de autores argentinos y alemanes*, 1967), o el grabado (*7 Grabadores de Hoy*, 1966; *Grupo Diagonal Cero*, 1967).

Entre los primeros se encontraban Cesar López Claro, un pintor radicado en Santa Fé cuya obra abordaba temáticas sociales mediante lenguajes modernos, y Paulina Berlatsky quien, proveniente de La Plata y ex discípula de Emilio Pettorutti y Libero Badii, formaba parte de la *Agrupación Arte No Figurativo*, junto a Juan Carlos Miraglia⁵⁸. También platenses, Ismael Calvo Perotti y Edgardo Vigo integraban el grupo *Diagonal Cero*, responsable de la edición de la revista homónima. El primero se desempeñó como director de la *EAV* de Bahía Blanca desde 1966, mientras Vigo intervino en gran cantidad de manifestaciones artísticas innovadoras (como el *arte-correo*, la poesía visual, los señalamientos y las *máquinas inútiles*).

Las exposiciones de arte japonés e israelí fueron realizadas en conjunto con el área de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Sur⁵⁹ (UNS): la primera había formado parte del pabellón japonés



"Gethsemani". Filoteo Di Renzo ca. 1960. Colección particular.

en la Bienal de San Pablo de ese año, la segunda fue gestionada por la UNS a través de Tzvi Schcolnik, administrador del Instituto de Intercambio Cultural Argentino-Israelí. La muestra de pintores triestinos⁶⁰ fue ofrecida por el *Museo de Arte Moderno (MAM)* de Capital Federal y el *Círculo Triestino*, y patrocinada por el Instituto Italiano de Cultura⁶¹. La exhibición fotográfica argentino-alemana, en cambio, fue una iniciativa de la empresa Agfa-Gevaert para la publicidad del procedimiento Agfacolor. Por último, en las

⁵⁷ El Salón de Arte Contemporáneo había sido gestionado por miembros del grupo *Austral* en 1960. (Archivo ABR - Actas de la Asociación Bernardino Rivadavia). El mismo será analizado en el segundo parágrafo del presente capítulo.

⁵⁸ Había participado de la primera Comisión Municipal de Bellas Artes en Bahía Blanca, y había sido el primer director del MMBA.

⁵⁹ Había sido creada en 1956.

⁶⁰ Si bien lo italiano no representaba el exotismo, el hecho de que fueran obras de carácter abstracto indicaba la voluntad de mostrar lo "novedoso".

⁶¹ Archivo MMBA - Correspondencia año 1964.

exposiciones de grabado se evidenciaba la cercanía de Calvo Perotti, desde su doble posición de director de la *EAV*, y miembro de grupos grabadores platenses.

A este tipo de exposiciones, se sumaron otras prácticas que tampoco eran tradicionales en la institución: la formación de una biblioteca específica, la edición de la revista *Museo*, las conferencias, las mesas redondas, y los debates en los que participaron artistas, críticos de arte, historiadores, y público en general. Desde las páginas de la publicación oficial se declaraba que una de las tareas que el “museo moderno” debía cumplir era la *difusión* del quehacer artístico; con estas actividades la nueva gestión intentaba llevarla a cabo. Para ello se apeló tanto a los Jurados convocados para los Salones como a quienes residían en la ciudad y eran distinguidos por su capital intelectual (en su mayoría, cercanos a la UNS). Entre los invitados a disertar se encontraron críticos como Bernardo Graiver⁶² y Celina Uralde, profesores de historia del arte como Rubén Rey⁶³, artistas como Paulina Berlatzky, o especialistas en teatro como Nina Cortese.

Durante el período observado el grupo *Austral* no efectivizó ninguna muestra colectiva - aunque sí lo hizo uno de sus integrantes (Manuel Falzoni, 1967) -; sin embargo, ellos fueron los galardonados en el salón regional de 1964⁶⁴. Esta misma estrategia de invisibilización y de legitimación externa es la que emplearon en la revista, en donde se destacó la importancia de la actualización y de la contemporaneidad mediante artículos y entrevistas, sin hacer alusión a *Austral*. Casi sin mencionar a la agrupación⁶⁵, se pusieron de relieve los valores que les permitían sostener el lenguaje que practicaban y que resultaba novedoso en Bahía Blanca.

A su vez, el accionar museístico fue concebido con una dimensión pedagógica que solucionara el problema de la falta de conocimientos que constituía, según su criterio, el principal motivo de “atraso” de la plástica local. Darío Lorenzini, pintor y miembro de la peña *La Carbonilla*⁶⁶, ha señalado uno de los momentos en los que la falta de actualización se puso de manifiesto, a fines de la década de 1950:

Félix Murga iba siempre cuando se inauguraba el Salón Nacional y nos decía: el que quiera un catálogo se anota y yo se lo traigo. (...) Vino un día y dijo: ¡estamos *atrasados* como veinte años de la pintura abstracta! Medio se opusieron, no querían ingresar al abstracto (...) fue la pica entre abstracto y figurativo⁶⁷

Ante el *atraso*, el estudio y aprendizaje sistemáticos se constituirían en el catalizador del crecimiento y del *progreso*. Horacio Mercanti ha recordado: “Acá estábamos en la necesidad... no teníamos libros

⁶² Bernardo Graiver había sido editor de la revista *Contra* durante la década de 1930, crítico de arte y afiliado comunista.

⁶³ Rubén Rey era un artista y profesor proveniente de la ciudad de Buenos Aires.

⁶⁴ En 1964 Horacio Mercanti gana el Primer Premio Adquisición de la Sección Pintura, y el Primer Premio de la Sección Dibujo; Filoteo Di Renzo el Premio Adquisición Municipalidad de Cnel. Dorrego. El jurado de este Salón estaba integrado por Ramón Baudes Gorlero, José Beloso, Bernardo Graiver, Antonio Triano y Félix Murga. Archivo MMBA - Catálogos Año 1964. Cfr. *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero 1965, p. 11.

⁶⁵ La única referencia se encuentra en los *Apuntes sobre el arte local* escritos por Filoteo Di Renzo. *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 5.

⁶⁶ Sobre la Peña *La Carbonilla* véase capítulo 3.

⁶⁷ Lucía Bianco y Cristina Alvarado. Entrevista realizada a Darío Lorenzini, Bahía Blanca, 15 de octubre de 2008. Archivo MMBA – Entrevistas. La cursiva es nuestra. En la mayor parte de las fuentes los autores hablan de manera indistinta de “abstracción” y “no figuración”, a pesar de constituir dos propuestas diferentes.

para estudiar... cuando llega Davidovich y nos pone al alcance de la mano los métodos modernos para estudiar, para perfeccionarse, nosotros locos de la vida..."⁶⁸.

La crítica hacia el sistema educativo tenía como principal foco la metodología empleada por la AAS. Sin embargo, este problema no parecía ser nuevo. Desde 1939, los miembros de dicha entidad constituían el plantel docente de la *Escuela de Bellas Artes Proa*, en la cual habían dado sus primeros pasos la mayor parte de los plásticos locales. En la década de 1940 se había registrado un conflicto entre los estudiantes y los profesores, "ante el inexplicable retraso que en el orden didáctico se hallaba desde hacía algún tiempo", que había dado como resultado el desplazamiento de Arnaldo Collina Zuntini de la dirección, y la expulsión de Saverio Caló, Manuel Mayer Méndez, Séptimo Ferrabone y Hortensia Leal⁶⁹. Mercanti recuerda:

el sistema educativo en esa época era muy malo (...) el sistema de enseñanza era muy simple: ponían una naturaleza muerta...es decir, una fruta, un cono, un cuadrado... y había que dibujarlo (...) todas las clases cambiaban de lugar las cosas... y todo seguía igual... y yo quería pintar y no... me decían que tenía que aprender a dibujar...⁷⁰

Según el mismo Mercanti, el problema educativo también se observaba en otros grupos, también críticos de las prácticas hegemónicas: "Acá estaba el grupo del Tablado Popular que era comunista... estaba Fortunato Jorge (...) los hermanos Jorge: Atilio y Fortunato... estaba Teodo Benitez... pero era... no tenían formación, ése era el drama de toda esta gente...". La percepción del vacío pedagógico era compartida también por Fortunato Jorge:

Porque antes no había información ni correspondencia, revistas sobre arte... era una cosa huérfana... Entonces era una concurrencia asidua a exposiciones y galerías... o visitar en Buenos Aires la casa de algún maestro... era tu única formación... La Escuela de Artes Visuales no existía todavía... entonces, cada cual era un francotirador... su formación...⁷¹

Principalmente inclinado hacia la escultura y el muralismo, Jorge integró agrupaciones artísticas con tendencia política contestataria, como fueron *El Tablado Popular*⁷² y el *Movimiento Independiente Plástico (MIP)*⁷³. Este último también ponía de manifiesto la carencia pedagógica, en una misiva dirigida a la Asociación Bernardino Rivadavia:

Esta institución fue creada con el propósito de intensificar y facilitar en nuestra ciudad el estudio consciente y metódico de las artes plásticas. Su proyecto básico fue la creación de un taller-escuela donde se recibiera enseñanza directa de un maestro. Ante las dificultades a nuestro alcance

⁶⁸ Juliana López Pascual, Entrevista realizada a Horacio Mercanti, Bahía Blanca, 20 de octubre de 2006.

⁶⁹ Cfr. María de las Nieves Agesta, "Duelo de pinceles. Campo artístico bahiense en la década del '40", en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaria General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005, pp. 55-57.

⁷⁰ Juliana López Pascual, Entrevista realizada a Horacio Mercanti, *op. Cit.*

⁷¹ Juliana López Pascual, Entrevista a Fortunato Jorge, Bahía Blanca, 25 de mayo de 2008.

⁷² Surgido de la *Agrupación Artística Vocacional* dirigida por Juan Zimmermann hasta 1954, el *Tablado Popular* desarrolló actividades teatrales y plásticas, desde un planteo político de izquierda. Esto motivó su persecución por los sectores de extrema derecha, lo que se puso en evidencia en 1961 cuando la agrupación nacionalista Tacuara incendió su espacio físico (Rodríguez 141). Al respecto, Cfr. Nidia Burgos, "Buenos Aires, Bahía Blanca (1951 - 1979)", en Osvaldo Pelletieri (dir), *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna, 2005, vol. II, p. 263.

⁷³ El *MIP* estaba integrado por Atilio y Fortunato Jorge, Thelma Massetti, Raúl Mantovani, Jesús Marcos, Cristina Martínez, Alejandro Marcos y Teodo Benítez.

insalvables de llevar adelante esta empresa, varios de los integrantes se trasladaron a la ciudad de Buenos Aires para poder recibir directamente esta enseñanza y con el compromiso de volcar en nuestro medio los conocimientos aprendidos en esta experiencia.⁷⁴

Para la década del '60, la Escuela de Bellas Artes Proa había sido oficializada en la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca bajo dirección provincial, con lo cual aparecieron nuevos problemas de esta índole, de los que la prensa local se hizo eco. El 22 de mayo de 1963 el diario *El Atlántico* publicó un artículo titulado "¿Qué pasa en la enseñanza artística?", en la que declaraba:

Los cuatro institutos que funcionan en Bahía Blanca están padeciendo en estos momentos la falta de profesores, y ya es evidente la inquietud de los alumnos y de los padres por la situación creada, que afecta tan directamente a la enseñanza. (...) Urge, entonces, que la Dirección de Enseñanza Artística proceda cuanto antes a las designaciones, con lo que dará solución a ese estado de cosas y evitará, a la vez, reacciones que ya se insinúan tanto entre los alumnos como entre los padres.⁷⁵

Si bien la nota periodística hacía referencia a un problema que superaba la esfera local, cual era la demora en la designación de docentes para las instituciones educativas artísticas provinciales⁷⁶, se puede pensar que la formación artística se presentaba como insuficiente en los aspectos metodológico y cualitativo, por la escasez de docentes y la falta de actualización curricular.

La búsqueda de solución a estas preocupaciones se hallaba en el origen mismo de la formación de *Austral*: las reuniones que llevaban a cabo los domingos por la mañana tenían como principales objetivos el estudio de la pintura de manera colectiva y el intercambio de bibliografía específica. En 1961 escribieron al director del MMBA:

Los pintores de la ciudad en su mayoría reunidos en grupos de diversas tendencias, donde encuentran una afinidad para su trabajo, o individualmente, se hallan en una situación de incomunicación y separación, por falta de conocimiento amistoso de sus respectivas inquietudes, creando un problema de imprescindible solución. Es necesario que se organicen charlas y debates sobre pintura, que muy bien podrían estar a cargo de los pintores locales, profesores de la Universidad Nacional del Sur (un caudal de conocimientos que hasta ahora no se [ha] aprovechado y de toda otra persona que esté capacitada para hacerlo. (...) Creemos que el Museo debe cumplir una función, no solamente pictórica, sino también cultural y didáctica. El Museo debe dinamizarse en su funcionamiento; y una de las mayores necesidades de los pintores bahienses que debe ser concretada, es la creación de una biblioteca especializada en materias plásticas y del arte en general.⁷⁷

En su carta, el grupo *Austral* planteaba el proyecto institucional y pedagógico que tres años después Tognetti buscaría llevar a cabo desde la dirección del MMBA: realización de conferencias y conformación de una biblioteca con objetivos docentes. Sin embargo, no se registró ninguna alternativa metodológica específica para la enseñanza de las artes, como no fuera la observación y difusión de diapositivas y obras del patrimonio provincial y nacional.

⁷⁴ Carta del MIP a la Asociación Bernardino Rivadavia, fechada el 10 de mayo de 1960. Archivo ABR – Correspondencia.

⁷⁵ *El Atlántico*, Bahía Blanca, 1963, n° 138, 22 de mayo, p. 4.

⁷⁶ Entre ellas se encuentra la Escuela de Artes Visuales, junto con el Conservatorio de Música, la Escuela de Teatro y la Escuela de Danza y Estudios Coreográficos.

⁷⁷ Correspondencia dirigida a Saverio Caló, Director del MMBA, el 11 de marzo de 1961 y firmada por Ubaldo Tognetti, Horacio Mercanti, Filoteo Di Renzo, Manuel Falzoni, Eugenio Cubero, Tedy C. de Long, Alejandro Costa, Juan Sierra y Norma García. Archivo MMBA – Fichero 1 T1.

La institución se volvía “moderna” abriendo sus puertas a propuestas estéticas diversas, pero también tomando las riendas de la relación con la comunidad local, en términos pedagógicos.

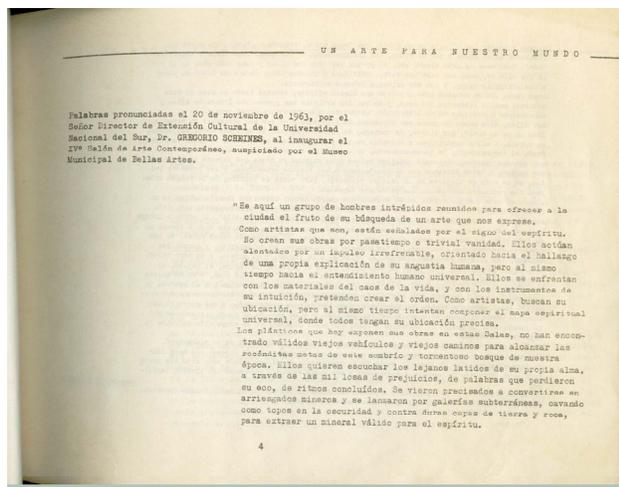
La Revista del Museo

La producción de la publicación oficial del MMBA merece un análisis individual, aunque no aislado del resto de las prácticas. Desde el 11 de abril de 1964, coincidentemente con la inauguración del XXXIV° *Salón Regional de Arte*, la dirección del MMBA comenzó a distribuir la revista *Museo*, de la cual fueron editados siete números hasta 1966, sin una periodicidad establecida.

En esta época existieron otras publicaciones relativamente contemporáneas: a partir de 1957, la *Peña La Carbonilla* editó *El Pincel*; durante los primeros años de la década de 1960, alumnos de la EAV realizaron la revista *Pozo*; en 1960 el proyecto *Eón* fue coordinado por Raul Pessi y Horacio Mercanti. Un dato que resulta interesante es que éste último intervino directamente en la edición de *Pozo*, *Eón* y *Museo*.

Desde la elección del nombre se estableció una homologación entre la revista y la institución. Si bien en ocasiones se la mencionaba como “Revista del Museo”, la ambigüedad respecto a su título y su relación con esa institución se mantuvo también muchas veces entre sus páginas.

La ausencia de valor comercial y de publicidad, la baja calidad del papel, la impresión y encuadernación no profesional de las páginas permiten inferir que la publicación se realizaba con poco presupuesto⁷⁸. Esta afirmación se comprueba al observar el porcentaje destinado a su producción en el plan presupuestario anual: de un total de 410.000 \$m/n, la edición de los cuatro números anuales de *Museo* en 1964 sólo contemplaba el gasto de 30.000 \$m/n, es decir menos del 5%⁷⁹. A su vez, del total presupuestado para ese año, el municipio sólo otorgó 250.000 \$m/n. Las limitaciones materiales incidieron, sin dudas, para que el énfasis de la revista estuviera en lo textual, a pesar de lo cual se manifestó una preocupación por cuidar su presentación visual con los recursos disponibles. El tamaño dado por la mitad de una página oficio, el trabajo sobre asimetrías en el diseño gráfico de la mayor parte de las páginas, la heterogeneidad de la tipografía en los títulos y la inclusión de imágenes dan cuenta de una voluntad de aprovechar al máximo las posibilidades dadas por la elaboración a partir de estencils para mimeógrafo y máquinas de escribir.

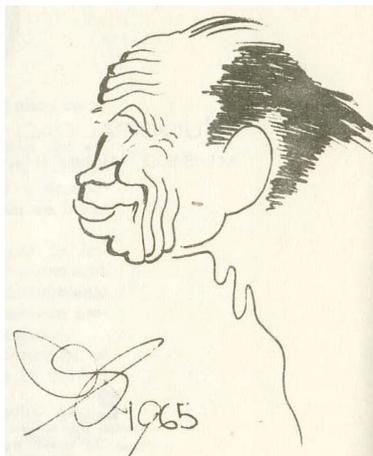


Museo. Bahía Blanca, nº 1, 11 abril 1964, p. 4.

⁷⁸ Esta evaluación surge, sobre todo, por la comparación que es posible establecer entre *Museo* y *Eón* (1960). Esta última está realizada en papel satinado e impresión y encuadernación profesional.

⁷⁹ Plan de labor del Museo Municipal de Bellas Artes y Presupuesto, firmado por Ubaldo Tognetti, 28 de octubre de 1963. Archivo MMBA – Correspondencia año 1963.

Distintas estrategias empleadas en cuanto al diseño sugieren, asimismo, una voluntad de ruptura respecto de las publicaciones tradicionales y una búsqueda de identificación entre forma y contenido. En la estructura visual de las páginas podemos ver formas de diagramación modernas: la impresión sólo se realizaba en color negro, la disposición del texto era descentrada y no se utilizaban filigranas ornamentales. En conjunto, la revista resultaba despojada, simple y valorizaba los espacios vacíos. La decisión de utilizar la hoja de manera apaisada – inversamente a las publicaciones tradicionales – añadía un plus de extrañeza en la producción y la transformaba en una estructura visual con valor autónomo, convirtiendo a la revista en un objeto diferente ante la mirada de los lectores.



Museo, Bahía Blanca, n° 4, 2 de agosto de 1964, p. 14.

Las representaciones visuales constituyeron un aspecto que estuvo, también, subordinado a las posibilidades materiales muy limitadas de la publicación. Las portadas constituyeron una carta de presentación especial en las que se reprodujeron, mediante mimeógrafo, grabados que también apelaban a un lenguaje de tipo no figurativo. A veces las obras eran atribuidas a un autor, como es el caso de Edgardo Vigo o Nino Perizzi⁸⁰, mientras en otras el realizador quedaba anónimo⁸¹. De la misma manera, en el interior de la revista se incorporaron algunas caricaturas, que por la firma podemos atribuir al bahiense Eduardo Pérez⁸². En la realización de estas últimas, predomina un lenguaje moderno caracterizado por la simpleza de los trazos, la forma y el color, esbozando rostros de personas mayores, calvas y con arrugas, a quienes no se identifica.

Al igual que el aspecto material, el nivel textual de la publicación construye su propio campo semántico articulado por los conceptos de arte/ modernidad/ vida/ progreso. Aunque el contenido puede ser clasificado considerando los escritos específicamente institucionales y, por otra parte, los artículos y notas en general, el análisis cruzado de ambos tipos permite identificar algunos núcleos temáticos comunes.

Entre los primeros se encuentran la carta de apertura de la publicación, las notas editoriales y los discursos de inauguración del *Salón Regional*. La decisión de los editores de incluir estos textos, e incluso situarlos en las primeras carillas, no fue azarosa ni neutra. Fue precisamente en el cruce de esa institucionalidad y de la polifonía generada por distintas voces donde la representación de *Austral* se volvió múltiple, compleja y contradictoria. La ambigüedad entre la institución y la revista *Museo*, que observáramos en el nombre, estaba presente desde la primera página del primer número, en donde el Intendente Federico Baeza afirmaba:

Museo, no es sinónimo de anquilosis, de mortecino letargo, de pasado sin retorno, de olor acre a humedad, de tierra acumulada, con una que otra tela de araña, a guisa de diploma de rancio abolengo. Pero suele ser todo eso y algo más. Suele serlo, cuando las salas de los museos no reciben el soplo vivificador, que barre con las [sic] miasmas y pone acento vital en las cosas muertas⁸³.

⁸⁰ *Museo*. Bahía Blanca, n° 7, s/f, portada, y *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero 1965, portada, respectivamente.

⁸¹ *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, portada; *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, portada.

⁸² Caricaturista bahiense, desde *Museo* se lo recuerda como "el primer expositor del Museo". Véase nota 126.

⁸³ *Museo*, Bahía Blanca, n°1, 11 abril 1964, p. 2. Errores gramaticales en el original.

La imprecisión lingüística planteada al omitir el artículo al sustantivo inicial le permitió ir más allá y jugar, además, con lo político-partidario. Mediante la metáfora hizo referencia de manera simultánea a la muerte del anterior director de la institución, Saverio Caló y a su supuesta adscripción peronista así como también al exilio del líder justicialista. Además, de esa manera se posicionaba dentro del radicalismo tradicional⁸⁴, sentido que aclaraba poco después al expresar que aspiraba a que la institución “sirva a la cultura, que sirva a los artistas, que sirva, fundamentalmente, al *pueblo*”⁸⁵. Con la utilización de este último sustantivo aludía a la división interna de su partido a partir de 1956.

En esa polarización muerte-vida, el primer término estaba fuertemente caracterizado. Si con la utilización de “miasmas” aludía a efluvios malignos emanados por cuerpos enfermos, a materias corruptas, estancadas, con los adjetivos “acre” y “rancio” reforzaba la idea de un pasado perimido que debía ser desplazado.

La referencia a la trilogía cultura-artistas-pueblo fue retomada por Ubaldo Tognetti en el mismo número al afirmar que “un museo es siempre una presencia cultural. Una presencia constante donde se reflejan las múltiples facetas de los creadores. [...]Es la visión del espíritu plasmado en las obras por los artista [sic], esos exploradores de las profundidades. Y es misión del Museo reunir, velar y entregar esa visión espiritual al pueblo”⁸⁶. Al hablar del “pueblo”, éste era concebido en relación a lo espiritual y lo ideal, en consonancia con los planteos de la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP):

El Radicalismo es la corriente histórica de la emancipación del pueblo argentino, de la auténtica realización de la vida plena en el cultivo de sus bienes morales y en la profesión de los grandes ideales surgidos de su entraña. (...)

Desde el fondo de nuestra historia, trae el Radicalismo su filiación, que es la del pueblo en su larga lucha por conquistar su personería. (...) el Radicalismo es la corriente orgánica y social de lo popular, (...) es el pueblo mismo en su gesta para constituirse como Nación dueña de su patrimonio y de su espíritu.(...)

Esa es la razón por la que el Radicalismo es una concepción de vida, de la vida de todo el pueblo; y la revolución radical al plantearse partiendo del hombre y de su libertad, hace de la política una creación ética, indivisible en lo nacional e internacional, que abarca todos los aspectos que al hombre se refieren, desde el religioso hasta el económico.⁸⁷

Por su parte, la antinomia y el recambio confluyeron en la idea de “museo viviente”: “Es imprescindible tomar conciencia de que el Museo tiene que ser una institución dinámica, compenetrado profundamente en la vida que lo rodea, un MUSEO VIVIENTE, lograr trascender el concepto arqueológico del «montón de cuadros colgados para ser mirados».”⁸⁸

El empleo de las mayúsculas para enfatizar el polo vital se relacionaba con las nuevas funciones que debía tener la institución, orientadas en dos direcciones. Por un lado, la divulgación de conocimientos mediante conferencias, mesas redondas, debates y la reactivación de la biblioteca institucional. En este sentido, se advierte el énfasis puesto en actualizar no sólo el plano de la plástica sino también la

⁸⁴ Para un estudio sobre las divisiones de la UCR posteriores a 1955, Cfr. María Estela Spinelli, *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires, Biblos, 2005, pp. 171-206.

⁸⁵ *Museo*, Bahía Blanca, n°1, 11 abril 1964, p. 2. La cursiva es nuestra.

⁸⁶ *Museo*. Bahía Blanca, n° 1, 11 abril 1964, p. 6.

⁸⁷ “Profesión de Fe Doctrinaria sancionada por la H. Convención Nacional (1948)”, en Organización de la Unión Cívica Radical del Pueblo. Provincia de Buenos Aires. 1959.

⁸⁸ *Museo*. Bahía Blanca, n° 1, 11 abril 1964, p. 6. Mayúsculas en la fuente. A pesar de estas afirmaciones, durante la gestión de Ubaldo Tognetti no se observan reformas o renovaciones edilicias.

literatura, la música y otras manifestaciones⁸⁹, en relación con lo que observaban como problemas de tipo pedagógico-artístico. La publicación también fue utilizada como un medio de difusión del material bibliográfico existente y de las nuevas incorporaciones⁹⁰. Si bien se expresó la voluntad de dinamizar esta sección, Filoteo Di Renzo señaló que la mayor dificultad consistía en “lograr lectores” ya que sólo asistían “estudiantes universitarios y alumnos de la Escuela de Artes Visuales”⁹¹.

El otro pilar de ese “museo viviente” era la exhibición de muestras que establecieran “contacto con todas las tendencias”⁹². Desde las reseñas de las actividades de la institución, se intentaba evidenciar, por un lado, el cambio en términos cuantitativos, publicando la cantidad de personas que visitaban las exposiciones. Por otro, se enumeraban las presentaciones de artistas locales y, en mayor número, de otros centros⁹³.

Así, se publicaron artículos referentes a artistas foráneos al campo cultural local y reproducciones de revistas que difícilmente circularan en la ciudad. Por ejemplo, se incluyeron una nota sobre el grupo *Diálogo* de la ciudad de La Plata e ilustraciones de Edgardo Vigo y a artistas como José Beloso (discípulo de Lino E. Spilimbergo), o al realizador chileno Ernesto Barreda. En 1965, Raúl Lozza participó en el jurado del *Salón Regional* y en agosto *Museo* reprodujo la editorial de la revista *Forma*, publicada por la SAAP. En este sentido, también se encuentran artículos de los críticos Bernardo Graiver, Amílcar Ganuza, Celina Uralde, Ernesto B. Rodríguez, Jorge Garbarino o el profesor de Pintura e Historia del Arte Rubén Rey⁹⁴, algunos de los cuales también habían sido convocados como jurados del Salón, expositores, o conferencistas.

Desde la publicación se puede ver que la institución museística era pensada, por lo tanto, ligada a las ideas de cultura-arte-pueblo-vida-modernidad. Se construía así una articulación de características románticas en la que el nivel ideal preponderaba por sobre el material. La revista, por su parte, compartía algunas de esas nociones. Desde el primer número, ésta hizo hincapié en que la labor de la nueva gestión estaba fundada sobre la decisión de cambio con respecto al trabajo tradicional del Museo. Esta característica se sostuvo a lo largo de los números. Dos años más tarde, la nota editorial hacía un balance y evaluaba:

Es evidente que en un mundo urgido por tendencias materialistas, el intento que esta «Revista del Museo» significa, ha debido aparecer como un cambio brusco y una ruptura total con el sentido conservador de antaño. Pero esta transformación del Museo – puesta de manifiesto, entre otras cosas, por la “Revista”- era necesaria; implica una revolución, un progreso, una conducta. Y, por sobre todo, la adopción de un lema, el de JUSTICIA⁹⁵

⁸⁹ “Ayer y hoy de la Escuela de Teatro”, *Museo*. Bahía Blanca, n° 1, 11 abril 1964, p. 28; “El actor y el arte” por Nina Cortese, *Museo*. Bahía Blanca, n° 1, 11 abril 1964, p. 18; “Algo acerca del ballet”, Entrevista a Mélide Cantarelli, *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 23; Introducción a la música del siglo XX” por Gabriel Di Cicco, *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 16.

⁹⁰ *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero 1965, p. 18.

⁹¹ *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 4.

⁹² *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero 1965, p. 9.

⁹³ Se mencionaron las muestras de: el grupo *Diálogo*, Paulina Berlatzky, los Artistas Contemporáneos del Japón, el Homenaje póstumo a Saverio Caló, Francisco Ramoneda, los Pintores Vascos, los Pintores Triestinos, el *Salón Primavera* y el *IV Salón de Arte Contemporáneo*. *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero 1965, p. 10.

⁹⁴ *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 4; *Museo*. Bahía Blanca, n° 1, 11 abril 1964, p. 11 (Amílcar Ganuza era profesor de Estética e Historia del Arte en la Universidad Nacional de La Plata); *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 21; *Museo*. Bahía Blanca, n° 5, 31 diciembre 1965, p. 10; *Museo*. Bahía Blanca, n° 5, 31 diciembre 1965, p. 4 y *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 26, respectivamente.

⁹⁵ *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 1.

Desde ese marco más amplio, se planteaba en términos valorativos una concepción de cultura menos elitista y endogámica - a la vez que, paradójicamente, el lenguaje plástico se volvía más hermético -, en la que la actividad del Museo debía exceder la instancia competitiva que significaba el Salón anual y asumir también la labor educativa. Sostenía claramente que sus “esfuerzos actuales, constantes y mantenidos” estaban “dirigidos a despertar una verdadera conciencia artística en la población”. Debido a ello, “el programa de la Revista del Museo” tenía como destinatario “la comunidad: el hombre que trabaja, el hombre que estudia, el artista”⁹⁶.

Se delineaba de esta forma el espectro de receptores del proyecto editorial. En el primer número, a pesar de ser ya un hombre mayor, Tognetti había expresado que “esta revista es para los jóvenes. Tiene amplitud de horizontes. Quiere ser, y será, el instrumento de expresión de las inquietudes espirituales de toda la juventud bahiense sin distinciones de actividad, corriente o quehacer cultural”⁹⁷. Si bien con el correr de los números se fueron indicando distintas finalidades, en esa nota editorial quedaba claro que la revista sería portadora de la voz de esa franja generacional. En este sentido, incluso se publicó una entrevista a la alumna de la EAV Olga Fuentes, a continuación de la realizada a Alejandro Costa, presidente de la AAS. Aunque ésta era la institución plástica más tradicional de la ciudad, en esos momentos estaba dirigida por un pintor que, tanto desde lo generacional como desde lo plástico, posibilitaba una situación de menor tensión.

En este sentido, debe estimarse qué es lo que se consideraba “joven”. En una nota aparecida en *Eón Mercanti* y Pessi escribían: “Tognetti escapa a una determinación del tiempo biológico, para dar al espíritu una manifestación intemporal de la personalidad. (...) Y el arte ha transformado a Tognetti en un entusiasta joven de sesenta años.”⁹⁸ Considerada como condición social e históricamente construida⁹⁹, la “juventud” del director del MMBA no estaría dada por su edad, sino por su “espíritu juvenil”. Por lo tanto, el destinatario “jóvenes” no estaba implicando exclusivamente a aquellos que por su condición orgánica podían ser considerados como tales, sino a quienes, dentro de la comunidad, trabajasen, estudiaran, fuesen artistas.

Por otra parte, si bien en el tercer número se expresó que la finalidad de la publicación era “la difusión del movimiento plástico bahiense”¹⁰⁰, en el siguiente se aclaró que esa afirmación no era reductiva: “No surgió, como erróneamente podría pensarse, como órgano de difusión de las artes plásticas, exclusivamente; en sus páginas tiene cabida toda manifestación artística”¹⁰¹. Esta máxima se cumplió¹⁰², aunque cuantitativamente predominó la temática visual.

Museo presentaba representaciones construidas sobre la base de una antinomia en la que se asimilaba lo viejo con lo anquilosado y lo juvenil con lo moderno, el dinamismo y la apertura. Sin embargo, ésta no era la primera vez que esta construcción aparecía en el campo cultural. Un ejemplo contemporáneo lo constituyó el *MIP*, que en 1961 escribía al por entonces Comisionado Municipal Haroldo Casanova:

Lejos de ser lo que otrora fuera, en este año de 1961 [el Salón Regional] evidencia estrechez de sus reglamentos, que pretenden, mediante un nuevo artículo intolerante en su grado máximo frenar

⁹⁶ *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 2.

⁹⁷ *Museo*. Bahía Blanca, n° 1, 11 abril 1964, p. 3

⁹⁸ *Eón*. Bahía Blanca, n° 1, diciembre de 1960, p.31.

⁹⁹ Cfr. Mario Margulís, *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires, Biblos, 2009, pp. 105-116.

¹⁰⁰ *Museo*, Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 1.

¹⁰¹ *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 1.

¹⁰² Véase nota 89.

justamente el aporte de la *juventud*, que a fin de cuentas es el más importante por su calidad renovadora del hasta ahora poco *evolucionado* arte local. (...) Por eso *nosotros, jóvenes*, le decimos al Sr. Director del Museo Municipal de Arte, que revea su actitud, y medite si es que no ha llegado a precisar el contratiempo que infiere a los estudiantes y jóvenes artistas.¹⁰³

Lo juvenil, entonces, se configuraba como una adscripción posible dentro del campo cultural, que permitía diferenciarse y distinguir las propias prácticas – “amplias de horizontes”- de las de aquellos a los que consideraban perimidos, “estrechos” e “intolerantes”.

En el ámbito local, el tendido de redes evidenciado por *Museo* implicó la inclusión de referentes y actividades de y con otras instituciones culturales tanto en la gestión como en la revista. Entre ellas la UNS ocupó un lugar preferencial. No sólo se prestaron las instalaciones para muestras, charlas y proyecciones, sino que el discurso de inauguración del *IV SAC*, formulado por Gregorio Scheines¹⁰⁴, fue publicado en las primeras páginas del primer número. Sus jóvenes egresados encontraron lugar entre sus páginas. También se organizaron actividades en conjunto, como la mencionada exposición de arte japonés; en el premio al ensayo sobre crítica de artes visuales, destinado a menores de 35 años, se preveían como miembros del Jurado integrantes del Departamento de Humanidades, del Museo y de la *EAV*¹⁰⁵.

Con esta última institución y con la recientemente creada *Escuela de Teatro*¹⁰⁶ se establecieron nexos fuertes basados sobre el carácter novel compartido. A las instituciones tradicionales locales, como *AAS* y la Asociación Bernardino Rivadavia (*ABR*)¹⁰⁷, se les reconoció únicamente su presencia en la cultura local.

En el caso del Museo bahiense, lo territorial adquirió también una fuerte identidad con la localización sureña y la proyección patagónica. Desde fines del siglo XIX se evidenciaba la existencia de una representación que consideraba a Bahía Blanca como el centro neurálgico de la zona patagónica por su posición geopolítica privilegiada¹⁰⁸. Su más conocido exponente durante la primera mitad del siglo XX fue Domingo Pronsato, socio fundador y presidente honorario de la *AAS*, quien desarrollara junto a Enrique Julio¹⁰⁹ el proyecto de conformación de una nueva provincia argentina cuya capital político-

¹⁰³ Carta dirigida a Haroldo Casanova firmada por Cristina Martínez y Raul Mantovani, presidente y secretario respectivamente, del *MIP*. Por datación interna: 1961. Archivo *ABR* – Correspondencia. La cursiva es nuestra.

¹⁰⁴ Gregorio Scheines era miembro del Instituto de Humanidades y director de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Sur. En el mismo número de la revista, se publicó una nota de dos páginas acerca de las actividades de dicha área.

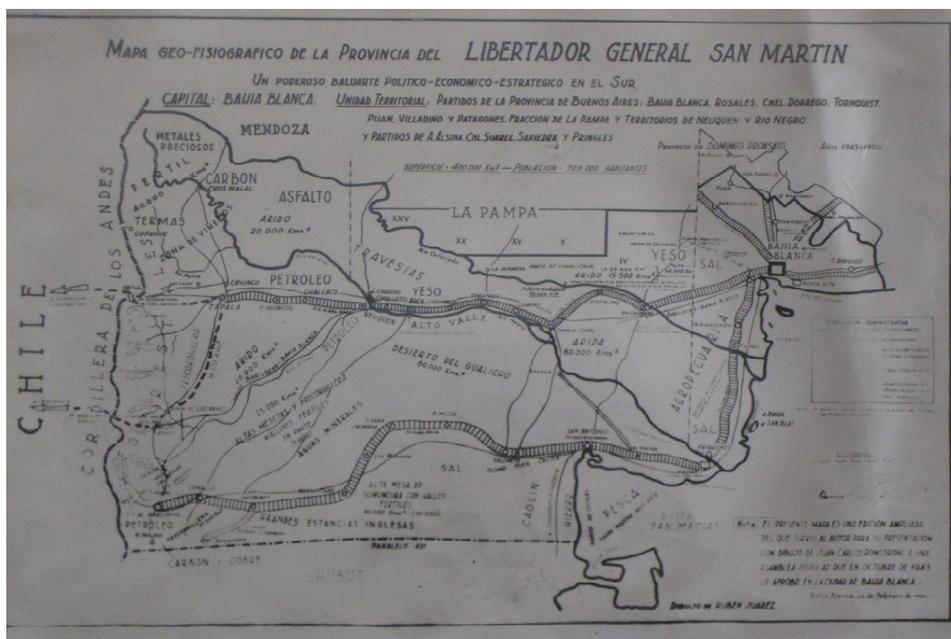
¹⁰⁵ *Museo*. Bahía Blanca, n°1, 11 de abril 1964, p. 27. No se ha encontrado documentación que pruebe que este curso se haya llevado a cabo.

¹⁰⁶ *Museo*. Bahía Blanca, n°1, 11 de abril 1964, p. 28.

¹⁰⁷ *Museo*. Bahía Blanca, n°1, 11 de abril 1964, p. 8 y *Museo*. Bahía Blanca, n°1, 11 de abril 1964, p. 23, respectivamente. La Asociación Bernardino Rivadavia, fundada en 1882, es la institución cultural más antigua de la ciudad. Entre sus fundadores se encuentran Daniel Cerri, Leónidas Lucero, Octavio Zapiola, Eliseo Casanova, Felipe Caronti y sus descendientes. A partir de 1930 ocupan su actual edificio, el cual posee salas de exposición en el subsuelo.

¹⁰⁸ Cfr. Equipo de Investigaciones Históricas. *Bahía Blanca, una nueva provincia y diversos proyectos para su capitalización*. Bahía Blanca, U.N.S., 1972. Para el siglo XIX, cfr. Diana Itatí Ribas, *Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, UNS, 2008 [tesis doctoral, mimeo].

¹⁰⁹ Creador y director hasta su fallecimiento del periódico *La Nueva Provincia*.



Proyección geográfica de la nueva provincia. Febrero de 1950. Archivo familia Pronsoato.

administrativa sería la ciudad de Bahía Blanca. El plan se complementaba con el trazado de una línea ferroviaria trasandina que uniera esta localidad con Valdivia, en Chile.¹¹⁰

El concepto de la pertenencia de Bahía Blanca a la región sureña, había permeado en distintos sectores locales¹¹¹. Así, esta adscripción se observaba no sólo en la nominación de formaciones artísticas como *Artistas del Sur*, *Cuarteto del Sur*, *Ballet del Sur*¹¹² o el mismo *Austral*, sino también en el nombre elegido para la casa de altos estudios creada en 1956 – *Universidad Nacional del Sur*, sucesora del *Instituto Tecnológico del Sur* –, diarios locales como *El Sureño* o *La Nueva Provincia*, cuyo slogan publicitario aún es “el diario del sur argentino”, y emprendimientos comerciales privados como el *Gran Hotel del Sur*. En este mismo sentido Enrique Ferracuti¹¹³, secretario de Obras Públicas, expresó en el discurso inaugural del XXXIVº Salón Regional de Arte que fue publicado en la revista:

[...] que nuestras muestras anuales de pintura, cuya inauguración es siempre coincidente con el día de la celebración de la fundación de nuestra Ciudad, enclavada en el suelo sureño y bajo la Cruz del Sur con su puerta grande abierta para acoger en su seno y fraterno abrazo, las inquietudes culturales de valores desarrollados que encierran nuestras fronteras; pero en mayor grado, por razones

¹¹⁰ Al respecto puede consultarse su producción bibliográfica: *Patagonia, proa del mundo* (1948), *El desafío de la Patagonia* (1969), *Patagonia, año 2000* (1971).

¹¹¹ La comprobación de esta hipótesis excede los límites de este trabajo. Se mencionan estos datos con el objetivo de explicitar que las referencias a lo sureño no fueron particulares de *Austral* ni exclusivas de lo plástico.

¹¹² El *Cuarteto del Sur*, (1947-1955) constituyó el primer antecedente de la Orquesta Estable de Bahía Blanca, fundada en 1959. El *Ballet del Sur* fue creado en 1956 y oficializado por el gobierno provincial en 1961.

¹¹³ Enrique Ferracuti había sido electo concejal por la Unión Cívica Radical en 1952, y nombrado inspector general de la comisionatura del Cap. de Corbeta Guillermo Castellanos Solá, en 1955. En 1961 era Secretario de la Comisión de Cultura municipal. Fue autor de *Las expediciones militares en los orígenes de Bahía Blanca*, editada por el Círculo Militar en 1962, y premiada por el ex Comando de la VIº Región Militar y la UNS en el concurso histórico literario organizado en homenaje al sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

geográficas, particulariza su acercamiento con artistas y centros de cultura del sur argentino, proyectándose hasta la Patagonia, más abajo del paralelo 42.¹¹⁴

Además, una nota en la que la institución fue personificada discursivamente mediante la enunciación en la primera persona y la firma "El Museo", con una prosa que recuerda al romanticismo de principios del siglo XIX¹¹⁵, también se hizo referencias a lo austral:

Vengan hacia mi! Vengan todos a beber en la fuente del saber! Tomad el cáliz desbordante [sic] del viejo vino de la sabiduría que es mi biblioteca! [...] Es mi ferviente anhelo llegar a ser el *faro luminoso del sur*. Más aún! Quiero que mi *luz* llegue con todo su poder a los más recónditos confines de la Patria y que ella *irradie* con mi hacer el camino del espíritu de mi querido pueblo.¹¹⁶

La imagen de la "australidad" construía un nuevo centro, a la vez que conformaba una nueva periferia: las localidades cercanas a Bahía Blanca y la región patagónica. En 1964 la ya mencionada modificación del reglamento del Salón Regional redundó en la ampliación de la cantidad de artistas intervinientes y, por lo tanto, en una extensión del alcance geográfico.



Membrete de la Asociación Artistas del Sur.

Esta concepción de lo regional se completaba con las palabras de Di Renzo: "ver a nuestra ciudad convertida en un centro de irradiación artística para el vasto sur argentino, y no un centro de importación de arte"¹¹⁷. Las ideas de centralidad y australidad dialogaban, entonces, con la direccionalidad que se le imprimían a las relaciones entre el centro y la periferia. Mediante la metáfora de la "luz", se hacía referencia a un centro "iluminado" que difundía el conocimiento ejerciendo una suerte de "guía" en la "oscuridad" de los márgenes. A su vez, quedaba planteada la negativa a conformar la periferia pasiva del centro cultural capitalino: si en Bahía Blanca había producción artística ya no era necesario "importarla".

Analizar los elementos que se refieren a la concepción estética de la revista pone en directa relación con el trabajo plástico de *Austral*, que enfocaba su experimentación en el terreno de la abstracción.

Ya se señaló que en el número uno de la revista se reprodujo el discurso inaugural del IV SAC, realizado por Gregorio Scheines. En él se pusieron de manifiesto los principios de autonomía de la esfera artística: "Debemos aprender que el arte es un mundo, una «cosa mundo, pequeña o grande, que posee una finalidad en sí misma y por sí misma, con independencia de cualquier otro valor o significación». Cada obra de arte tiene, así, su propia ley"¹¹⁸.

El Director de Extensión Cultural de la UNS necesitó darle un sentido a esa producción artística, en tanto quedaba enfatizada la perspectiva autorreferencial. Afirmaba con respecto a los artistas:

¹¹⁴ *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero 1965, p. 4. Errores ortográficos en el original.

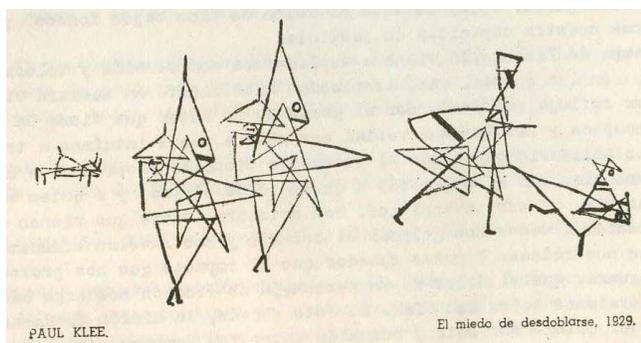
¹¹⁵ El romanticismo del siglo XIX postuló una imagen del artista ajeno al mundo cotidiano, cuyo trabajo se asocia a la inspiración divina o genial, del contacto con la sustancia de la Belleza. Cfr. Raymond Williams, *Cultura y sociedad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2001, p. 41.

¹¹⁶ *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 15. Errores ortográficos en la fuente. La cursiva es nuestra.

¹¹⁷ *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero de 1965, p. 11.

¹¹⁸ *Museo*. Bahía Blanca, n° 1, 11 abril 1964, p. 5. Encomillado en la fuente.

Para ellos, este mundo no puede ser expresado de otro modo y es por eso admisible su mensaje. Este no es un mundo, por cierto, de sosiego, de armonía, de paz. Es un mundo duro, enajenado, en crisis. Y ellos contribuyen a volverlo en sí, desde el mismo caos, desde la misma confusión, desde el desencuentro, la incomunicación, la quiebra de un orden.¹¹⁹



Museo. Bahía Blanca, n° 1, 11 abril 1964, p. 21.

No obstante ser “un mundo” diferente, independiente, la expresión artística contribuía a ordenar el caos de “este mundo”, a hacerlo inteligible: “El mundo es mudo; el artista lo hace hablar”¹²⁰. Reconocemos allí la concepción moderna de las relaciones entre la “realidad”, los “artistas” y el “arte”: dotado de un tipo de visión excepcional, el creador sería capaz de desentrañar la misteriosa realidad y plasmarla en su obra¹²¹.

Si bien estas palabras fueron formuladas por un gestor que no era integrante del grupo *Austral*, las circunstancias en las cuales fueron emitidas y su inclusión dentro de la revista daban cuenta de cuáles eran los nuevos principios que se estaban tratando de imponer en el ámbito de la plástica bahiense, coincidentes con la práctica artística de aquella agrupación.



Museo. Bahía Blanca, n° 7, s/ f, p. 16.

Por otra parte, algunos elementos aparentemente secundarios –pequeñas ilustraciones y frases de artistas– corroboraban ese sentido general. Entre estas últimas se encontraban citas de Jean Cassou, Paul Cezanne, Rainer Rilke, Auguste Rodin y Hans Arp¹²².

El análisis del conjunto de las mismas permite advertir una apuesta por la abstracción e, incluso, por la no figuración. Entre las firmas se mezclaban distintas generaciones: junto a jóvenes artistas vinculados a la *EAV*¹²³ pueden reconocerse las formas de Paul Klee y Libero Badii¹²⁴. En esta inclusión se advierte un esfuerzo en la formación de una cultura visual¹²⁵ acorde con los principios estéticos que sostenían.

¹¹⁹ Ídem.

¹²⁰ Ídem.

¹²¹ Respecto a estas relaciones, cfr. Raymond Williams, “La mente creativa” en *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003. pp. 19-50.

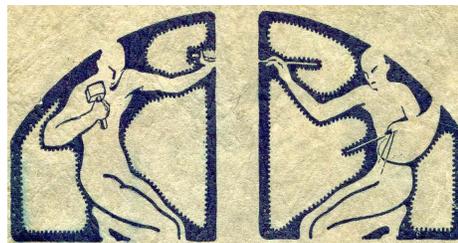
¹²² *Museo. Bahía Blanca*, n° 3, 11 abril 1965, p. 25; *Museo. Bahía Blanca*, n° 4, 2 agosto 1965, p. 10; *Museo. Bahía Blanca*, n° 4, 2 agosto 1965, p. 11 y *Museo. Bahía Blanca*, n° 7, ca. 1966, p. 6, respectivamente.

¹²³ Como Marta Molero (*Museo, Bahía Blanca*, n° 3, 11 abril 1965, p. 10) y Gustavo Del Río (*Museo. Bahía Blanca*, n° 3, 11 abril 1965, p. 27).

¹²⁴ *Museo. Bahía Blanca*, n° 1, 11 abril 1964, p. 21 y *Museo. Bahía Blanca*, n° 7, s/ f, p. 16, respectivamente.

¹²⁵ Empleamos el concepto de *cultura visual* de acuerdo a los planteos de W. J. T. Mitchell (2003), quien postula que “la visión es una construcción cultural, que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por naturaleza; que, por consiguiente, tendría una historia relacionada – en algún modo todavía por determinar – con la historia

Sin embargo, no todo era novedoso. La inserción de las caricaturas realizadas por Eduardo Pérez, artista al que el MMBA convocó en 1966 para realizar una muestra homenaje por ser “su primer expositor”¹²⁶, marcaba un nexo con la historia de la institución y con la tradición ilustrada local¹²⁷. A su vez, Filoteo Di Renzo en los “Apuntes sobre el arte local”¹²⁸ dio cuenta entre otras cosas de la gestación y creación del MMBA, y de los agentes involucrados en ello. En la segunda entrega escribía: “Nos referimos a continuación a los hombres que hicieron obras de positiva cultura artística, muchos de los cuales han sido olvidados y se los desconoce por completo”, siendo ésta una forma de introducir al lector en la red de nombres e instituciones que luego detallaba. El relato histórico asumía un carácter denunciante algunos párrafos después:



Detalle de la portada del Catálogo del II Salón Municipal de Arte. 1932.
Archivo MMBA – Catálogos Salones.

A pesar del extravío o destrucción del acta de fundación por manos anónimas, existen comprobantes que permiten desmentir a ciertos historiadores (usun delphini) [sic] que padecemos por aquí interesados en atribuir la fundación de la escuela¹²⁹ a personas que fueron alumnas de los maestros fundadores.¹³⁰

Un lector intrigado, debió esperar hasta la siguiente entrega de la revista para comprender con quiénes discutía el autor:

Entre las muchas iniciativas de esta Primera Comisión de Cultura figura la creación de una Biblioteca

Municipal de Bellas Artes, proyecto que no pudo llevarse a cabo, por intereses creados, que obstaculizaron el progreso del arte durante 35 años. Otro error cometido, -voluntaria o involuntariamente- fue el de desafiliarse sin consultar a sus asociados de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de la Capital, para formar la Asociación Artistas del Sur, con fines localistas e independientes, lo que trajo aparejado el alejamiento y la concurrencia a los Salones Oficiales fuera de esta ciudad. Los artistas locales, quedaron huérfanos por no tener el apoyo de una Sociedad responsable como es la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. De esa forma, quedó obstruido el camino a los jóvenes pintores que se perfilaban superiores a



Museo, Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 14.

de las artes, las tecnologías, los *media*, y las prácticas sociales de representación y recepción; y (finalmente) que se halla profundamente entreverada con las sociedades humanas, con las éticas y las políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto”. W. J. T. Mitchell, “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual” en *Estudios Visuales*. N° 1, diciembre 2003. Edición electrónica: www.estudiosvisuales.net, consultado el 10/10/09, p. 19.

¹²⁶ Catálogo “Eduardo Pérez – Caricaturas”. Archivo MMBA.

¹²⁷ *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, pp. 14 y 17.

¹²⁸ *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero 1965, p. 6 - 8; *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, pp. 11 - 13 y 18; *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, pp. 3 -6.

¹²⁹ Se refiere al *Taller Libre*, luego llamado *Proa* y finalmente Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca.

¹³⁰ *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 13.

algunos *ambiciosos* y *mediocres* que por egoísmo o por temor de ser desplazados lograron su propósito de impedir que surgieran otros valores locales. (...) Ese hermetismo que ellos crearon no dejó avanzar en 35 años el arte local, valiéndose de los premios que otorga la Municipalidad de Bahía Blanca, en los Salones Regionales para estímulo y superación artística, la aprovecharon premiando a materialistas, año tras año, para mantenerlos estáticos, para que no progresaran jamás.¹³¹

En el relato histórico escrito por Di Renzo, existían tres momentos diferenciados en el pasado plástico local¹³²: los *orígenes*, en los primeros años de la década de 1930, asociados a la Comisión Municipal de Bellas Artes, la *mediocridad ambiciosa* luego de la desafiliación de los artistas locales a la SAAP capitalina, y la *modernidad*, encarnada por la gestión de Tognetti en el MMBA. Destacó: “el primero en realizar un trabajo intenso y continuado en la línea geométrica primero y luego en un eufórico informalismo es el pintor Bahiense Ubaldo Tognetti, actual Director del Museo Municipal de Bellas Artes y el que realizó la mayor cantidad de exposiciones de pintura moderna.”¹³³

Esta división tripartita resaltaba la valoración cualitativa que se hacía de cada etapa y planteaba la relación diferencial que *Austral* deseaba establecer con el pasado. Los “Apuntes...” fueron, a la vez que la primera historiografía del arte bahiense, una manera de hacer pública la mirada sobre la plástica anterior, de incluir a unos y excluir a otros. Esos recuerdos impregnados de pasión no sólo constituyeron una forma de remarcar la diferencia entre ese pasado y la ruptura que ellos querían representar, sino también de definir su posición dentro de la historia del arte local y sus relaciones con los hechos y personajes pretéritos.

Esta idea se hizo aún más evidente en el número tres, donde fueron reproducidos los grabados que en 1932 integraban la portada del catálogo del *II Salón Municipal del Arte*, organizado por la Comisión Municipal de Bellas Artes¹³⁴. En ellos se observan dos figuras humanas en acto de realización plástica: una esculpiendo y la otra pintando. Las reproducciones no fueron exactas: mediante una estrategia de apropiación las imágenes que originalmente conformaban el conjunto fueron separadas para ser colocadas en dos páginas continuas, cada una en el extremo superior externo. De esa forma las dos xilografías daban marco al contenido de esas carillas.

Los textos estaban estrechamente relacionados con esos grabados: en la página 14 se encontraban copias de pasajes aparecidos en el mismo catálogo de 1932, relacionados con la creación del MMBA y la primera muestra realizada por la Comisión Municipal de Cultura en 1931, bajo las frases: “Dos fechas claves” y “Un viejo sueño hecho realidad” – las que parafraseaban la última oración de la página anterior, perteneciente a los “Apuntes...”: “No debemos olvidar estas dos fechas claves (Un sueño hecho realidad)”¹³⁵. En la siguiente página fue publicada la ya mencionada nota en la que el Museo escribía en primera persona, con el título “Tiempo. Jóvenes y viejos”. Sus primeras líneas declamaban: “¡Ávido de progreso! ¡Lleno de vida! voy a cumplir XXXIV años como Museo Municipal de Bellas Artes! Celebro con

¹³¹ *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 3. La cursiva es nuestra.

¹³² Tomamos en consideración las tres etapas que marca en la conformación de las instituciones del campo plástico local. En el relato también son mencionadas las exposiciones traídas a la ciudad en las décadas anteriores a 1930. Sin embargo, con respecto a las exposiciones de los festejos centenarios, el autor hace mención a la organizada por la agrupación *Indice*, en la cual Emilio Pettoruti presidió el jurado, omitiendo la organizada en el Policlínico, en la cual expusieron 100 artistas, de los cuales 87 provenían de Capital Federal.

¹³³ *Museo*. Bahía Blanca, n° 4, 2 agosto 1965, p. 5.

¹³⁴ *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, pp. 14 y 15.

¹³⁵ *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 13.

gozo mi *envejecimiento* que fue virtuoso, más, mi florecimiento mocedad, es hoy *abstracción!* es *poder!* Es dicha y encantamiento!"¹³⁶



Pintura N° 47, Ubaldo Tognetti, 1962.
Pinacoteca ABR.

El diálogo entre grabados y textos en esas dos páginas, que continuaban a una de las entregas de los "Apuntes...", organizaba un conjunto que poseía una explícita significación histórica: en una carilla había un pasado virtuoso que debía ser recordado por haber sido la piedra inicial del presente abstracto, vital, joven, y poderoso, que se hallaba en la siguiente. En el medio quedaba el silencio acerca de otros elementos pretéritos, con los cuales el presente del MMBA buscaba establecer una diferencia.

El mismo hilo argumental ya había estado presente en el número anterior de la revista, donde se reprodujeron las palabras que Enrique Ferracuti pronunciara con motivo de la apertura del XXXIV Salón Regional. En tanto la fecha coincidía con el aniversario de la fundación de la ciudad, el Secretario de Obras Públicas e Higiene de la Municipalidad de Bahía Blanca, entrelazó la fundación militar, la avanzada civilizatoria contra el indígena y el desarrollo regional patagónico con los inicios de la institución plástica oficial. En ese texto se presentaba la gestión de Tognetti en términos de "continuidora" de la primera formación de los años treinta:

No ha sido en vano el esfuerzo idealista del prieto grupo que en 1930 depositó la semilla. En sus continuadores plasmaron su desbordante entusiasmo, su fe y voluntad de abrir una brecha que hoy palpamos como realidad creciente y sin meta de llegada que frene sus impulsos. El esfuerzo mancomunado de aquellos y sus continuadores, consolidó nuestro Museo de Bellas Artes.¹³⁷

Inclusive el mismo Director del MMBA en el tercer número de la revista afirmaba que "toda actitud indiferente hacia el pasado o presente no contribuye en nada al *progreso* de las Artes. [...] No hay que desechar lo viejo ni hay que temer a lo nuevo; [...] Seamos conscientes contribuyendo a realzar la *herencia* estética que recibíramos de los *auténticos* artistas."¹³⁸ Mediante la denuncia o el silenciamiento, se reforzaba la idea de que había habido artistas, ilegítimos o dudosos, que debían ser excluidos de la línea histórica que unía a los probados orígenes con sus genuinos seguidores.

El posicionamiento con respecto al pasado fue, entonces, complejo. Simultáneamente, el grupo editor afirmaba la tarea revolucionaria y se asumía como continuador o heredero de la/una tradición¹³⁹. Sin embargo, si se considera que hay un proceso de selección que es inherente a la construcción de "lo

¹³⁶ *Museo*. Bahía Blanca, n° 3, 11 abril 1965, p. 15. La cursiva es nuestra.

¹³⁷ Enrique Ferracuti, *Museo*. Bahía Blanca, n° 2, enero 1965, p. 4.

¹³⁸ Ubaldo Tognetti, *Museo*. n° 3, 11 abril 1965, p. 1. La cursiva es nuestra.

¹³⁹ Raymond Williams desarrolla el concepto de *tradición selectiva* en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980 [1977], pp. 137-149.

tradicional”, se comprende que esta aparente incompatibilidad no es tal, sino que el grupo emergente devenido hegemónico armó una representación mediante la cual se insertaba en el campo cultural establecido a la vez que planteaba una forma de trabajo diferente. Despreciaba el valor del pasado por “rancio abolengo” y la recuperaba como el estadio anterior en la “evolución” de la plástica local. Al tiempo que demostraba que su origen no era *ex nihilo*, proyectaba su valor en el futuro.

Para una mejor comprensión de las representaciones estructuradas por esta formación a través del trabajo realizado en el MMBA y la revista, y sus significaciones, quizás se deban tener en cuenta sus trayectorias individuales previas a 1963. Desde fines de los '30, Di Renzo, Falzoni y Sierra habían formado parte del taller de Domingo Falgione¹⁴⁰, egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes, a quien desde *Museo* se recordaba como “el primero en surgir en nuestro lejano y difícil medio cuyo nombre fue siempre «música prohibida» por los influyentes”¹⁴¹, “silenciado en vida” por “su militancia democrática y su carácter franco y austero”¹⁴². Falgione, Di Renzo y Falzoni, compartían el oficio de letristas en el que la destreza en el manejo del pincel y el color se desarrollaba de manera preponderante, por sobre el lápiz y el dibujo.

Gran parte de sus realizaciones desde principios de la década del '60 tendían hacia líneas modernas. La obra de Ubaldo Tognetti recordaba al expresionismo abstracto de Jackson Pollock por su técnica de *splashing* (salpicado) o *dripping* (goteado)¹⁴³. El artista realizó un camino experimental en el que la temática paisajista dio paso a la no figuración. En ella, predominaba la búsqueda de juego azaroso con los materiales, dando cuenta así de la importancia asignada al proceso de creación por sobre forma. En sus composiciones – por ejemplo “Pintura N° 47”-, lo intuitivo ocupa el espacio asignado tradicionalmente a la racionalidad.

Por su parte, Manuel Falzoni llevaba tiempo experimentando con la abstracción geométrica y el problema fondo - figura, mientras el propio Di Renzo, combinaba la geometría con la temática religiosa, como se observa en obras como “Corona de espinas” (1966) y “Gethsemaní” (ca. 1960). En ellos, inversamente a la obra de Tognetti, la composición exacerbaba la racionalidad en un análisis minucioso de la forma. En sus trabajos el dibujo era dominante: en el caso de Di Renzo, el artista utilizaba pequeños módulos para constituir entramados. Falzoni, por su parte, recurría a la línea como elemento de delimitación de zonas y estructuras.

La inserción de estos artistas en el campo plástico local era experimentada como dificultosa dada la resistencia que los grupos más tradicionales oponían al lenguaje abstracto. Si bien durante los años previos a 1963, los miembros de *Austral* habían logrado materializar el ya mencionado SAC, según Horacio Mercanti,

¹⁴⁰ Carta dirigida al director de la Escuela Superior de Artes Visuales, 28 de febrero de 1967. Archivo MMBA – Fichero 1 – F6.

¹⁴¹ *Museo*, Bahía Blanca, n° 2, enero de 1965, p. 12. Encomillado en la fuente.

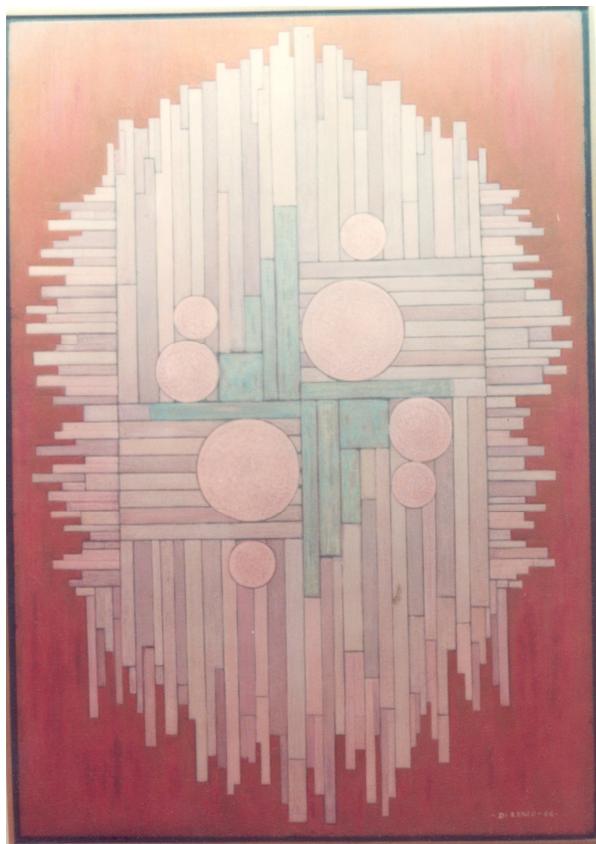
¹⁴² Ídem.

¹⁴³ El trabajo de Jackson Pollock significó una innovación técnica en el contexto del arte de la última posguerra. A la decisión de dejar de usar caballete – disponía los lienzos en el piso - le siguió la de desechar los pinceles, para utilizar la pintura directamente desde su recipiente contenedor, mediante la realización de una incisión en su extremo inferior. Como resultado, la obra presentaba un aspecto de *goteado*, *salpicado* o *chorreado*.

había un antagonismo muy intenso acá contra el arte moderno... contra el arte abstracto (...) Artistas del Sur era muy fuerte en esa época, lo tenían a Pronsato y a Collina Zuntini que eran las dos cabezas de Artistas del Sur... estaba Belardinelli también... Ferrabone... y estaban en contra abiertamente... en contra del arte abstracto... del arte moderno... Ellos vivían con el asunto del paisaje... y la marina de White, la sierra de Sierra de la Ventana, el arbolito y el campo.¹⁴⁴

En los años previos al ingreso de Tognetti a la dirección del MMBA, el SAC constituyó la mayor muestra de visibilidad del *Grupo Austral* y su mayor esfuerzo organizativo. Desde 1960, se había llevado a cabo como Salón alternativo y sin voluntad competitiva:

Permitir a cada expositor el ejercicio de una libertad que no fuera solamente pictórica, fue una de las principales preocupaciones, que trajo como consecuencia la exclusión de jurados o comisiones seleccionadoras, transformando la simple concurrencia del artista en una actitud de responsabilidad, frente a un compromiso de tal magnitud, aparte de eliminar uno de los factores que influyen en forma negativa y que ha determinado el alejamiento paulatino de valores. La supresión de premios, eliminó el carácter competitivo que generalmente se le da a las muestras de este tipo. "Los pintores no son caballos de carrera", afirmó en cierta ocasión Lionello Venturi. Y es verdad, los premios y las recompensas son circunstanciales.¹⁴⁵



"Corona de espinas". Filoteo Di Renzo. 1966.
Colección particular.

Originalmente, fue planeado como un encuentro de la plástica, la arquitectura, el diseño industrial, la fotografía y las artes modernas en general, aunque luego encontraron dificultades en su concreción. Antes de 1964 nunca fue realizado en las salas del MMBA, no obstante haberlas solicitado. La importancia de este evento reside, precisamente, en que evidencia la búsqueda de *Austral* en términos institucionales. Sin dejar de participar en el Salón Regional, se organizó una estructura paralela en la que el tejido de redes, la apertura y el diálogo con otros lenguajes y técnicas se volvió lo central.

Arriesgando una hipótesis, podrían relacionarse estas estrategias con la capitalización de las experiencias de Emilio Pettoruti en la década de 1920 en Buenos Aires. Sandra de la Fuente y Diana Wechsler han trabajado respecto a las trayectorias de este pintor y el músico Juan Carlos Paz. Según ellas

los elementos rupturistas propuestos por ambos, tienen que ver con dimensiones estéticas por un lado, y prácticas para situarse en el medio, por otro. La introducción del dodecafonismo y del

¹⁴⁴ Juliana López Pascual. Entrevista realizada a Horacio Mercanti.

¹⁴⁵ A su vez, no poseían reglamento escrito, permitiendo así "una elasticidad que se define sobre la marcha" (Carta del Grupo Organizador al director del MMBA, fechada en 1962. Archivo MMBA – Fichero A7)

cubismo, así como la necesidad de agruparse, buscar espacios alternativos para la circulación de las obras, ubicarse en el lugar del objetado o el rechazado pensándolo como un gesto más para el cambio, son aspectos que definen la subversión de los valores vigentes en la institución arte.¹⁴⁶

Lejos de apostar a una reproducción periférica, no deben olvidarse los lazos que el grupo mantenía con los discípulos del maestro platense. En este sentido, el trabajo grupal y la conformación de espacios de circulación alternativos, así como el cambio en la dinámica expositiva evidenciaban una fuerte crítica al funcionamiento de las instituciones hegemónicas del campo, así como la voluntad de articular opciones para la inserción de las nuevas propuestas.

Sin embargo, siguieron encontrando obstáculos en la difusión de su trabajo dado que la prensa publicaba sus muestras en menor medida que las de otras agrupaciones; según el mismo Mercanti, “ni siquiera nos publicaban en el diario”¹⁴⁷. Desde fines de la década del '50 se observa que el diario *La Nueva Provincia* publicaba periódica y profusamente las actividades de AAS y las formaciones a ella asociadas -la Peña *La Carbonilla* y el grupo *Bahía Blanca*¹⁴⁸-, pero en menor medida la de otros grupos. Se hace evidente que, como se indicó anteriormente, *La Nueva Provincia* se relacionaba de manera estrecha con algunos miembros de AAS.

En este sentido, la asunción de Tognetti a la dirección del MMBA posibilitó que esta formación emergente asumiera una posición hegemónica, toda vez que su accionar se volvió oficial, al tiempo que lograba entidad institucional. Los miembros de AAS no fueron excluidos del museo¹⁴⁹, pero no tuvieron peso como asociación. Su posición en el campo se volvió descentrada. A partir de este momento, sus exposiciones se desarrollaron principalmente en el subsuelo de la ABR, en la que Séptimo Ferrabone y José Escariz integraban el comité evaluador de exposiciones¹⁵⁰.

LA ABSTRACCIÓN ES PROGRESO

Austral, autodefiniéndose como parte de la juventud, postulaba la abstracción plástica como “progreso” del arte local, entendiéndolo éste como avance en el acercamiento entre lo plástico y la vida.

Según Adolfo Vázquez, el *progresismo* forma parte de los cinco componentes de la *idea de modernidad* que atraviesa a la cultura y la sociedad modernas, junto con los conceptos de *diferenciación/autonomía*, *dinamismo/cambio*, *racionalismo* y *universalismo*¹⁵¹. Si bien este conjunto de ideas estaría relacionado con los movimientos plásticos europeos del período transcurrido entre el siglo XVIII y mediados de siglo XIX, pueden resultar útiles para pensar el caso en estudio. Lo que define la representación de *Austral* es la conjunción singular de los elementos propios de la idea de la modernidad, el lenguaje plástico abstracto, la práctica artística autónoma, su adscripción a lo juvenil y la asociación a los planteos vitalistas.

A pesar del serio cuestionamiento que comenzó a atravesar al paradigma de la modernidad durante la década de 1960¹⁵² y de las experiencias estéticas disruptivas que tenían lugar en otras latitudes¹⁵³,

¹⁴⁶ Sandra De la Fuente y Diana Wechsler, “La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia” en *Arte y poder. Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993, p. 57.

¹⁴⁷ Ídem.

¹⁴⁸ Véase capítulo 3.

¹⁴⁹ Algunos de sus miembros siguieron siendo aceptados en el Salón Regional.

¹⁵⁰ Archivo ABR – Correspondencia, 31/08/1963. Ferrabone y Escariz eran miembros de la AAS.

¹⁵¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. FCE, México, 1996, pp. 272 – 273.

¹⁵² Cfr. Carlos Aguirre Rojas “Los efectos de 1968 sobre la historiografía occidental” en *La historiografía en el siglo XX*. España, Montesinos, 2004, pp. 105-131.

Austral sostenía lo innovador de su quehacer en los términos del arte moderno: autonomía, cambio, progreso. Es decir, mantuvo la idea del cambio en términos de *avance*¹⁵⁴ y *evolución* de las prácticas artísticas.

En este sentido, la elección de la abstracción fue una acción *moderna* y no de *vanguardia*. Para Ana Carolina Heredia

[L]a no figuración bahiense no se propone quebrar vínculos con el sistema establecido, sino que adapta su planteo programático a los circuitos institucionales para, desde allí, llevar a cabo su propuesta. En segundo lugar, no es posible negar que la adopción de formas, tanto geométricas como gestuales, que ya no tienen una ligazón indisoluble con la realidad implica un giro radical en la plástica de Bahía Blanca. Sin embargo, las obras de estos artistas parecen apropiarse de las afirmaciones teóricas vanguardistas, dentro de cada obra aparece algún aspecto que demuestra que los vínculos con la tradición no han desaparecido.¹⁵⁵

Tal como señala Peter Bürger¹⁵⁶, la vanguardia implicaría un fuerte cuestionamiento a la "institución artística" en todos sus aspectos – producción, difusión, percepción y autonomía – con el objeto de recuperar su dimensión vital, en tanto que una actitud modernista conllevaría cierto respeto por pautas básicas del arte como la autonomía, el sentido, la forma y el planteo estético¹⁵⁷.

Desde este punto de vista teórico puede decirse, entonces, que la opción estética de *Austral* respondía a los postulados del "arte moderno" en tanto no buscaban la desaparición de la institución *arte*, sino su cambio, caracterizado en términos de *progreso* y justificado en términos de *autonomía*. Mientras las vanguardias artísticas buscarían destruir la *tradición*, los modernos intentarían desplazar a los grupos tradicionales hegemónicos, mediante la ocupación de las instituciones específicas¹⁵⁸. Tognetti y *Austral* no cuestionaban al museo o al arte en tanto instituciones, sino a la forma en la que éstas se habían desarrollado en Bahía Blanca. Lejos de destruirla, el trabajo debía orientarse a hacer crecer a la esfera plástica, para que cobrara la importancia que consideraban debía tener.

Sin embargo, la representación que *Austral* sostuvo de sus prácticas era compleja y difícilmente se adaptaba al esquema binario *modernidad/vanguardia*. En 1962, solicitando las salas del MMBA para la realización del SAC, el grupo organizador escribió:

Nos es necesario, antes de entrar en la materia propia que es el Salón en sí, historiar la creación del mismo, bajo el aspecto de la "intencionalidad" que llevó a su concreción en el año 1960 por un grupo de pintores. La idea de su realización nació de la necesidad de plasmar un pensamiento, que no implicado directamente a la pintura, contemplara en su sentido diferencial, una concepción del hombre y su cosmos y que rompía con moldes formales existentes que tienen la repetición de lo

¹⁵³ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella al "Tucumán arde", Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2000.

¹⁵⁴ Esto también se observa en la reconstrucción que Horacio Mercanti hace en 2006: "Costa se dio cuenta de que con esa pintura no iba a ningún lado, entonces se acercó a nosotros con el grupo Austral." La cursiva es nuestra.

¹⁵⁵ Ana Carolina Heredia, *op. cit.* p. 6.

¹⁵⁶ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

¹⁵⁷ Guillermo Fantoni también trabaja en esta línea. Cfr. Guillermo Fantoni, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario" en *Arte y poder. Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993a, p. 112.

¹⁵⁸ Es en este sentido que Matei Calinescu afirma que "el antitradicionalismo del modernismo es a menudo, sutilmente tradicional" (Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991, p. 141). Esto se refuerza si se toma en consideración que las corrientes abstractas no sólo se hallaban ya consolidadas en otras latitudes –como la Capital Federal–, sino que también constituían blanco de las impugnaciones de las vanguardias de los '60.

acostumbrado. Esta actitud, que no refleja lo nuevo, pero sí representa una actitud distinta, fue estructurándose en el pensamiento rector de los basamentos mismos del Salón; crear una manifestación artística que fuera por sobre todo, la expresión del anhelo común de una superación integral del individuo y el punto de partida para el fundamento humano de las generaciones futuras. Eric Fromm, Eric Kahler con sus ideas psicológicas del hombre en sociedad y en la historia; Lewis Mumford, Pierre Francastel, Siegfried Giedion, en la relación social del artista en su proyección como arquitecto y técnico; Herbert Reed con sus conceptos pedagógicos de la misión del arte; y también, porque no decirlo, Sarmiento, el de las invariantes, en una época en que ya no hay tiempo de hacer las cosas mal, fueron los que influyeron y ayudaron a dar la coherencia lógica de algo que estaba latente, en la espera de la clarificación necesaria para ver al individuo y su comunidad de esa manera distinta de que hablamos.¹⁵⁹

Esta extensa cita reproduce el inicio de la carta. En ella podemos ver, no sólo el amplio horizonte de lecturas que el grupo se adjudicaba, sino cuál era el basamento de sus intereses. En sus términos, lo novedoso residía en sostener una "actitud distinta" en la que los objetivos centrales fueran el individuo, la comunidad, lo humano y las generaciones futuras. Aportes diversos como el psicoanálisis de Fromm, la incipiente sociología del arte de Francastel, los intereses de Giedion sobre la arquitectura contemporánea, el positivismo higienista sarmientino o las preocupaciones de Mumford acerca de los cambios tecnológicos, fueron leídos e interpretados en relación al contexto local, dando un resultado heterodoxo y singular. En el mismo escrito, planteaban el aún actual problema de la relación entre teoría y prácticas:

Hasta aquí, hemos explicado el pensamiento y las ideas que guiaron las intenciones al concretar el primer Salón de Arte Contemporáneo. Llevar a la práctica estas ideas fue realmente el problema de mayor dificultad que se debió afrontar. En primer lugar había que dar una orientación definida, una unidad que trascendiera la simple conjunción de "grupo"; y esa orientación estaría dada por las corrientes modernas del arte plástico actual, que implican el concepto universal del hombre por medio del lenguaje artístico y su unidad con el cosmos, mediante esa "finalidad sin fin" como Kant definiera al arte.

Permitir a cada expositor el ejercicio de una libertad que no fuera solamente pictórica, fue una de las preocupaciones principales, (...) transformando la simple concurrencia del artista en una actitud de responsabilidad...¹⁶⁰

Se recurría a la "modernidad" del lenguaje como hilo conductor del hacer. La propuesta estética se asociaba a una idea trascendente y universal de lo humano y su espíritu, y la acción artística asumía características existencialistas¹⁶¹: el artista al volverse "libre", se cargaría de obligaciones, debía asumir una "responsabilidad". El aparente anacronismo que, desde una mirada externa, significaría pensar la abstracción como "novedad" a mediados de los '60, se veía entonces atravesado por las nociones de libertad y responsabilidad del artista, compartidas por los movimientos culturales revolucionarios contemporáneos¹⁶².

En este sentido, la adscripción a lo "juvenil" y el planteo "revolucionario" cobraban un significado específico, que se clarificaba en su relación con el relato historiográfico que escribía Filoteo Di Renzo. En la periodización tripartita de la historia del arte local, *Austral* era la generación joven y auténtica

¹⁵⁹ Carta dirigida al Director del MMBA, fechada en 1962, firmada "por el Grupo Organizador". Archivo MMBA, Fichero A7.

¹⁶⁰ Ídem

¹⁶¹ En la entrevista realizada a Horacio Mercanti (2006), nos refirió sus acercamientos a las obras de los existencialistas Jean Paul Sartre y Albert Camus.

¹⁶² Cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella al "Tucumán arde", Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2000.

continuadora de los legítimos orígenes de las instituciones plásticas locales, repudiando los intereses “materialistas”. Como tales, tenían la “misión” de transformar las prácticas plásticas tradicionales:

...como consideración final, agreguemos algunos conceptos sobre la misión que nos toca como artistas y seres humanos. Es evidente que el siglo XIX marca en la historia del arte, la separación del artista y su medio, entendido esto, como la no aceptación del mismo por la sociedad; es la época en que unos pocos visionarios asumen la responsabilidad de ser, de crear, de explorar en las recónditas regiones del alma y extraer de allí, la imagen del hombre plasmada en la obra de arte, del acto de crear. Esa separación que aún perdura y en la que no hay culpables, es la que tenemos que superar con nuestro esfuerzo y también con nuestra visibilidad futura. Volver a unir la idea de lo estético en la sociedad que se convive, delimitar las formas de un estilo de vida que sea el parangón de un ciclo histórico. El nuestro, fugaz, cambiante, indeterminado, es el claro ejemplo de la transición hacia la definición de un hombre universal. Creemos, y sin menoscabo de nadie, que en el arte de este siglo, está el germen de ese estilo vital. Y no con la dimensión que medimos hoy al artista, sino en una dimensión diferente, tal vez como lo vislumbrara Mondrian, en la unidad de la arquitectura, la pintura y la escultura, para crear el equilibrio que la vida necesita.¹⁶³

Es en esta última cita donde vemos reforzada la idea de búsqueda de un accionar artístico necesariamente ligado a lo vital, una reinserción de los artistas en lo social. A través del concepto de un “museo viviente” la formación emergente buscaba llevar a cabo su planteo vitalista en el que la agencia cultural debía angostar la distancia decimonónica entre arte y sociedad y, con ello, aportar a la construcción del modelo de hombre universal. En este nuevo museo, los artistas no estarían “separados de su medio”, sino que guiarían el progreso cultural cumpliendo cierto rol de intelectuales “legisladores”¹⁶⁴.

Por todo lo expuesto, podemos pensar que las representaciones y prácticas estéticas sostenidas por Ubaldo Tognetti y el grupo *Austral* se conformaban en el cruce de las coordenadas locales y las experiencias artísticas acumuladas desde principios del siglo XX. Mientras en el contexto plástico local la adopción del lenguaje abstracto, ya consagrado en gran parte del mundo occidental, se significaba como novedoso, el mismo se asociaba a las críticas que las vanguardias culturales de posguerra formulaban acerca de la separación entre arte y vida. Aún esgrimiendo la autonomía del trabajo artístico, la creación era concebida como necesariamente ligada a los problemas sociales históricos; la autonomía no implicaba distancia o ajenidad. A pesar de los cuestionamientos que la experiencia bélica global había abierto sobre la idea positivista de “progreso” en el pensamiento de la época, en la esfera local se mantenía latente la posibilidad de pensar la transformación de la plástica en términos teleológicos.

¹⁶³ Carta dirigida al Director del MMBA, fechada en 1962, firmada “por el Grupo Organizador”. Archivo MMBA, Fichero A7.

¹⁶⁴ Según Zygmunt Bauman “Lo que caracteriza la estrategia típicamente moderna del trabajo intelectual es la metáfora del papel de «legislador». Éste consiste en hacer afirmaciones de autoridad que arbitran en controversias de opiniones y escogen las que, tras haber sido seleccionadas, pasan a ser correctas y vinculantes. La autoridad para arbitrar se legitima en este caso por un conocimiento (objetivo) superior, al cual los intelectuales tienen un mejor acceso que la parte no intelectual de la sociedad. La mejor calidad de ese acceso se debe a reglas procedimentales que aseguran la conquista de la verdad, la consecución de un juicio moral válido y la selección de un gusto artístico apropiado. Dichas reglas procedimentales tienen una validez universal, lo mismo que los productos de su aplicación. Su empleo hace de las profesiones intelectuales (científicos, filósofos morales, estetas) propietarias colectivas del conocimiento que es de pertinencia directa y crucial para el mantenimiento y perfeccionamiento del orden social.” Zygmunt Bauman, *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, pp. 13-14.

3. LOS PINCELES Y LA GUERRA: LAS REPRESENTACIONES DEL ENFRENTAMIENTO

Como planteamos en el capítulo anterior, la emergencia de una formación que practicaba una línea plástica abstracta desde fines de los '50 y su consolidación como dominante a partir de 1963, condujo a la aparición de nuevas tensiones al interior del campo plástico local. A la adopción de un lenguaje artístico diferente y actualizado, se sumó la propuesta de un trabajo museístico crítico y dinámico, así como el establecimiento de lazos con formaciones e instituciones distintas de las tradicionales.

La gestión de Ubaldo Tognetti en el MMBA operó un desplazamiento de la AAS del centro de la escena plástica local. La asociación perdió el control de la institución oficial y del *Salón Regional*, por lo que debió articular nuevas estrategias de funcionamiento. Si bien contaban con un Salón propio (*Salón Artistas del Sur*) desde 1959, a partir de 1963 las exposiciones de sus miembros y agrupaciones tuvieron lugar principalmente en la sala ubicada en el subsuelo de la ABR y no en el MMBA. Las prácticas llevadas a cabo por la nueva dirección de este último hicieron evidente y manifiesta la existencia de conflictos entre los agentes del campo cultural: no sólo existían distintas opciones estéticas, sino que los grupos que las sostenían se disputaban las esferas institucionales.

En este capítulo se reconstruirán los términos en los que estas pugnas fueron puestas en palabras y las representaciones que en ellas subyacían. A pesar de las diferentes posiciones de los actores e instituciones, y la diversidad de sus intereses, el elemento común fue la utilización de la estructura institucional para la acción y la emisión de los discursos legitimadores. En ellos predominó el recurso metafórico, específicamente la referencia a lo cultural en términos bélicos. Por ello, y por la ubicación subterránea de los espacios institucionales, podemos esbozar la imagen de la *guerra de trincheras* como la adecuada para dar cuenta de la significación de la experiencia en términos simbólicos.

ARTISTAS DEL SUR EN EL CAMPO CULTURAL

Tal como se ha señalado, para ese entonces la AAS era la institución plástica más antigua de la ciudad. Fundada en 1939 e independiente de formaciones de nivel nacional o provincial, poseía una extensa capacidad de difusión, asociada a la acumulación de capital social y simbólico que había logrado. María de las Nieves Agesta ha reconstruido el proceso de gestación de la institución:

Liderados por Domingo Pronsato y reunidos en Asamblea Extraordinaria el 10 de junio de 1939, los hasta entonces integrantes de la Sociedad de Artistas Plásticos seccional Bahía Blanca, resolvieron conformar una nueva entidad que llevara por nombre *Asociación Artistas del Sur*. Una vez electa la primera Comisión Directiva, se convocó a una nueva reunión a fin de aprobar el Estatuto correspondiente.¹⁶⁵

Si bien la *Escuela de Bellas Artes Proa* – luego oficializada *Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca* – había sido gestada por la *Asociación de Artistas Independientes* en 1933, los miembros de AAS fueron sus docentes y directores exclusivos hasta 1947, momento en el que resultaron desplazados por la movilización del Centro de Estudiantes¹⁶⁶. El director removido fue Saverio Caló, quien luego ocupó la

¹⁶⁵ María de las Nieves Agesta, "Duelo de pinceles. Campo artístico bahiense en la década del '40", en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaría General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005, p. 52.

¹⁶⁶ Cfr. Idem.

dirección del MMBA. Otros de los expulsados fueron Arnaldo Collina Zuntini, - que presidiría AAS desde 1948 hasta 1955 y sería el secretario de Caló en el MMBA - y Séptimo Ferrabone, quien sería convocado en 1963 como miembro del comité de evaluación de exposiciones en la ABR.

En 1952, como consecuencia de este conflicto y luego de la oficialización de la Escuela en 1951, la AAS inauguró un establecimiento educativo propio, al que denominó *Taller Libre Ubaldo Monacelli*. Los elementos materiales necesarios fueron cedidos por el Instituto Ítalo Argentino de Cultura, proviniendo los mismos de la *Escuela de Arte Ubaldo Monacelli*, que había funcionado hasta 1950¹⁶⁷ bajo la dirección del mismo Collina Zuntini, y entre cuyos docentes se encontraban Hortensia Leal y Séptimo Ferrabone. En el acta de creación, se declaró que “el Taller Libre no tendrá maestros ni alumnos, sino personas que dibujan y pintan, orientadas por asociados de mayor experiencia”¹⁶⁸; sin embargo, luego se presentaron problemas relativos a cómo se estructuraría el cobro a los asistentes, quiénes serían considerados como “asociados de mayor experiencia” y cómo se distribuirían los ingresos. Los autorizados fueron Hortensia Leal, Julia Vitale de Artola, Séptimo Ferrabone, Sebastián Artola, Tito Bellardinelli y César Cremona; cada “alumno” debería abonar \$10 por mes¹⁶⁹.

Los ingresos materiales de la Asociación no dependían de sus actividades pedagógicas. Si bien la AAS no era una institución oficial, recibía subvenciones anuales de la esfera pública local¹⁷⁰, además de ocupar el espacio físico ubicado en uno de los subsuelos del Teatro Municipal - también de propiedad comunal - como sede social. El otorgamiento de estos beneficios económicos por parte del sector estatal, permite hablar de la existencia de un reconocimiento a la labor de la entidad, lo cual redundaba en la legitimación pública de sus propuestas.

Durante su presidencia de la institución, Arnaldo Collina estableció lazos con variados sectores. En 1949 él y otros pintores de la AAS fueron invitados por la *Agrupación Impulso*¹⁷¹, de la Capital Federal, para la realización de la muestra *7 Pintores del Sur*. Al año siguiente, la misma organización le hizo entrega de “la pipa de barro y laurel” con la que distinguían a los “verdaderos artistas”; según ellos, el pintor bahiense “poseedor de tantas condiciones plásticas y espirituales



Domingo Pronsato y Edelmiro Farrell. ca. 1943. Archivo familia Pronsato.

¹⁶⁷ Esta escuela tenía su espacio físico en Blandengues 220.

¹⁶⁸ Actas de la Comisión Directiva de la AAS, 25 de agosto de 1951. Subrayado en la fuente.

¹⁶⁹ Actas de la Comisión Directiva de la AAS, 17 de marzo de 1953

¹⁷⁰ Actas de la Comisión Directiva de la AAS, 7 de febrero de 1953.

¹⁷¹ Relacionada con lo que, en la década de 1930, se conoció como *Artistas del Pueblo*, la *Agrupación Impulso* fue fundada en 1940, en el barrio de La Boca. Cfr. Diana Weschler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes” en J. E. Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Entre sus fundadores se encontró el pintor bahiense Juan Carlos Miraglia, quien desde hacía algunos años desarrollaba su trabajo en Capital Federal.

se la ganó en buena ley”¹⁷². En 1951, su cercanía con los artistas del barrio capitalino de La Boca quedó manifiesta: Benito Quinquela Martín le otorgó la *Orden del Tornillo*¹⁷³ “por su alma de artista”¹⁷⁴. Si bien esta distinción se basaba en el humor absurdo – al receptor se le entregaba la “Orden del Tornillo *que le falta*”, haciendo referencia a la supuesta locura – en el caso de Collina se convirtió en un elemento de fuerte peso simbólico por ser uno de los pocos pintores locales destinatarios de la misma¹⁷⁵.

En el ámbito institucional oficial, el presidente de AAS generó posiciones de peso político, social y simbólico. En 1950, durante la intendencia del justicialista Norberto Arecco¹⁷⁶, fue creada la Subsecretaría de Cultura y Asistencia Social, y Collina fue nombrado su primer director. A su cargo quedaron incumbencias tan diversas como los museos y el archivo municipal, la colonia de vacaciones, el Hogar del Niño y la obra social. Simultáneamente, durante la dirección de Saverio Caló en el MMBA, él mismo era el secretario de la institución.

Miembros de la AAS estaban relacionados, también, con la UNS. En 1952 fue creada la Escuela de Bellas Artes, dentro de la estructura del Instituto Tecnológico del Sur (ITS). Su director organizador fue el arquitecto Manuel Mayer Méndez – uno de los docentes expulsados por los estudiantes de *Proa* en 1947- y contemplaba las orientaciones plástica y música. El mismo había realizado el diseño de los complejos universitarios ubicados en Colón 80 y en la avenida Alem 1200. La pintora Elena Van Hees, también miembro de AAS, fue nombrada profesora titular de la Cátedra de Dibujo y Pintura con cargo ad honorem¹⁷⁷. Sin embargo, por falta de recursos económicos, la academia cesó en sus funciones en 1953.

En febrero de 1956, la misma Van Hees presentó sus “sugerencias” para la reapertura de la Escuela de Bellas Artes dependiente de la UNS, siendo éste un “proyecto económico por carecer la UNS de presupuesto para su mantenimiento”¹⁷⁸. La propuesta respondió a un pedido realizado por la “Comisión Especial de Reestructuración de la Universidad Nacional del Sur”¹⁷⁹. En su escrito planteaba la existencia de una necesidad “estética superior” en Bahía Blanca, a la vez que dejaba ver su adscripción nacionalista antiperonista.

En mi ciudad natal, hay una "laguna educacional" de estética superior que aún falta llenar. Para lograr tal fin, sería necesario la creación de una academia de "Bellas Artes", dotada, además del material para enseñanza, de un personal docente-artístico-pedagógico competente en la materia inspirado en los más sanos, nobles y elevados propósitos de ideales de argentinidad; de esta

¹⁷² Archivo familia Collina Zuntini, Correspondencia, 15 de septiembre de 1949.

¹⁷³ La *Orden del Tornillo* constituyó una mención otorgada por Benito Quinquela Martín a quienes se destacaran por su camaradería y espíritu fraternal. La ceremonia consistía en la realización de una comida, seguida de humoradas, para finalizar con la entrega de un diploma y un gran tornillo dorado sujeto a un cordón de color.

¹⁷⁴ Archivo Familia Collina Zuntini.

¹⁷⁵ Sobre los lazos de Arnaldo Collina Zuntini con la Agrupación Impulso, Cfr. María de las Nieves Agesta, “Una mirada crítica a la relación entre Buenos Aires y el Interior. Contactos entre «Impulso» y «Artistas del Sur», 1947 – 1955”, en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones: Artes visuales y música, 6 al 9 octubre 2004*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2004.

¹⁷⁶ Norberto Arecco era socio de AAS.

¹⁷⁷ Elena Van Hees egresó como Profesora Nacional de Dibujo y Pintura de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1930. Se desempeñó como docente en el Taller Libre de AAS y como ayudante de la cátedra de Dibujo Técnico de la Escuela de Ingeniería Industrial.

¹⁷⁸ Archivo MMBA, Archivo personal Elena Van Hees, 18 de febrero de 1956.

¹⁷⁹ La citada Comisión estaba conformada por Pedro González Prieto, Berta Gaztañaga de Lejarraga, José María Arango, Marcelo Galar, Américo Malla, Alfredo Viglizzo y Rolando V. García.

Argentina nuestra, depurada afortunadamente, de la escoria, que el nefasto gobierno del dictador depuesto amenazaba carcomer hasta las entrañas mismas de la tierra.¹⁸⁰

Buscando captar el apoyo de la comunidad local, intentó difundir la iniciativa a través de una emisión por la radio local LU2. En ella, la AAS aparecía como el principal motor de la reapertura de la Escuela.

Artistas del Sur entidad cultural, atenta siempre a toda inquietud espiritual, fue la primera en fomentar y propiciar, la reapertura de la Escuela de Bellas Artes, que, dependiente del Instituto Tecnológico del Sur (hoy Universidad Nacional del Sur), funcionaba en el año 1952. (...) Apoyemos todos, esta feliz iniciativa de Artistas del Sur. Enviad vuestras adhesiones de simpatía a esta emisora LU2 o bien a Artistas del Sur.¹⁸¹

Sin embargo, a pesar de esta campaña, la UNS no volvió a contar con un área artística en su estructura.

El derrocamiento de Juan Domingo Perón por la autodenominada "Revolución Libertadora" tuvo consecuencias profundas dentro de la AAS. El 19 de octubre de 1955,

un grupo de asociados de Artistas del Sur (...) reunidos en forma especial en su local social, a fin de considerar la situación de la entidad con referencia al momento de LIBERTAD que vive el país, como consecuencia del triunfo de la Revolución DEMOCRÁTICA, y considerando que la nueva tónica social aconseja la Renovación de los cuadros Directivos para facilitar la recuperación de la vida democrática de las instituciones y propender a la pacificación y armonía de las mismas, por unanimidad resuelve: 1º- DETERMINAR LA CADUCIDAD DE LOS CARGOS DE LA ACTUAL COMISIÓN DIRECTIVA. 2º- DESIGNAR A LOS SEÑORES EDMUNDO CABRERA, LIDIA AMADUCCI Y GERMAN VIGLINO, para que actúen como INTERVENTORES, asegurando el normal funcionamiento de la entidad, hasta la realización de elecciones. 3º- Tomar posesión de la Entidad y comunicar de lo actuado al Jefe del COMANDO NAVAL DEL SUR.¹⁸²

Los interventores, entre sus acciones, resolvieron la suspensión de quien había presidido la entidad por siete años. Las justificaciones para esta resolución adquirieron un tono fuerte y denunciante:

Por cuanto que el señor Arnaldo Collina Zuntini durante su ejercicio en la presidencia de la Asociación "Artistas del Sur" extralimitóse en sus facultades, propiciando y rindiendo homenajes a personas totalmente ajenas a la entidad, con finalidad evidentemente política, desnaturalizando la función de la entidad y disminuyéndola ante la opinión pública por sus actitudes de adulación y vasallaje; y teniendo en cuenta además que ello constituía una falta de respeto para las concepciones íntimas de los asociados que no compartían su credo, y un avasallamiento a sus derechos, acentuado por las circunstancias del país que no permitían en acepción general la exteriorización de su rebeldía, en defensa de la seguridad de la misma entidad, a quien su presidente, con absoluta falta de ecuanimidad y sentido común, ponía en el dilema de desafiar a la dictadura o prosternarse en actos de obsecuencia reñidos con la más elemental dignidad. Y teniendo en cuenta que ésta actitud incidía en la desarmonía de las relaciones sociales, por el natural resentimiento de los impunemente afectados por los desplantes políticos - partidarios del Sr. Presidente, (...) ¹⁸³

Hortensia Leal, por su parte, fue suspendida como asociada y exonerada de sus funciones como profesora del *Taller Libre* por haber "incurrido en diversos actos contrarios a la ética que debe reglar la conducta de los profesores, incidiendo con su actitud en la desarmonía de la entidad, teniendo inclusive

¹⁸⁰ Archivo MMBA, Archivo personal Elena Van Hees, 18 de febrero de 1956.

¹⁸¹ Emisión por radio LU2, 8 de agosto de 1956. Archivo personal Elena van Hees.

¹⁸² Actas de la AAS, 19 de octubre de 1955. Mayúsculas y subrayado en la fuente.

¹⁸³ Archivo AAS, Resolución de la Comisión Interventora, 28 de marzo de 1956. Subrayados en la fuente.

palabras despectivas para la misma y para las autoridades de la Intervención.”¹⁸⁴ De acuerdo a estas resoluciones pareciera que la AAS, atravesada por la situación política del país, tuvo su propio derrocamiento interno.

La cercanía de Arnaldo Collina a los sectores peronistas – o su no alejamiento – no fue vista con buenos ojos por todos los socios de AAS. Probablemente, entre las “actitudes de adulación y vasallaje” mencionadas en la cita se encontrara el envío de un telegrama de pésame al Gral. Perón – firmado en nombre de la Asociación- con motivo de la muerte de Eva, a quien se adjetivaba como “protectora del arte y de sus cultores”¹⁸⁵.

En julio de 1956, la “Lista Renovadora Independiente” invitaba a los miembros de la AAS a votar por sus candidatos en las próximas elecciones. La misma abogaba por

una inmediata renovación de Estatutos, considerando que ello favorecerá el libre desarrollo de los ideales artísticos, excluyendo de su seno toda idea separatista, sea esta social política o religiosa, por entender que el arte debe permanecer ajeno a dogmas o sectas, sosteniendo sin embargo los principios básicos de libertad y democracia que deben regir la vida de todas las instituciones.¹⁸⁶

Sin embargo, a pesar de la manifiesta voluntad de “renovación”, la lista estaba integrada por Saverio Caló, Séptimo Ferrabone, Elena Van Hees, Nicolasa Balbi Robecco y Juan Re, entre otros. Las únicas novedades eran Atilio Jorge y Thelma Massetti de Jorge.

Algunos miembros de los *Artistas del Sur* se encontraban ideológicamente cerca de los sectores militares. Esta cercanía puede observarse, en un primer ejemplo, a la luz de un breve análisis de la obra bibliográfica de Domingo Pronsato¹⁸⁷, socio fundador y presidente honorario de la AAS.

Inclinado hacia una posición conservadora¹⁸⁸, y aludiendo siempre a su descendencia de las familias fundadoras de Bahía Blanca¹⁸⁹, en la obra de Pronsato se observa un fuerte reconocimiento a la acción civilizadora



Ca. 1967. En la imagen podemos reconocer a Domingo Pronsato, Eugenio Aramburu y Alfredo Masera. Archivo familia Pronsato.

¹⁸⁴ Archivo AAS, Resolución de la Comisión Interventora, 28 de marzo de 1956.

¹⁸⁵ Archivo AAS, Correspondencia enviada, ca. 1952.

¹⁸⁶ Nota enviada a los asociados, ca. Julio 1956. Archivo personal Elena Van Hees.

¹⁸⁷ Se tomarán en cuenta las siguientes obras: *Hacia otros horizontes* (1924), *Patagonia, proa del mundo* (1948), *Luces de mi tierra* (1954), *Estudio sobre los orígenes y consolidación de Bahía Blanca* (1956), *El desafío de la Patagonia* (1969), *Patagonia, año 2000* (1971), *El Héroe escandinavo* (1971).

¹⁸⁸ En entrevistas realizadas a Domingo Frenzel Pronsato (diciembre de 2007 a febrero de 2008), nieto de Domingo Pronsato, el entrevistado refirió: “En aquella época eran todos conservadores, Monacelli, mi abuelo, los más viejos de Artistas del Sur... estaban todos siempre en lo de mi abuelo... esa casa era una romería... los pintores, los curas del Don Bosco... los curas son todos nacionalistas... el cura Paesa, el obispo Esandi...”

¹⁸⁹ Sus abuelos fueron integrantes de la Legión Agrícola Militar Italiana del Cnel. Olivieri, llegada a Bahía Blanca en 1856. (Domingo Pronsato, Domingo, *Luces de mi tierra*, Bahía Blanca, Asociación Artistas del Sur, 1954, p. 84).

del Ejército y la Armada Argentina en la Patagonia. Preocupado por la reconstrucción histórica, el autor recuperó la figura de Juan Manuel de Rosas en calidad de héroe y recurrió a los proyectos sanmartinianos y bolivarianos como apoyo histórico a su gran proyecto personal¹⁹⁰. En sus obras se encuentran gran cantidad de agradecimientos, menciones y reconocimientos a las figuras de numerosos miembros de las Fuerzas, contemporáneos al autor¹⁹¹. Si bien su acervo nacionalista lo colocaba próximo a la posición ideológica de los grupos restauradores¹⁹², su preocupación por el desarrollo regional del sur argentino también se hace eco de los postulados sesentistas acerca del desarrollo regional en relación con el imperialismo y la dependencia económica.¹⁹³ Por otro lado, en fotografías de la década de 1960 podemos ver que algunos miembros de *Artistas del Sur*, junto con Pronsato, mantenían reuniones con quienes entonces se hallaban liderando la escena política (antiperonista): Isaac F. Rojas y Pedro Eugenio Aramburu¹⁹⁴.

¹⁹⁰ El proyecto de creación de una nueva provincia y el trazado de una línea ferroviaria trasandina ya fueron mencionados en el capítulo anterior.

¹⁹¹ En este sentido, es significativo que en *Patagonia, proa del mundo* se encuentra una fotografía del autor y su familia durante un viaje en 1928, tomada por el Tte. Cnel. Edelmiro J. Farrel. (Pronsato, Domingo, *Patagonia, proa del mundo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1948, lámina V).

¹⁹² Se toma la clasificación de *nacionalismo restaurador* de los estudios realizados por Cristian Buchrucker. Las características del movimiento, que el autor sitúa en la primera mitad del siglo, se sintetizan en: cosmovisión platonista, críticas al liberalismo decimonónico y al modelo democrático, planteos contra el "imperialismo", rechazo a los sectores de izquierda, acercamiento a la Iglesia Católica. Cristián Buchrucker, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial. 1927-1945*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

¹⁹³ La figura de Pronsato no acepta clasificaciones rápidas; la multiplicidad de sus intereses e influencias y la variedad de sus ocupaciones, así como la extensión de su vida (1881 – 1971), delinearon un personaje complejo. A su vez, por esas mismas razones, se hace indudable su peso político, social y cultural en Bahía Blanca.

¹⁹⁴ Fotografías del archivo familiar, fechadas circa 1960 – 1968. En una de ellas posan, junto con Pronsato y Aramburu, el pintor Alfredo Maserá, así como también empresarios bahienses. En otra, tomada sobre el Río Colorado durante una reunión por las obras de la presa "Casa de Piedra", se reconoce entre otros, a Rojas, Pronsato y a Alberto Fantini, en ese momento Director de Cultura de la comisión de Luis M. Esandi.



Estudios preliminares de la presa "Casa de Piedra" (Río Colorado), Estancia El Álamo. En la foto podemos reconocer a Isaac Rojas, Domingo Pronsato, Alberto Fantini, Emiliano Seco y Oscar Losada, entre otros. ca. 1958-1961. Archivo familia Pronsato.

Otro ejemplo lo constituye la misma Elena Van Hees. Entre 1952 y 1961 fue invitada en cuatro oportunidades por grupos de la Base Naval Puerto Belgrano y la Base Aero Naval Comandante Espora para realizar exposiciones, conferencias y firmar el libro de oro¹⁹⁵. En 1964 *La Gaceta Marinera* publicó su artículo "Fenómenos plásticos"¹⁹⁶.

Como mencionáramos en el capítulo anterior, la AAS también había construido un lazo estrecho con el periódico *La Nueva Provincia*: sus actividades eran ampliamente difundidas, como así también lo eran las de los grupos relacionados a ella (la Peña *La Carbonilla* y el grupo *Bahía Blanca*). Fundado en 1898 por Enrique Julio, el diario local también había sufrido los vaivenes políticos. De origen radical, en 1950 había sido clausurado por el gobierno justicialista por su posición opositora, siendo reabierto entre 1955 y 1956. Sus páginas se volvieron espacio privilegiado para la opinión antiperonista y conservadora¹⁹⁷.

¹⁹⁵ En 1952, del 16 al 19 de julio expuso, como invitada especial de la Comisión Social y Cultural del Casino de Oficiales, en la Sala del Hotel de la Base Naval de Puerto Belgrano. Entre el 25 de julio y el 1 de agosto de 1954 fue invitada especialmente para realizar una muestra en la sala de la Biblioteca del Casino de Suboficiales de la Base Aero Naval Comandante Espora. En 1961 vuelve a ser convocada por la Subcomisión Social y Cultural del Casino de Oficiales, para dar una conferencia, exhibir sus obras, y firmar el libro de oro. Curriculum Elena Van Hees - Archivo personal de la artista. Archivo MMBA.

¹⁹⁶ *La Gaceta Marinera*. Puerto Belgrano, Año IV, N° 76, 1° de julio de 1964. El número de página de publicación es desconocido, por hallarse perdida la revista. Un recorte de la nota, junto con los datos de edición, se halla en el diario personal de Elena Van Hees. Archivo MMBA.

¹⁹⁷ Al respecto Cfr. María de las Nieves Agesta, *Proyecciones en imágenes: prensa ilustrada y cultura visual en el proceso de modernización de Bahía Blanca (1909-1910)*, mimeo. [tesis de maestría en evaluación], 2009; y Patricia A. Orbe, "El impacto político del golpe de estado de 1966 en la comunidad universitaria bahiense desde la óptica del diario LNP." en Mabel Cernadas de Bulnes (ed.), *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2000.

Desde mediados de la década de 1950, entonces, esta posición política se había vuelto un factor común entre la dirigencia de AAS y el periódico.

A partir de la creación del Salón Anual de la Asociación en 1959, uno de los premios llevaba el nombre del matutino y era auspiciado por éste. Probablemente, el principal nexo entre las dos instituciones lo constituyera Alberto Fantini, un agente por demás interesante dentro del campo cultural tanto por su nivel de operatividad como por su imbricación con el político. Miembro de la comisión directiva de la AAS durante la presidencia de Collina Zuntini y secretario del Departamento de Cultura Universitaria del ITS desde 1948, participó de la creación de la Orquesta Sinfónica en 1959, integró el grupo fundador de la *Junta de Estudios Históricos de Bahía Blanca* en 1966 y fue Director de Cultura municipal a partir de 1967. A su vez, escribía las críticas de arte que eran publicadas por *La Nueva Provincia*.

El papel que el periódico asumió luego de 1955, entonces, fue doble. Por un lado, difundía las actividades de aquellos grupos con quienes sostenía un vínculo, propiciando su legitimación ante la opinión pública¹⁹⁸. Por otra parte, era el espacio y el soporte de una de las instituciones específicas del campo artístico: la crítica.

El interés de esta reconstrucción reside en dar cuenta de la variedad de lazos que atravesaban a AAS, a raíz de las relaciones sociales que mantenían sus miembros con actores locales y nacionales, pertenecieran al ámbito cultural o no. El capital social que estos vínculos generaban, no sólo les permitió el acceso a distintos espacios de poder, sino que se hizo extensivo a la propia institución. La red de nexos incluyó, dependiendo de la época, a los sectores peronistas, la UNS, artistas capitalinos, las Fuerzas Armadas y el diario *La Nueva Provincia*.

Las prácticas de la AAS deben ser historizadas para dar cuenta del proceso de construcción de sus capitales. Es importante destacar la existencia de divisiones y enfrentamientos intensos dentro de la propia institución, en muchos casos de carácter ajeno a lo plástico. La brecha institucional que abrió el golpe de estado de septiembre de 1955 significó también una bisagra al interior de la entidad plástica. Basados sobre la "renovación democrática" impulsada desde la esfera política, los asociados abrieron el espacio para cuestionar a la dirigencia de la institución, en tanto cercana al peronismo, y desplazarla. La Asociación adquiriría así la legitimidad social y política que le otorgaba hallarse en el bando de los "vencedores" (antiperonistas). Sin embargo, cabe preguntarse cuál fue la profundidad concreta de esta voluntad de reforma, dado que entre los "renovadores" se hallaban los miembros más antiguos de AAS.

La Peña La Carbonilla y el Grupo Bahía Blanca

Es probable que la brecha abierta al interior de la agrupación tradicional en 1955 haya incidido en la gestación de nuevas formaciones. En 1957 algunos miembros de AAS formaron la Peña *La Carbonilla*, a la que sus integrantes referían como "en camiseta, peña loca"¹⁹⁹; entre ellos se encontraban Nestor Massera, Coulembier Rogge, Nicolasa Balbi Robecco, Alejandro Costa, Séptimo Ferrabone, Teodo

¹⁹⁸ Respecto a la capacidad de la prensa como agente de socialización, Hector Borrat señala: "El periódico influye sobre la audiencia como agente de socialización fuere cual fuere el área de su temario global, el tema y el enfoque, fuere cual fuere el objetivo que se proponga, se comprenda o no a sí mismo como un agente de socialización. Socializa a lo largo de la secuencia de sus temarios globales, como narrados y comentarista de la actualidad política, económica, cultural (espectáculos y deportes incluidos) y social, y también cuando hace publicidad de los bienes y servicios de aquellas organizaciones públicas y privadas que le pagan para ello." Héctor Borrat, *El periódico, actor político*. Barcelona, GG Mass Media, 1989, pp. 152 y 153.

¹⁹⁹ *El Píncel*. Bahía Blanca, Año II, N° VII, s/f., p. 1.

Benítez, Darío Lorenzini, Félix Murga, Tarcisio Zardo y Juan Rubio Sánchez. Integrada por pintores y escritores, se reunía semanalmente en la confitería céntrica City Bar, un espacio diferente al de su entidad de origen. Organizaron exposiciones colectivas, Salones de Poemas Ilustrados, cenas, almuerzos, bailes de disfraces y la edición de la revista *El Pincel*.

El elemento principal en todas sus actividades fue la comicidad, específicamente la sátira y el absurdo, asociada a temas no humorísticos. La mayoría de los documentos observados fueron firmados por una "autoridad". Sin embargo, pareciera que en ello también se pusieron en juego ciertas actitudes lúdicas: aparecen nominaciones tales como "Darío I° «El intrépido» Presidente de facto de la Peña Loca", o "Juan Rubio Sánchez Presidente Constitucional por accidente", en las que la nominación humorística tomaba elementos propios de la inestabilidad política de fines de la década de 1950. A su vez, las tensiones propias del campo plástico también buscaron ser atravesadas por la risa: en el número 4 de *El Pincel* Enrique Coulembier Rogge publicó una nota titulada "Hay que cortar cabezas en el arte".

Ante los rumores que circularon en los últimos tiempos en los medios artísticos de la ciudad, que atribuían a los principales exponentes de la plástica local manifestaciones tales como: "HAY QUE CORTAR CABEZAS"; hemos tratado de indagar la veracidad de estas versiones para lo que entrevistamos a varios artistas en sus ateliers.

Trasladados en nuestros equipos motorizados al Taller del destacado pintor SI y NO figurativo Don Félix Murga, que nos recibió pintando las vías de uno de sus paneles trasandinos, le interrogamos: - Es cierto, maestro, que Ud. opina que en el medio local de las Artes deben cortarse cabezas? -R: "Si bien es cierto que opino debe haber una renovación total, no creo sea necesario cortar cabezas; pues, como Uds. comprenderán, si las cortamos, a quién hipnotizo yo?"

Convencidos que por este lado estaban mal orientadas nuestras investigaciones nos trasladamos al estudio de la pintora Elena Van Hees, quien interrogada después de los saludos de práctica nos manifestó: Vean muchachos, a mi no me gusta meterme a juzgar los actos de los demás, si se trata de pintores, pero sí me gustaría cortarle la cabeza al dueño de la vereda con baldosas flojas donde tuve mi XXV° caída del mes, la III° de la semana, el lunes pasado.²⁰⁰

En el escrito, los conflictos y actores del campo plástico son desestructurados a través del humor satírico: la violencia implícita en la imagen de la decapitación queda neutralizada ante la preocupación por la hipnosis, o por la importancia que reviste el estado de las veredas para alguien que tropieza periódicamente.

En el programa de la fiesta a realizarse en 1958, por el primer aniversario de la agrupación, declararon: "Más valen dos locos amigos, que cien cuerdos enemigos"²⁰¹ mientras en el primer número de *El Pincel* habían manifestado la voluntad de "unir a todos los cultores del arte por medio del lazo sencillo de la amistad, AMISTAD palabra que ha de ser nuestro lema, pues no podría ser de otra manera dado que representamos a la Peña la Carbonilla cuyo único estatuto es la camaradería que reina entre sus integrantes."²⁰² Como podemos ver, ante la evidencia de los conflictos la Peña optaba por burlarse de ellos y estructurar sus lazos en torno a elementos diferentes: la camaradería y la amistad. Aunque la mayoría de sus integrantes eran miembros de AAS, *La Carbonilla* emergió como formación preocupada por estrategias y prácticas sociales diferentes.

En diciembre de 1964, Alejandro Costa, Ignacio Crespo, Amalia Jamilis, Enrique Coulembier Rogge y Nestor Masera conformaron el Grupo *Bahía Blanca*. En algunas ocasiones, Ismael Piñeyro y Antonio

²⁰⁰ *El Pincel*. Bahía Blanca, N° 4, Año I, ca. 1962, sin página. Mayúsculas en la fuente.

²⁰¹ Archivo personal Darío Lorenzini.

²⁰² *El Pincel*. Bahía Blanca, N° 1, Año I, 9 de julio de 1958, p. 1.

Triano también aparecieron como miembros. A pesar de ser en su mayoría integrantes de AAS, esa información nunca aparece mencionada en las actividades de la formación. Entre 1965 y 1968 realizaron exposiciones colectivas en la Asociación Bernardino Rivadavia, en el Concejo Deliberante de Punta Alta, en el Salón de la Municipalidad de La Plata, en General Acha (La Pampa), en las galerías Berlingieri y Siglo XX de Capital Federal²⁰³. En 1967 tuvo lugar su única exposición en el MMBA.²⁰⁴

En 1967 el diario *La Nueva Provincia* publicó una entrevista realizada a algunos integrantes del grupo. En ella se indagaba acerca de las razones de su conformación:

El mismo es una resultante de la necesidad de exponer juntos para tener, de esta manera, posibilidad de amortizar gastos, intensificar envíos a salones, con el objeto de participar todos, dentro de lo posible, en la mayor cantidad de manifestaciones artísticas. No hay ni desean entre ellos, afinidad artística, (...) no están embanderados en ningún tipo de corriente estética, aunque en general se sienten cómodos dentro de la corriente expresionista.²⁰⁵

Como se puede ver, los motivos manifiestos de la unión grupal residían en cuestiones de tipo material: reducción de costos, mayor difusión y participación. Esta dimensión práctica no implicaba una unidad de principios estéticos: a pesar de la “comodidad” que les produjera el lenguaje expresionista, no estaban interesados en alinearse en ninguna corriente plástica singular. Este planteo, en el contexto de las prácticas que se venían realizando en el MMBA desde fines de 1963, significó una postura diferente a la de *Austral*: el trabajo colectivo tenía un fin pragmático, independiente de las experiencias o planteos plásticos de cada miembro y alejados de preocupaciones espirituales o ideales.

En una mirada que recorre el campo cultural se observa que, ante la disputa, no se contemplaba la construcción del consenso o la posible convivencia. La diferencia de opiniones, fueran ellas estéticas o políticas, implicaba una tensión que sólo se dirimía en una dinámica donde algunos actores excluían y apartaban a otros. En la *Escuela de Bellas Artes Proa*, los profesores en conflicto fueron expulsados; ante el desacuerdo de algunos miembros de AAS con la gestión de Collina Zuntini, éste es removido de su cargo y suspendido; durante la dirección de Tognetti, esa entidad y sus principales figuras no tuvieron lugar dentro del MMBA, así como tampoco las formaciones surgidas de ella.

DE CÓMO EL ARTE SE VOLVIÓ UNA “GUERRA”

La existencia de actores con planteos e intereses diferentes dentro del campo plástico propició la presencia de tensiones, que se volvieron más complejas en relación a la situación de inestabilidad política. La irreductibilidad de las opciones político-partidarias que se decantaron en torno al fenómeno del peronismo volvió aún más dificultosa la resolución de los conflictos mediante el diálogo o la convivencia. A su vez, la aparición de nuevos modos de hacer política²⁰⁶ aceleró aún más la definición de posturas políticas antagónicas. La dinámica de exclusión y violencia que atravesaba el cuerpo social no exceptuaba la esfera artística.

Aunque en general las prácticas culturales no adquirieron caracteres de agresión física, las producciones escritas de los distintos actores permiten reconocer una serie de representaciones

²⁰³ Archivo LNP, Sobre 6484. *La Nueva Provincia*, 7 de julio de 1967. “Muestra de Pintura del Grupo Bahía Blanca”.

²⁰⁴ Este dato no aparece en los registros del MMBA; su única fuente es el archivo LNP.

²⁰⁵ Archivo LNP, Sobre 6484. *La Nueva Provincia*, 7 de julio de 1967. “Muestra de Pintura del Grupo Bahía Blanca”.

²⁰⁶ Cfr. Marcelo Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia*. Buenos Aires, Eudeba, 2004. [2002], p. 12.

comunes. A través del análisis del nivel metafórico de lo discursivo²⁰⁷, se pueden reconstruir las formas en las que se experimentaba el acontecer cultural.

La ubicación física de las instituciones protagonistas del conflicto poseía un valor significativo, con lo que el nivel simbólico se volvía más complejo. Como se mencionó anteriormente, durante el período estudiado la AAS funcionaba en los subsuelos del Teatro Municipal, mientras el MMBA ocupaba los sótanos del palacio de gobierno. Ambos espacios pertenecían al sector público, por lo que su adjudicación a estas instituciones – en distintas etapas – asumía el carácter de decisión municipal. En este sentido, es interesante observar el lugar que se otorgó a lo cultural en los proyectos municipales; en diferentes épocas, y desde diversas opciones partidarias, el espacio de lo plástico estaba bajo tierra.

Esta característica física, articulada con las propiedades de los discursos de los actores, invita a pensar el funcionamiento del campo plástico y sus tensiones en torno a la imagen de la *trinchera*. La ocupación y permanencia dentro de las instituciones otorgaba la posibilidad de emitir una voz, con mayor o menor grado de legitimidad, resguardada por el propio peso de los organismos. En esta *guerra de trincheras* el discurso escrito fue uno de los medios por los cuales se construyó la representación y, a la vez, un dispositivo utilizado para el “combate”.

El accionar del grupo *Austral*, más allá de las innovaciones ideológicas y prácticas operadas dentro del Museo, definió su relación con el grupo conservador en términos de “trinchera”. Si la primera acepción que de éste término proporciona la Real Academia Española es: “Zanja defensiva que permite disparar a cubierto del enemigo”²⁰⁸, puede decirse que la institución municipal fue utilizada como lugar fuerte desde el que se cuestionaron los presupuestos de los *Artistas del Sur*. Filoteo Di Renzo escribió, en 1965: “Póngasele freno a los que están siempre *con el dedo en el gatillo* cada vez que aparecen nuevos valores, y verán que Bahía Blanca no es la ciudad inepta para el arte, como conviene a los beneficiados por esta situación”²⁰⁹.

La selección léxica permite ver cómo la situación se vivenciaba como un conflicto, donde quienes detentaban el poder, lo ejercían para mantener el *statu quo* a su favor. El grupo emergente devenido dominante denunciaba sus experiencias de exclusión y silenciamiento y las asociaba a las prácticas que el sector tradicional había llevado a cabo durante 35 años.

Una anécdota narrada por Horacio Mercanti avala esta interpretación.

Acá había un crítico de arte... un tal Fantini²¹⁰... (...) Tognetti era jubilado... él y la señora... vivían en una pensión ahí en la calle Soler... entonces un día me dice: no... voy a hacer una exposición... a ver si vendo algún cuadro... porque... ¡si no me alcanza la plata! Estaba medio desesperado... y hizo una

²⁰⁷ Mariana Di Stéfano nos habla de la recuperación que Marc Angenot realiza de la *inventio* aristotélica: “En la *inventio* (arte de encontrar los argumentos) (...) Aristóteles desarrolla lo que hoy llamaríamos una perspectiva interactiva y sociocultural de la discursividad, entendida como práctica social. El filósofo no sólo describe las formas de los razonamientos sino que considera la compleja red de relaciones que se crea entre el orador y su audiencia, en la que inciden las creencias, los valores y los prejuicios – que cada uno tendrá según su pertenencia social y su edad – a partir de los cuales se juzga lo que se dice, se evalúa la credibilidad del orador y hasta se da lugar a que en uno afloren determinados sentimientos. (...) Este conjunto de elementos que Aristóteles considera en la *inventio* es percibido como de una gran riqueza para los estudios actuales a causa de la reflexión que aporta sobre la *doxa*, sobre la opinión del común de la gente, sobre las ideas dominantes, aceptadas por la mayoría sin someterlas a discusión, y sobre cómo este sistema de ideas se encuentra en la base de los discursos persuasivos.” El análisis de la metáfora, según Angenot, permitiría abordar las características ideológicas del discurso y su nivel de persuasión. Mariana Di Stéfano (coord.), *Metáforas en uso*. Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 34-35.

²⁰⁸ Versión online (www.rae.es), consultada el 26 de octubre de 2009.

²⁰⁹ *Museo*. Bahía Blanca, N° 3, Abril 1965, pág. 11. La cursiva es nuestra.

²¹⁰ Se refiere a Alberto Fantini.

exposición en Pampa Mar... bueno, la inauguró, que se yo, etcétera, etcétera... a los dos días sale una nota en La Nueva Provincia que era... ¡lapidaria! Que los cuadros de él no servían ni para empapelar paredes, ni siquiera para hacer género... ¡una serie de barbaridades tremendas! (...) y salí corriendo para la pensión de él y llegué allá... en la pensión, estaba en la pieza... me abaraja la señora y me dice: uh! está que... ¡no se le puede hablar! Y entro a la pieza y estaba limpiando el revólver... me dice: ¡yo a éste lo mato! ¡No! ¡Déjese de embromar! le digo, ¡¿cómo lo va a matar?! Dice: sí, sí... a éste yo ahora lo espero a la salida de La Nueva Provincia y lo liquido... Bueno, me costó como una hora convencerlo de que los grandes pintores habían sido combatidos... al final lo dejé más o menos conforme... guardó el revólver y dijo: ¡bueh! Vamos a aguantar ésta...²¹¹

Si bien en el episodio relatado la muerte y el arma no aparecen en sentido metafórico y la violencia cobra una dimensión material real, la cita acerca aún más a la idea de la experiencia cultural en términos bélicos. La crítica "lapidaria" escrita por Alberto Fantini poseía tal relevancia en el campo plástico que hacía peligrar la posición de Tognetti como artista y comprometía la posibilidad de vender sus obras. En el relato, estos riesgos ameritaban una respuesta violenta.

A su vez, en las palabras de Mercanti, el argumento ante el cual Tognetti habría desistido de perpetrar este accionar sí puede leerse en términos metafóricos: "los grandes pintores habían sido *combatidos*". Por un lado, se establecía una suerte de tradición histórica en la que los artistas posteriormente consagrados habían sido objeto de conflicto y negación en los momentos previos. Por otro, quedaba implícita la existencia de una coherencia lógica entre la calidad del trabajo plástico y la dificultad en su difusión y aceptación. Coincidentemente, el trabajo llevado a cabo por el grupo emergente era ponderado en términos de la estrategia bélica: "la *misión* que nos toca como artistas y seres humanos"²¹².

En el caso de Manuel Falzoni, el peso de la crítica negativa y la sensación de incompreensión por parte de los agentes del campo determinaron el ejercicio de la violencia sobre su propia obra. Los trabajos realizados en un lenguaje plástico moderno fueron cubiertos con paisajes de tipo más tradicional²¹³.

La experiencia dificultosa de la actividad cultural es reconocida también en el relato de Fortunato Jorge. Para él, la plástica local funcionaba con la lógica del "*francotirador*"²¹⁴. La Real Academia Española²¹⁵ define esta última palabra con tres acepciones:

1. Combatiente que no pertenece al ejército regular.
2. Persona aislada que, apostada, ataca con armas de fuego.
3. Persona que actúa aisladamente y por su cuenta en cualquier actividad sin observar la disciplina del grupo.

Las tres resultan sugerentes si se las relaciona con la metáfora utilizada por el entrevistado: todas ponen de relieve el aislamiento, mientras sólo las dos primeras refieren puntualmente a la violencia armada. Fortunato Jorge especificó: "Pero estaba la otra gente, que trabajaba sola, autodidacta, lo que te decía del francotirador... y no tenía cabida... pero no es porque lo pedía o no... No le daban cabida...

²¹¹ Juliana López Pascual, Entrevista realizada a Horacio Mercanti, *op. cit.*

²¹² Carta dirigida al Director del MMBA, fechada en 1962, firmada "por el Grupo Organizador". Archivo MMBA, Fichero A7.

²¹³ En la entrevista realizada a Horacio Mercanti (2006), nos cuenta "[Falzoni] había pintado un montón de cuadros abstractos, pero después un día dijo: no! Esto acá no lo entiende nadie... que se yo... agarró y empezó a pintar paisajes, encima de los [cuadros]..."

²¹⁴ Juliana López Pascual, Entrevista a Fortunato Jorge, *op. cit.*

²¹⁵ Versión online (www.rae.es), consultada el 12 de septiembre de 2009.

Creían que lo de ellos era lo que valía, lo demás era todo chatarra...”²¹⁶ La metáfora, entonces, adquiere dos sentidos: si por un lado alude al conflicto en términos bélicos, por el otro refiere la problemática de aquéllos que no poseían inserción institucional y cómo esa situación afectaba la valoración sobre su trabajo.

Ya en el catálogo de la exposición que Tognetti había realizado en Galerías Lirolay en 1962, la crítica de arte y poeta Celina Uralde había escrito:

No todos pueden y deben ser adelantazgos [sic]. Lo importante es no vivir retrasado, mechado de pasatismo, prendido al día que se fue. Cuando la pintura nueva agitó las aguas poblando de círculos renovadores el ambiente, Ubaldo Tognetti fue de la partida, gritó, afirmó su presencia. A tal punto que algunas telas suyas sorprenden con diferentes tendencias involucradas en cada una. Como si quisiera aprehenderlas a todas en su desborde de sincera emoción. Y esto es verdadero también. *No es fácil mantenerse en avanzada*. Mantenerse perpetuamente en avanzada es propiciar el favor de la inteligencia. Quienes retroceden y vuelven grupas es porque nunca fueron verdaderos, auténticos. Tognetti es verdadero porque supo mantenerse *en vanguardia*. Ser del *pelotón* de los que llegan primero. Su informalismo lo prueba como antes los probó su no figuración. En Tognetti, la pintura tiene un cultor esforzado. Un *adaliid que se bate en todos los frentes*. Sus especialismos de ahora lo confirman. Merece se le aplauda sin reticencias. Se le apoye sin resquemores. Es un pintor que sin bulla, sin alharaca pero firme en la medida de su convicción, conocimiento y creación aporta a las artes nuevas su dosis de talento, su fervor, su huesa.²¹⁷

Como se observa en la cita, Uralde esbozaba la propuesta plástica de Tognetti en metáforas de *avance* (“adelantazgo”, “avanzada”) y *guerra* (“pelotón”, “adaliid”, “batirse”, “frente”, “vanguardia”). Todas ellas asociadas a la acción bélica. La Real Academia Española²¹⁸ considera como definiciones del término *vanguardia* a las siguientes:

1. f. Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal.
 2. f. Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.
 3. f. pl. Lugares, en los ribazos y orillas de los ríos, donde arrancan las obras de construcción de un puente o de una presa.
a, o a la, o en, ~.
1. locs. advs. En primera posición, en el punto más avanzado, adelantado a los demás. *Ir a la vanguardia.*

Retomando lo planteado en el capítulo anterior, las primeras dos acepciones son muy pertinentes, junto con el uso *a la vanguardia*. En la misma palabra se entrecruzan los significados de movimiento, las metáforas del “progreso”, así como la noción del enfrentamiento y el conflicto, por su alusión a la conformación de un ejército.

En este sentido, se hace necesario reflexionar sobre la aparente dicotomía *modernidad/vanguardia* planteada por Peter Bürger, mencionada en el capítulo anterior. En el contexto local de mediados de los '60 la práctica de un lenguaje plástico *moderno* podía, simultáneamente, concebirse como una acción *vanguardista* por ser observado en perspectiva teleológica y por las condiciones tensas del campo en el que se desarrollaba. La utilización metafórica del término implicaba el sostenimiento de ideas y prácticas novedosas, en soledad y en un medio hostil: “no es fácil mantenerse en avanzada”. A

²¹⁶ Juliana López Pascual, Entrevista a Fortunato Jorge, *op. cit.*

²¹⁷ Celina Haydú Uralde, Catálogo “Tognetti. Pinturas” Buenos Aires, Galerías Lirolay, 16 al 30 de mayo de 1962. Archivo Fundación Espigas. La cursiva es nuestra.

²¹⁸ Versión online (www.rae.es), consultada el 12 de septiembre de 2009.

su vez, esta posición “delantera” se convertía en el criterio de verdad: “Tognetti es verdadero porque supo mantenerse en vanguardia.”

Los miembros de AAS también fueron sujetos de un discurso, al menos, agresivo. Ante el rechazo de su obra en el Salón Regional de 1964, Elena Van Hees escribió en su diario: “Comprobante del rechazo del año 1964. Firmado por Tognetti director del Museo. Un pobre de espíritu, sin estudios, sin cultura ni preparación artística.” Según la pintora, la negativa del jurado podía explicarse por la condición “espiritual” del responsable institucional, asociada a su falta de educación plástica formal, mientras que ella era egresada de la Academia Nacional del Bellas Artes. En las palabras de la artista, la supuesta falta de formación de Tognetti redundaba en la descalificación. El sostenimiento del concepto de “Bellas Artes” que se trasunta en las palabras de Van Hees, chocaba plenamente con las ideas y prácticas modernizadoras que los miembros de *Austral* exhibían en las salas del museo. La aparición de nuevos lenguajes se relacionaba con el desconocimiento o la desviación de las reglas de la creación:

(...) no es perdurable a un artista, elegir un modelo pletórico de líneas armónicas y de fino y rico colorido, para hacer de él una obra grotesca, deformándolo hasta lo irreconocible y haciendo caso omiso de su real colorido. NO!... Eso no es ARTE.

Lo lamentable es, que muchas veces, los autores de esas lucubraciones macabras, encuentran algún “adherente Snob” que patrocina y ensalsa [sic] con “bombos y platillos”... la “nueva tendencia revolucionaria”, apareciendo ante crédulos e inocentes como un “emancipado”... “visionario”... o “espíritu superior”... cuando en realidad son pobres seres (...) ²¹⁹

Con estas palabras, publicadas por la artista en *La Gaceta Marinera* en julio de 1964, Elena Van Hees emitía una respuesta clara y contundente a la propuesta “revolucionaria” del número 1 de *Museo*, publicado tres meses antes. La abstracción y la no figuración sólo constituían “lucubraciones macabras” y “obras grotescas”; sus creadores sólo eran “pobres seres” alentados por el “snobismo”. El desacuerdo ante el lenguaje estético implicaba, para ella, la desestima de sus realizadores, la negación de todo valor.

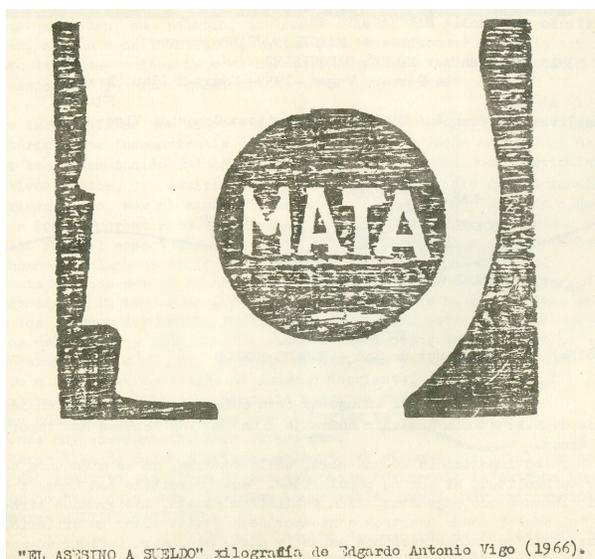
El nivel figurado de las referencias bélicas fue, sin embargo, cediendo paso lentamente a las formas explícitas de la violencia. En el número 7 de *Museo* fue publicado, a página completa, un grabado de Edgardo Vigo. Impreso en color negro plano, en él se observa la silueta de una cabeza humana de perfil; en el centro de la figura rodeada por un círculo, leemos la palabra “MATA”, en mayúsculas. La xilografía, titulada “El asesino a sueldo”, está datada en 1966²²⁰. La nominación de la obra y los elementos alfabéticos insertos en ella señalaban, sin dudas, la creciente polarización política y social que se vivía. La explicitación clara de la muerte (por asesinato) a partir de este grabado se presentó como una novedad dentro de la revista, pudiendo así dar cuenta – desde el nivel formal estético - del cambio cualitativo que se experimentaba en el ámbito político.

El 28 de junio de 1966, la presidencia constitucional del radical del pueblo Arturo Illia fue finalizada por las Fuerzas Armadas, abriendo un período caracterizado por la censura y la represión en los aspectos sindicales, culturales y en la vida cotidiana, autodenominado “Revolución Argentina”. Como sostiene Marcelo Cavarozzi en *Autoritarismo y democracia*, la idea del “atrincheramiento” como práctica cultural de defensa de quienes poseen intereses en común, de negación de la alteridad e institucionalización de la exclusión, también caracterizaba a la política²²¹.

²¹⁹ *La Gaceta Marinera*. Puerto Belgrano, Año IV, N° 76, 1° de julio de 1964, s/p.

²²⁰ *Museo*. Bahía Blanca, n° 7, s/ f, p. 21.

²²¹ “El intento de Onganía de eliminar las *trincheras* del juego político, clausurando los múltiples mecanismos institucionales y extrainstitucionales a través de los cuales el compromiso había predominado en la sociedad y en



Museo. Bahía Blanca, n° 7, s/ f, p. 21.

La coyuntura en Bahía Blanca tenía ciertas peculiaridades. En el enfrentamiento intramilitar en torno al fenómeno del peronismo, el Comando del V Cuerpo de Ejército “Teniente General Julio Argentino Roca” se posicionó en la línea “colorada”²²², caracterizada por priorizar “la lucha antiperonista al mantenimiento de la legalidad”²²³. A su vez, el intendente radical Federico Baeza fue retirado de sus funciones, para ser reemplazado por un comisionado castrense. Esta función fue desempeñada, en primer lugar y durante 32 días por el Coronel Ángel Isaac Benito, integrante del mencionado Cuerpo de Ejército.

El 31 de julio de 1966, Luis María Esandi, miembro del partido Demócrata Cristiano, y perteneciente a una de las familias más

tradicionales de la ciudad, asumió como comisionado municipal nombrado por el General Francisco Imaz, Interventor Federal de la provincia, y puesto en funciones por el General Osiris Villegas, Comandante del V Cuerpo de Ejército. Permaneció en el cargo hasta el 10 de julio de 1969. El mismo Esandi había sido secretario de Gobierno y Obras Públicas entre julio y diciembre de 1962, en el transcurso de la comisionatura de Manuel Emilio Vallés.²²⁴

Como consecuencia del quiebre institucional, los miembros del gabinete y el resto de los funcionarios nombrados por el intendente depuesto pusieron a disponibilidad sus cargos. Sin embargo, Ubaldo Tognetti no fue desplazado del suyo, continuando como director del MMBA hasta la fecha de su fallecimiento, en octubre de 1968. Al parecer, el funcionamiento del campo político afectaba de manera relativa al de su homónimo plástico: al igual que lo sucedido con Saverio Caló, la designación de Tognetti asumió características vitalicias.

En el ámbito académico, ante la decisión del gobierno de Onganía de suprimir la autonomía universitaria (decreto-ley 16.912), la UNS fue una de las tres casas de altos estudios en todo el país en las cuales el rectorado accedió a limitar su trabajo a las funciones administrativas. Mientras en el resto de las universidades nacionales las autoridades opusieron resistencia a la intervención y avance del

la política argentina y pretendiendo canalizar y «ordenar» los diversos intereses y orientaciones sociales desde un Estado supuestamente omnisciente y jerárquico, terminó por producir lo que, de alguna manera, había venido a erradicar como posibilidad en la Argentina. A la inesperada y espontánea explosión popular, que expresó entre otras cosas, el aislamiento e ignorancia del gobierno frente a la sociedad, se sumó la renuncia de las Fuerzas Armadas a desencadenar una represión más sistemática y severa que la aplicada hasta entonces, como lo requería un Onganía que había perdido noción, asimismo, de lo que estaba ocurriendo, *bajo la superficie*, dentro de las instituciones militares.” Marcelo Cavarozzi, *op. Cit.*, p.37. (La cursiva es mía.) Esta obra me era desconocida cuando comencé a pensar en la idea de la “trinchera” para la situación del campo cultural bahiense.

²²² En una entrevista realizada a Omar Juárez (septiembre de 2007), concripto de la clase 1941 en el V Cuerpo, el entrevistado narra la experiencia de haber sido trasladado a la ciudad de La Plata en 1963, con toda la compañía, con el objetivo de enfrentar a “los tanques de Magdalena” (facción azul).

²²³ César Tcach, “Golpes, proscripciones y partidos políticos” en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Tomo 9, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 40.

²²⁴ Hernán Molina, *1886 – 2003. Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*. Bahía Blanca, 2007, pp. 267-269.

gobierno militar, en la UNS esta situación no representó mayores problemas. El sector que se manifestó en contra de estas disposiciones fue el alumnado, que fue objeto de sanciones y expulsiones.

La casa de altos estudios se caracterizaba por su postura antiperonista, toda vez que la propia medida de su creación en 1956 había estado atravesada por la pugna política. Como se ha esbozado anteriormente, el accionar de una Comisión Especial de Reestructuración a partir de 1955 le había impreso esas características. Según Patricia Orbe

en septiembre de ese año [1955], el Comando Naval de Bahía Blanca, en cumplimiento del programa del nuevo gobierno, designó como interventor interino del Instituto Tecnológico del Sur (ITS) al profesor Pedro González Prieto y por el decreto N° 2432 se convirtió a la Institución en una entidad descentralizada hasta que se le concediera categoría universitaria. El ministro de Educación, Atilio Dell'Oro Maini, envió a Bahía Blanca una comisión – creada por el mismo decreto- para estudiar el ordenamiento legal definitivo del Instituto. Ésta estaba constituida por Vicente Fatone, Benjamín Villegas Basavilbaso, Eduardo Braun Menéndez, Ezequiel Martínez Estrada y Manuel Villada Achával.²²⁵

Cuatro meses más tarde, en enero de 1956, se había realizado la ceremonia de inauguración de la nueva universidad. El nuevo interventor designado fue el mismo Vicente Fatone²²⁶, quien en su discurso había dejado ver claramente su postura antiperonista, enfatizando sobre la búsqueda de una sociedad *democrática*, por contraposición a lo *dictatorial* o *anárquico*:

Una Universidad es un diálogo múltiple. Y a diferencia del monólogo, en que uno sólo habla, mientras los demás escuchan, y del vocerío, en que todos hablan sin que nadie escuche, el diálogo exige que todos hablen pero que también todos escuchen. El secreto del diálogo no es sino el arte de escuchar, es decir, el del reconocimiento de la dignidad del prójimo. El monólogo fue la dictadura; el vocerío significa la anarquía; el diálogo es la democracia.²²⁷

En 1963, en los pasillos del Departamento de Humanidades de la misma Universidad fue instalado un busto del mencionado rector-interventor. Si bien la obra del escultor José Fioravanti era el resultado de una donación del "Círculo de Amigos de Vicente Fatone" al cumplirse el primer aniversario de su muerte²²⁸, la ocupación del pasillo por el que transitaban alumnos y docentes con la figura de un

²²⁵ Patricia A. Orbe, "La creación de la Universidad Nacional del Sur: un viejo sueño bahiense" en Mabel Cernadas de Bulnes (dir.) *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca, Univ. Nac. Del Sur, 2006, p. 79.

²²⁶ Según Juliana Franke, "Vicente Fatone además de haber sido funcionario del gobierno militar, había formado parte del grupo de intelectuales que se pueden definir como antiperonistas. En su larga trayectoria había sido docente de la Universidad de La Plata, del Liceo Militar, del Colegio Nacional Buenos Aires, lugares de los que fue cesanteado por el peronismo. También fue miembro de la Asociación Cultural Argentina para la Defensa y Superación de los Ideales de Mayo, de ideología laica y liberal, que en 1952 fue acusada junto con la Sociedad Argentina de Escritores de un acto terrorista en Plaza de Mayo, sus miembros, entre ellos Vicente Fatone fueron encarcelados durante 40 días, junto a muchos otros, tales como Victoria Ocampo. También participó en el Colegio Libre de Estudios Superiores (...) Siguiendo con ésta línea ideológica Fatone participó en dos publicaciones muy importantes para la época; *Imago Mundi* y *Liberalis*; la primera dirigida por José L. Romero (...), *Liberalis*, ejercía su crítica al peronismo desde el liberalismo, como su nombre lo indica, acusando a aquel de la decadencia cultural ocasionada por éste". Juliana Franke, *Detrás del Busto. Luchas políticas en torno al busto de Vicente Fatone en la Universidad Nacional del Sur*, proyecto de investigación, [mimeo], p.10.

²²⁷ Patricia A. Orbe, "La creación de la Universidad Nacional del Sur: un viejo sueño bahiense" en Mabel Cernadas de Bulnes, (dir.) *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca, Univ. Nac. Del Sur, 2006, p. 83.

²²⁸ Cfr. Juliana Franke, *op. cit.*, p.11. El citado Círculo estaba compuesto por personalidades tales como: Jorge Luis Borges, Bernardo Houssay, Ernesto Sábato, Risieri Frondizi, Claudio Sánchez Albornoz, Manuel Sadozky, José Babini, Víctor Massuh, Zara de Decurgez, de reconocida militancia antiperonista.

reconocido intelectual antiperonista reforzaba, simultáneamente, la historia de la institución y los tintes ideológicos de sus orígenes.

En el contexto de 1966, la posición conservadora y antiperonista del diario *La Nueva Provincia* adquirió una posición aún más significativa, ya que significó un acercamiento a los grupos universitarios.

En enero de 1967, en la plazoleta Garibaldi comenzaron los trabajos de instalación de un antiguo cañón perteneciente al Museo Naval de la Nación, cedido en custodia al Museo Histórico y de Ciencias Naturales del municipio por gestión de su director, Félix Fortunato Fieg²²⁹.

Este paseo público había sido conocido por haber sido instalado allí un monumento a Giuseppe Garibaldi, en el contexto de los festejos por el centenario de la fundación de Bahía Blanca, como homenaje de la comunidad italiana a la ciudad, en 1928. La construcción e instalación de dicho monumento había significado el triunfo de los sectores liberales-masónicos frente a los seguidores del fascismo de la comunidad italiana bahiense, identificados con el vicecónsul. A este último grupo pertenecía Ubaldo Monacelli, miembro fundador de la AAS. Domingo Pronsato, habiendo formado parte de la primera organización del Comitato Italiano Pro-Centenario, se había retirado en 1926 al inicio de la división y el enfrentamiento.²³⁰



Cañón Rodman instalado en la plazoleta Garibaldi en 1967. Molina, Hernán, 1886 – 2003. *Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*, Bahía Blanca, 2007, p. 269.

El cañón está ubicado con dirección sudoeste, de espaldas al Museo Histórico Municipal y a la AAS²³¹, ambas situadas en los subsuelos del Teatro Municipal. Si se retoman las características del campo cultural, y se tienen en cuenta el momento político tanto como los promotores de la iniciativa y el emplazamiento, se podría sugerir que el cañón estaría “defendiendo” a ambas instituciones y lo que ellas decían representar - la Historia y la Tradición plástica - a la vez que simbolizaría el triunfo de las Fuerzas Armadas por sobre los valores republicanos. Esta interpretación se refuerza si consideramos la forma en la que, durante un conflicto armado, deben ser alineados este tipo de dispositivos con respecto a los atacantes y los atacados. En este sentido, es significativo el siguiente dato: los elementos bélicos (cañones, tanques) nunca dejan de ser considerados “armamento” y por lo tanto no pueden ser

²²⁹ Se trata de un cañón Rodman de avancarga, consignado a la Base Naval de Puerto Belgrano. Archivo Museo Naval de la Nación. Leg. 1718

²³⁰ Rodrigo Vecchi, “De escuadras, compases y camisas negras: el monumento a Giuseppe Garibaldi o la representación formal de los conflictos en la colectividad italiana bahiense (1927 – 1928)” en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. Actas del II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – X Jornadas CAIA, Buenos Aires noviembre de 2003.

²³¹ En la misma plazoleta, y delante de las puertas de acceso a Artistas del Sur, se halla ubicado un busto en homenaje a Domingo Pronsato.

donados al poder civil, sino que siempre son propiedad de las Fuerzas Armadas (Museo Naval) y se ceden en calidad de "custodia".

¿Fue casual la instalación de un arma en ese lugar, en ese momento caracterizado por una situación tensa en el campo cultural bahiense y en el que los agentes se disputaban el capital simbólico y los espacios de poder desde los subsuelos? En este contexto, la acción de insertar un cañón en la puerta de las instituciones representantes del tradicionalismo - artístico, histórico, pero también político y social - no puede leerse en forma inocente, sobre todo teniendo en cuenta que se encontraban alentados por la atmósfera dictatorial del Onganía.

En la disputa por la legitimidad mediante la negación del Otro, el arma reponía y reforzaba la violencia, la estimulaba. La ocupación del espacio público céntrico con este objeto, que además puede leerse en términos fálicos²³², permite suponer la voluntad de visibilidad de los sectores tradicionales.

La situación política posterior a 1966 había cambiado el escenario en el que la gestión de Tognetti se había iniciado. Sin el respaldo del gobierno constitucional que lo había nombrado, su posición dentro del MMBA no revestía el mismo poder dominante. Además, las propuestas "modernas" comenzaban a ser concebidas como peligrosas por el régimen y los sectores civiles asociados a él. Como contrapartida, el tradicionalismo encontraba un mayor estímulo y un ambiente propicio toda vez que se difundían los preceptos censores sostenidos por el gobierno militar. Según Sergio Pujol,

Con más virulencia que antes, la censura amplió su radio de acción a la vida privada de los argentinos.

En la lógica del censor (...) la juventud pasó a ser una configuración sociocultural sospechosa. Para el gobierno, la juventud no era "solo una palabra" (Bourdieu), ni un mero *actante* de discursos vagos. (...) Eran los jóvenes los que alentaban modos de vida reñidos con la moral "occidental y cristiana". (...)

Ser joven - y, sobre todo, asumir esta situación biológica con un sentido identitario - era riesgoso.²³³

La adscripción identitaria juvenil del grupo *Austral* y el director del MMBA se veía entonces cuestionada, no sólo por los sectores tradicionales, sino también por las esferas gubernamentales.

Aún cuando el campo artístico parecía funcionar de manera autónoma al campo político - Tognetti permaneció en su cargo luego de junio de 1966 - la inestabilidad política y la censura no resultaban inocuas a las tensiones entre los actores culturales. El mismo Pujol plantea que

aunque sus principales gestores asegurarían que el cierre de los centros artísticos se debió a razones económicas, es innegable que el hostigamiento de Onganía sobre las tendencias artísticas de signo moderno fue una presión difícil de soportar. (...)

Ser *moderno* a comienzos de los '60 había sido algo bueno, pero ya no lo era tanto a fines de la década.²³⁴

Si bien la institución plástica oficial bahiense no sufrió el cese de sus actividades, la impronta moderna de su director y sus actividades se vieron cuestionadas por el acercamiento entre los grupos tradicionales y el quiebre del orden democrático.

A partir de 1966, miembros de estos sectores estructuraron una nueva formación, en la que la conformación de una memoria regional fue el objetivo central. Si bien se pueden rastrear los primeros

²³² Se entiende al falo como elemento de representación de poder.

²³³ Sergio Pujol, "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes" en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Tomo 9, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 314-316. Cursivas en el original.

²³⁴ Pujol, *op. Cit.*, pp. 316-317.

intentos de escritura de la historia bahiense en 1890²³⁵, el quehacer historiográfico había logrado materializarse desde mediados de la década de 1950. El Museo Histórico Municipal había abierto sus puertas el 21 de octubre de 1951, siendo esta inauguración parte del proceso de creación de museos que llevara a cabo el gobierno provincial. La conformación del mismo había estado ligada a la figura del periodista Antonio Crespi Valls²³⁶ quien, además de formar parte de otros emprendimientos culturales, era coleccionista²³⁷. La institución fue ubicada en otro de los subsuelos del Teatro Municipal, a un lado de la sede de la AAS, de la que Crespi Valls también formaba parte. Luego de su muerte en 1959, la institución pasó a ser dirigida por Esteban Erize, y luego por Félix Fortunato Fieg, a partir de 1966.

De origen cordobés y militante de la UCR entre 1930 y 1955, Fieg había ocupado cargos políticos en la provincia de La Pampa: sucesivamente había sido primer inspector colonias del Banco Hipotecario Nacional de la Pampa, intendente municipal de Guatraché, convencional constituyente en la creación de la provincia de La Pampa, y secretario legislativo en dicha provincia²³⁸.

Por otra parte, pero en relación con la institucionalización de las preocupaciones historiográficas, en 1956 había sido creada la carrera de Licenciado en Historia dentro del departamento de Humanidades de la UNS²³⁹. Se puede suponer que, diez años más tarde, existía un cierto número de graduados en la disciplina, además de los docentes universitarios.

El 22 de septiembre de 1966 el diario *La Nueva Provincia* publicó: "Hoy a las 21.15, en el Museo Histórico Municipal, se efectuará la reunión constitutiva de la comisión de estudios históricos de Bahía Blanca y su zona de influencia, a crearse por iniciativa del intendente municipal (...) quien interiorizará a los concurrentes de los objetivos que se persigue con esta iniciativa."²⁴⁰ Fue constituida así la *Junta de Estudios Históricos de Bahía Blanca*, emprendimiento que fue apoyado desde el municipio por Luis María Esandi.

La *Junta* no tenía una formación netamente académica. Aunque desde sus inicios contó con la presencia de José Luis Molinari (miembro de la Academia Nacional de la Historia), y algunos docentes/graduados de la Universidad Nacional del Sur (Roberto Etchepareborda, Antonio Austral, Bruno Passarelli, Guillermo Godío, Hernán Silva y Rosario Goenága), la mayoría de sus miembros no eran historiadores ni se dedicaban a la enseñanza de la disciplina. La composición fue heterogénea: miembros del Museo Histórico Municipal (Félix Fortunato Fieg), oficiales de las Fuerzas Armadas (Cnel. Isaías García Enciso), miembros del clero (Pascual Paesa), periodistas (Américo De Luca, Modesto Castañón – también archivero del diario *La Nueva Provincia*–) y personalidades asociadas al quehacer

²³⁵ Cfr. Diana Itatí Ribas, *Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, UNS, 2008 [tesis doctoral, mimeo], pp. 167- 193.

²³⁶ Antonio Crespi Valls editó al menos tres obras, de su autoría, sobre la historia fundacional local: *EL Cnel. Ramón Estomba. Fundador de Bahía Blanca* (1954), *Primer centenario de la Legión Agrícola Militar* (1955) y *La invasión del 19 de mayo de 1859. Primer centenario* (1959, obra póstuma). Todas ellas fueron publicadas de manera oficial por el Museo Histórico Municipal, sin valor comercial.

²³⁷ Cfr. María Alejandra Pupio, "Coleccionistas de objetos históricos, arqueológicos y de ciencias naturales en museos municipales de la provincia de Buenos Aires en la década de 1950." en *Historia, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Río de Janeiro, 2005, vol.12, p.205-229.

²³⁸ Archivo LNP – Sobre 8896. Necrológica de Félix Fortunato Fieg, 25 de enero de 1982. Su hermano Alberto Fieg, dueño de una conocida empresa comercial local, había desempeñado un cargo de concejal durante el periodo 1958-1962, y se presentó como candidato a intendente por el Partido Conservador Popular en las elecciones de 1962.

²³⁹ Cfr. María de las Nieves Agesta, "Los trabajos de Anfión. Humanidades en la UNS", en *Eadem Utraque Europa*. Madrid, Miño y Dávila, nº 6, 2008, pp. 155-180.

²⁴⁰ *La Nueva Provincia*, 22 de septiembre de 1966.

cultural bahiense (Domingo Pronsato, Arturo Otaño Sahores y Alberto Fantini). A pesar de esta diversidad de orígenes, el nombre dado a la agrupación – *Junta* – nos permite suponer una adscripción tácita a la corriente historiográfica mitrista que reconocía los orígenes de la nación argentina en la línea de acontecimientos que unían la Revolución de Mayo con la Batalla de Caseros²⁴¹.

Desde 1967, la organización dispuso de fondos contemplados en el presupuesto municipal y editó su *Revista*, contando con una “cuantiosa ayuda financiera”²⁴² de las autoridades de la comuna. A lo largo de los cuatro volúmenes de la publicación, se encuentran una serie de artículos - escritos por autores de diferentes procedencias²⁴³ - en los que predomina la temática de la fundación de Bahía Blanca²⁴⁴. A su vez, este eje fue trabajado en relación con otros subtemas: el problema con el indígena, la inmigración europea, y el rol de las Fuerzas Armadas en la construcción un orden “civilizado” en la zona sur del territorio argentino. Si bien este relato no era novedoso – Domingo Pronsato ya había postulado ideas similares en *Luces de mi tierra* (1954) y *Estudio sobre los orígenes y consolidación de Bahía Blanca* (1956) – la innovación residía en que el discurso fuera producto del nucleamiento de actores diversos en una institución oficial.

La preocupación por el relato histórico se relacionaba, de esta manera, con los usos que los sectores más tradicionales buscaban asignar al pasado²⁴⁵, en el intento de consolidar nuevas posiciones y asegurar sus capitales. El contexto de la “Revolución Argentina” impulsó el crecimiento y fortalecimiento de los grupos de ideología más reaccionaria, por lo que se produjeron acercamientos entre aquellos que defendían “la tradición” y las facciones militares que sostenían el gobierno de facto.

La construcción de un panteón local y la escritura de esta narración en la que se plasmaran sus relaciones con los actores del momento constituyeron una estrategia de legitimación de estos sectores, en un contexto político que les era favorable. A diferencia de la narración historiográfica escrita por Filoteo Di Renzo, donde el énfasis se hallaba en el pasado artístico local, en la producción juntista el

²⁴¹ Al respecto, cfr. Diana Quattrocchi – Woisson, *Los males de la memoria*. Buenos Aires, Emecé, 1995; Horacio Díaz, *Historia y contrahistoria. Liberales, nacionalistas y marxistas en la historiografía argentina*. Buenos Aires, Plexo, 2001; Daniel Campione, *Argentina. La escritura de sus historia*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2002; Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanián, *Políticas de la historia, Argentina 1860-1960*. Buenos Aires, Alianza, 2003, y León Pomer, *La construcción de los héroes. Imaginario y Nación*. Buenos Aires, Leviatán, 2005.

²⁴² Presentación escrita por Roberto Etchepareborda, en *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Vol. I – N° I, diciembre 1967. pág 10.

²⁴³ Dentro de los autores están el Pbro. Pascual Paesa, miembro de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, José Luis Molinari, integrante de la Academia Nacional de la Historia, el Cnel. Isaías García Enciso, oficial del Comando V Cuerpo del Ejército y autor de la *Historia del Colegio Militar de la Nación* (Bs. As. 1969, 2 tomos), y algunos integrantes de la Universidad Nacional del Sur, como Hernán Silva, Rosario Goenaga, Bruno Passarelli y Antonio Austral.

²⁴⁴ También podemos encontrar, aunque en un número mucho menor, artículos en relación a la historia política contemporánea.

²⁴⁵ Para Alejandro Cattaruzza, “la instalación de un monumento o la imposición de un feriado, las movilizaciones de un partido para homenajear a los héroes, la exposición de los argumentos más formalizados y eruditos de un historiador, y también las discusiones que se suscitan alrededor de estas acciones, pueden ser concebidos como los puntos de condensación de un proceso de construcción de interpretaciones del pasado menos estridente y visible, pero más constante y regular, y de esfuerzos por hacerlas triunfar. (...) en este tipo de conflictos lo que está en juego no son sólo imágenes de la historia. Lo que hace que muchos actores (...) entiendan que vale la pena intervenir en ellos es la certeza tan extendida de que esas representaciones del pasado tienen el poder de tornar legítimas las posiciones presentes y de influir en las batallas de la hora. Y de tales batallas dependerá el futuro que pueda construirse.” Alejandro Cattaruzza, *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp. 18-19.

acento estaba puesto en las Fuerzas Armadas como protagonistas del “proceso civilizatorio” y los orígenes bahienses. Esta estrategia buscaba generar asociaciones entre las tareas de “restablecimiento del orden” del congniato y el núcleo que definían como identitario de la ciudad a la vez que, simultáneamente, se daba un viso de legitimidad histórica a las decisiones de gobierno de facto.

EL FIN DE LA PRIMAVERA MODERNA

La gestión de Ubaldo Tognetti en la dirección del museo plástico local se prolongó hasta octubre de 1968, momento de su fallecimiento. En su lugar, fue nombrado Arnaldo Collina Zuntini, quien permaneció en el cargo hasta septiembre de 1976. Su asunción significó el fin del ciclo que hubiera iniciado el miembro de *Austral*, y el retorno de los *Artistas del Sur* a las salas oficiales.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, las tensiones propias del campo plástico eran atravesadas por las crisis institucionales, la inestabilidad del sistema republicano y la constante violencia social. Estos problemas se abrían paso al interior de las entidades culturales, dividiendo y enfrentando a sus miembros.

La asunción de Ubaldo Tognetti a la dirección del MMBA había resultado en una experiencia de desplazamiento del grupo artístico tradicional. A la pérdida de la posición de poder oficial, se sumaba la deslegitimación que el cambio operaba en su imagen pública. Las prácticas del grupo moderno dentro de la entidad, presentaban a AAS como el pasado perimido, con “olor acre a humedad”, que ostentaba un “rancio abolengo”. Sin dudas, esta situación debió generar conflictos que avanzaron en las valoraciones personales entre los actores.

La situación de tensión y las representaciones en juego se hicieron evidentes en el empleo del discurso metafórico. La recurrencia a términos y expresiones asociadas a lo bélico permite pensar en un medio que, en términos generales, era *sentido*²⁴⁶ como de gran violencia y en el que era necesario contar con posiciones institucionales que otorgaran fortaleza y lazos con otros agentes que brindaran cierta legitimidad. Estas condiciones, sumadas a la ubicación subterránea de las entidades en conflicto, permiten emplear –también metafóricamente– la idea de una *guerra de trincheras* como caracterización del campo plástico local de la década de 1960.

El entrecruzamiento de los vaivenes político-institucionales con los problemas propios de ámbito plástico agregó un plus de rigidez e imposibilitó la resolución consensuada de los mismos. La polarización de la sociedad argentina operada en torno al fenómeno peronista permeó a las distintas instituciones. En 1955 los miembros antiperonistas de AAS excluyeron de la entidad a quienes consideran seguidores del “dictador”; ocho años más tarde, el ingreso de Tognetti al museo fue posible por su cercanía al candidato municipal de la UCRP. La facción “renovadora” de los *Artistas del Sur* capitalizó el ya cercano contacto de la entidad con el diario *La Nueva Provincia* y se acercó a la flamante – y también antiperonista– Universidad local. Por su parte, el grupo *Austral* buscó estrechar lazos con la Secretaría de Extensión Cultural de esa institución y el Departamento de Humanidades. En este último espacio, sin embargo, pocos años después se evidenció la existencia de una línea que se hallaba más cercana a los grupos tradicionales y que ocupó un espacio en la *Junta de Estudios Históricos de Bahía Blanca*.

La aceleración de los acontecimientos políticos y la creciente injerencia de los sectores militares en los ámbitos civiles – materializadas preponderantemente, pero no de manera única, en los golpes de estado – fueron transformando las posiciones de los agentes del campo cultural, en tanto se alejaron o

²⁴⁶ Se hace referencia aquí al concepto de *estructura del sentir*, trabajado por Raymond Williams en *Marxismo y literatura*, cap. 9, pp. 150-158.

coincidieran con el proyecto social castrense. En la ecuación esbozada por la autodenominada "Revolución Argentina", la adscripción a lo "juvenil", lo "moderno" y lo "revolucionario" connotaban un problema y atentaban contra "la tradición", lo "occidental" y lo "cristiano".

En esta división binaria de propuestas ideológicas, *Austral* permaneció en las antípodas de los grupos tradicionales, pero las condiciones político-sociales le asignaron un valor diferente a sus planteos estéticos y museísticos. El *avance*, el *progreso* y la *vanguardia* paulatinamente dejaron de ser las metas deseables, mientras los grupos reaccionarios fortalecieron y arraigaron sus posiciones basándose en sus caracteres "tradicionales", y respaldados por el hilo del relato histórico que ellos mismos construyeron.

4. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes se ha intentado reconstruir uno de los fenómenos que tuvo lugar en el campo plástico local entre 1963 y 1968: la emergencia y el afianzamiento oficial de los cultores de un lenguaje plástico moderno. Se quiso dar cuenta de las reacciones que ello generó entre los sectores plásticos tradicionalmente consolidados.

El nivel fáctico permitió acceder de una forma cabal al aspecto simbólico de las prácticas y discursos de los actores y las formaciones. De esta manera, se arribó al núcleo de la representación que el grupo *Austral* construyó de sí mismo. En ella se combinaron, de manera compleja y singular, variables de distinto tipo, dando lugar a una construcción sólida: la gestión de Ubaldo Tognetti en el MMBA era la oficialización de las búsquedas que la formación había llevado a cabo desde algunos años antes. El grupo *Austral*, su producción y sus prácticas dentro del MMBA se presentaron, entonces, como los portadores de las ideas juveniles que iban a revolucionar la plástica local, acercándola a los problemas sociales, a la comunidad y a la vida, asumiendo así su responsabilidad con el avance y el progreso de las artes.

La auto-imagen que la agrupación estructuró dejó ver, como contrapartida, la representación que sostuvieron de la alteridad. Si bien la escritura de la primera narración historiográfica de la plástica local y las críticas esgrimidas a la gestión anterior en la dirección del MMBA constituyeron recursos de legitimación de su propia posición, también delinearon las características atribuidas a algunos de los otros agentes dentro del campo. El Otro ocupó el lugar del pasado perimido, mediocre y materialista que era necesario superar, plástica e institucionalmente.

Las tensiones que estas representaciones en pugna generaron en el seno del ámbito artístico fueron catalizadas por los eventos del orden político. El proceso de gestación de las formaciones “modernas” caminó junto con el desarrollo de los grupos antiperonistas. La consolidación de *Austral* en la escena oficial se dio de la mano del dirigente de la UCRP Ricardo Baeza. A su vez, los devenires internos de la AAS después de 1955 estuvieron estrechamente relacionados con el fortalecimiento de los grupos contrarios al justicialismo.

Los conflictos se presentaban, entonces, como multicausales e interrelacionados. Las diferencias de opinión político-partidaria se entrelazaron con las distintas concepciones esgrimidas en torno a lo plástico. Del mismo modo, las diversas alianzas o acercamientos se establecieron por motivos que intercalaban lo partidario, la amistad, el capital social o la comunidad de intereses estéticos.

El análisis de los elementos metafóricos insertos en los discursos emitidos por los actores, sumado a la consideración del peso simbólico de los espacios físicos y la ocupación del área pública, permitió construir la imagen de la *guerra de trincheras*. La misma opera en dos aspectos simultáneamente. Por un lado, actúa como metáfora descriptiva de la experiencia de violencia que los términos bélicos evidenciaban; por otro, simboliza la práctica generalizada de ocupación de los lugares institucionales con el objetivo de fortalecer la propia posición dentro del campo, atacando y descalificando al Otro.

La experiencia de la violencia social y política, constante y creciente, repercutió al interior del campo cultural, retroalimentando los conflictos específicos. Si bien la interrupción del gobierno constitucional en 1966 no significó el desplazamiento de Ubaldo Tognetti de su cargo, sí preparó el terreno para el agrupamiento de los sectores tradicionales. La situación planteada a partir de la instauración del onganato cambió el signo de las representaciones: si lo *moderno* y lo *juvenil* se volvían peligrosos – y por lo tanto, no tan deseables e incluso censurables – la auto-representación construida por *Austral* se vaciaba de legitimidad. Lo *tradicional* y lo *histórico*, elementos centrales de los discursos de los grupos

reaccionarios, se convirtieron en los nuevos valores hegemónicos revistiendo así de una mayor validez pública a las instituciones y los actores que los sostenían.

Del desarrollo alcanzado surgen una serie de líneas de investigación que no fueron abordadas en este trabajo. En primer lugar, la posición y capitales de las restantes instituciones dentro del campo, algunas de las cuales fueron mencionadas en la introducción: las galerías privadas, la Escuela de Artes Visuales y la crítica. En relación a ellas, pero también de manera específica, parece interesante observar la circulación comercial de las obras y las características del mercado artístico local. A su vez, como se ha dicho, si el ingreso de Arnaldo Collina Zuntini a la dirección del MMBA supuso un retorno de las posiciones más tradicionales a la esfera oficial, ¿cuáles fueron los espacios por los que circularon las búsquedas innovadoras? ¿Cuáles fueron las prácticas que desarrollaron los artistas “modernos” después de 1968?

En una mirada más abarcadora, parece fundamental avanzar en el estudio del campo cultural y, puntualmente, sus relaciones con el político. Durante la década que medió entre 1955 y 1965 se conformaron las principales instituciones artísticas locales, además de la oficializada Escuela de Artes Visuales: el *Ballet del Sur* (1956), el Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957), la *Orquesta Estable de Bahía Blanca* (1959) y la Escuela de Teatro (1960). Es necesario reconstruir las condiciones de gestación de las mismas. Surge la pregunta: ¿Cómo se interrelacionaban las instituciones y los realizadores de las diferentes disciplinas? El dato sugerente es que José Escáriz y Alberto Fantini, miembros de AAS, integraron la comisión creadora de la mencionada orquesta.

La misma serie de antecedentes respecto a la estructura institucional del campo lleva a otro tipo de preguntas: ¿cuál fue el peso de los niveles políticos local y provincial en el mismo? y también: ¿Cómo afectó el antagonismo justicialismo-antiperonismo al trabajo artístico y la consolidación de las entidades?

Si se considera el campo cultural a nivel amplio, se debería incluir en el análisis la producción y exhibición cinematográfica. Desde fines de la década de 1940, la empresa Scheines y Cía. era la dueña de todas las salas de cine locales y realizaba la distribución de las cintas. En 1965, Samuel Scheines inauguró el Cine *Plaza*, el cual contaba también con una galería de arte plástico. Los espectadores de la década fueron testigos, también, de la aparición de las innovaciones tecnológicas en reproducción de films, entre ellas el sistema Cinemascope²⁴⁷.

En el ámbito teatral, se debería tener en cuenta el nivel dramático y la formación de grupos – tales como el grupo del Tablado Popular-, la presentación de obras producidas fuera de la ciudad, las salas existentes y la asistencia del público.

Como se ha planteado en la introducción, la importancia de este estudio no reside exclusivamente en la reconstrucción de una experiencia local. Se ha buscado potenciar los alcances de la historia en escala regional, en relación a la problematización del paradigma *centro-periferia*²⁴⁸. La reducción de la escala de observación y la ponderación de las singularidades del fenómeno local llevó a reflexionar sobre la supuesta condición de *pasividad* periférica. Si bien el contacto con las corrientes capitalinas fue real, el particular entrecruzamiento de intereses, motivaciones, representaciones y contextos otorgó

²⁴⁷ Cfr. Agustín Neifert, “Grandeza, decadencia y resurrección”, en VV. AA., *1898-1998 Cien años de periodismo*. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1998, pp. 302 - 310 y *El cine en Bahía Blanca. Memoria y homenaje*. Bahía Blanca, Génesis, 2007.

²⁴⁸ Cfr. Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, “Centro e periferia” en *Storia dell’arte italiana*. Torino, Giulio Einaudi editores, 1979, pp. 285- 352.

características diferenciales a la experiencia bahiense. La posibilidad de pensar la historia en perspectiva amplia arraiga en la valoración de estas variaciones en tanto propiedades, no como excepciones.

Recorrer la producción artística local en clave histórica permite, como espectadores, realizar lecturas que contemplen esa misma singularidad. Así, el análisis sería capaz de dar cuenta de los contenidos específicos de las obras, en relación a las condiciones de su producción y a sus realizadores, superando la mera descripción formal. Por último, la reflexión sobre el pasado de las actuales instituciones aporta a la construcción conjunta y crítica de los proyectos a futuro, en condiciones democráticas y con perspectivas de largo plazo.

BIBLIOGRAFÍA

Marco teórico metodológico

- Aguirre Rojas, Carlos, "Los efectos de 1968 sobre la historiografía occidental" en *La historiografía en el siglo XX*. España, Montesinos, 2004.
- Bauman, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Borrat, Héctor, *El periódico, actor político*. Barcelona, GG Mass Media, 1989.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983 [1971].
- Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa. 1993.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991.
- Campione, Daniel, *Argentina. La escritura de sus historia*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- Castelnuovo, Enrico y Carlo Ginzburg, "Centro e periferia" en *Storia dell'arte italiana*. Torino, Giulio Einaudi editores, 1979.
- Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanián, *Políticas de la historia, Argentina 1860-1960*. Buenos Aires, Alianza, 2003.
- Cattaruzza, Alejandro, *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- Deleuze, Giles y Félix Guatari, *Rizoma*. México D. F., Coyoacán, 1994 [1977].
- Diccionario de la Real Academia Española, edición online: www.rae.es.
- Di Stéfano, Mariana (coord.), *Metáforas en uso*. Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Díaz, Horacio, *Historia y contrahistoria. Liberales, nacionalistas y marxistas en la historiografía argentina*. Buenos Aires, Plexo, 2001.
- Foucault, Michel, "Las mallas del poder" en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Barcelona, Paidós, 1999 [1976], vol. III.
- García Canclini, Nestor, *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC-UBA, 1997 [1995].
- García Canclini, Nestor, *La producción simbólica. Teoría método en sociología del arte*. México D.F., Siglo XXI, 2005 [1979].
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1989.
- Jameson, Fredric, *Periodizar los 60*. Córdoba, Alción, 1997.
- Kircher, Mirta, "La prensa escrita: actor social y político, espacio de producción cultural y fuente de información histórica", en *Revista de Historia*. N° 10, Facultad de Humanidades, UNCo.
- Levi, Giovanni, "Sobre microhistoria" en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1993.
- Margulis, Mario, *La juventud es más que una palabra*. Biblos, Buenos Aires, 2008.
- Margulis, Mario, *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires, Biblos, 2009. pp. 105-116.

- Mitchell, W. J. T., "Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual" en *Estudios Visuales*. N° 1, diciembre 2003. Edición electrónica: www.estudiosvisuales.net, consultado el 10/10/09.
- Pomer, León, *La construcción de los héroes. Imaginario y Nación*. Buenos Aires, Leviatán, 2005.
- Quattrocchi- Woisson, Diana, *Los males de la memoria*. Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Rioux, Jean Pierre y Jean François Sirinelli (dir.), *Para una historia cultura*. México, Taurus. 1997
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, FCE, 1996.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980 [1977].
- Williams, Raymond, *Cultura y sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- Williams, Raymond, *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Bibliografía específica

- Agesta, María de las Nieves, "Duelo de pinceles. Campo artístico bahiense en la década del '40", en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaria General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005.
- Agesta, María de las Nieves, "Una mirada crítica a la relación entre Buenos Aires y el interior. Contactos entre «Impulso» y «Artistas del Sur», 1947-1955" en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones; Artes visuales y música, 6 al 9 octubre 2004*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2004. (Publicación digital – ISSN 1515-2685).
- Agesta, María de las Nieves, "Los trabajos de Anfión. Humanidades en la UNS", en *Eadem Utraque Europa*. Madrid, Miño y Dávila, n° 6, 2008, pp. 155-180.
- Agesta, María de las Nieves, *Proyecciones en imágenes: prensa ilustrada y cultura visual en el proceso de modernización de Bahía Blanca (1909-1910)*. [mimeo: tesis de maestría en evaluación]
- Burgos, Nidia, "Buenos Aires, Bahía Blanca (1885 - 1950)", en Osvaldo Pelletieri (dir), *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna, 2005, vol.I.
- Burgos, Nidia, "Buenos Aires, Bahía Blanca (1951 - 1979)", en Osvaldo Pelletieri (dir), *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna, 2005, vol.II.
- De la Fuente, Sandra y Diana Wechsler, "La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia" en *Arte y poder. Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Dolinko, Silvia, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, FIAAR, 2003.
- Dolinko, Silvia, "El retorno de Facio Hebequer en los sesenta", en Gabriela Siracusano et al. (ed.) *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido. Actas del IV congreso internacional de teoría e historia del arte y XII Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2007.
- Fantoni, Guillermo, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario" en *Arte y poder. Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Fantoni, Guillermo, "Rosario 1966: episodios de vanguardia y fragmentos de conversaciones" en *Serie 10 Arte y Estética*. Rosario, N° 1, 1993.
- Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Pablo Renzi*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

- Franke, Juliana, *Detrás del Busto. Luchas políticas en torno al busto de Vicente Fatone en la Universidad Nacional del Sur*. proyecto de investigación, [mimeo].
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Giunta, Andrea, "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo" en José E. Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, tomo 2.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Heredia, Ana Carolina, "Formas renovadas, prácticas conservadas. Inicios de la propuesta no figurativa en Bahía Blanca (1960)", en *VI Jornadas de investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004.
- Katzenstein, Inés y Andrea Giunta (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007.
- Longoni, Ana, "Entre Paris y Tucumán: la crisis final de la vanguardia artística de los sesenta", en *Arte y poder. Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Longoni, Ana, "La intervención política como programa estético: una lectura de Tucumán Arde", en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires, CAIA, 1995.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, "Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una «nueva estética» argentina, 1968", en *VVAA, La abolición del arte*. México, UNAM, 1998.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella al "Tucumán arde", Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- Longoni, Ana, "Masotta en el campo artístico de los '60: un lugar en cuestión" en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. Actas del II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y X Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2003.
- Longoni, Ana, "«Vanguardia» y «revolución», ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", en *Revista Brumaria*. N° 8, primavera 2007.
- López Pascual, Juliana, "Trincheras en el campo cultural bahiense durante la década del 60", en Diana I. Ribas, *Representación y soporte. Actas de las II Jornadas Hum. H. A. Bahía Blanca, Área de Historia del Arte- Departamento de Humanidades-Universidad Nacional del Sur*, 2007. Edición digital: ISBN 978-987-1171-80-4.
- López Pascual, Juliana, "La violencia y las armas: un caso en la historia reciente de Bahía Blanca", en *Actas de IV Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*. CLIHOS-Universidad Nacional de Rosario, CISH-Universidad Nacional de La Plata, CeDInCI, CESIL-Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Desarrollo Humano-Universidad Nacional de Gral. Sarmiento, Rosario, 2008. ISBN 978-950-673-669-9.
- Mandolesi de Bara, Emilse, "Recorrido por la pintura bahiense" en *VV. AA., 1898-1998 Cien años de periodismo*. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1998. pp. 274-279.
- Neifert, Agustín, "Grandeza, decadencia y resurrección", en *VV. AA., 1898-1998 Cien años de periodismo*. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1998, pp. 302 – 310.
- Neifert, Agustín, *El cine en Bahía Blanca. Memoria y homenaje*. Bahía Blanca, Génesis, 2007.
- Pronsato, Domingo, *Hacia otros horizontes*. Bahía Blanca, Panzini Hnos., 1924.
- Pronsato, Domingo, *Patagonia, proa del mundo*. Buenos Aires, El Ateneo, 1948.

- Pronsato, Domingo, *Luces de mi tierra*. Bahía Blanca, Asociación Artistas del Sur, 1954.
- Pronsato, Domingo, *Estudio sobre los orígenes y consolidación de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, edición del autor, 1956.
- Pronsato, Domingo, *El desafío de la Patagonia*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969.
- Pronsato, Domingo, *Patagonia, año 2000*. Bahía Blanca, Corporación el Comercio y de la Industria, 1971.
- Pronsato, Domingo, *EL héroe escandinavo*. Bahía Blanca, edición del autor, 1971.
- Pujol, Sergio, "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes" en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003, tomo 9, pp. 281- 328.
- Pupio, María Alejandra, "Coleccionistas de objetos históricos, arqueológicos y de ciencias naturales en museos municipales de la provincia de Buenos Aires en la década de 1950." en *Historia, Ciências, Saúde-Manguinhos*. Río de Janeiro, 2005, vol.12, p.205-229.
- Ribas, Diana Itatí, *Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, UNS, 2008 [tesis doctoral: mimeo].
- VVAA, *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires, Ed. Del Ciclo Básico, 1997.
- Vecchi, Rodrigo, "De escuadras, compases y camisas negras: el monumento a Giuseppe Garibaldi o la representación formal de los conflictos en la colectividad italiana bahiense (1927 – 1928)" en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. Actas del II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – X Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, noviembre de 2003.
- Wechsler, Diana, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes", en J. E. Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Bibliografía general sobre la historia nacional del período

- Altamirano, Carlos, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, Buenos Aires, Ariel, 2000, tomo VI.
- Altamirano, Carlos, *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001.
- Buchrucker, Cristián, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial. 1927-1945*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Cavarozzi, Marcelo, *Autoritarismo y democracia*. Buenos Aires, Eudeba, 2004 [2002].
- Liliana de Riz, *La política en suspenso 1966/1976*. Buenos Aires, Anaya, 2002.
- James, Daniel (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003, tomo 9.
- O'Donnell, Guillermo, *El Estado burocrático autoritario 1966–1973*. Buenos Aires, Paidós, 1996 [1982].
- Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, Buenos Aires, Ariel, 2001, tomo VII.
- Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Spinelli, María Estela, *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la "revolución libertadora"*. Buenos Aires, Biblos, 2005.
- Tcach, César, "Golpes, proscripciones y partidos políticos" en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003, tomo 9.
- Terán, Oscar, *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.

- Terán, Oscar, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956 – 1966*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.
- Terán, Oscar, "Ideas e intelectuales en la Argentina. 1880-1980", en Oscar Terán (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Bibliografía sobre la historia local del período

- Diez, Marcela N., "Cultura popular e inmigración: algunos rasgos de la cultura de los inmigrantes chilenos en bahía Blanca (1960 – 1990)", en *Cuadernos del Sur Historia*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, N° 28, 1999.
- Diez, Marcela N., "Inmigración, identidad y religiosidad: la participación de los inmigrantes chilenos residentes en Bahía Blanca en las iglesias evangélicas pentecostales (1950 – 1995) en Mabel Cernadas de Bulnes (ed.), *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2000.
- Eberle, Adriana, "Nación, Estado y Democracia en el contexto ideológico del desarrollismo de Frondizi y Frigerio", en *Cuadernos del Sur Historia*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, N° 27, 1998.
- Eberle, Adriana, "Estrategias de la Unión Cívica Radical Intransigente para la reinserción política de los trabajadores. La política nacional y popular de desarrollo, justicia y paz social.", en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Actas de las II Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2003, tomo I.
- Eberle, Adriana, "El plan de Reforma Agraria del Radicalismo intransigente para el sudoeste bonaerense (1956 – 1962)" en Mabel Cernadas de Bulnes y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaria General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005.
- Equipo de Investigaciones Históricas, *Bahía Blanca, una nueva provincia y diversos proyectos para su capitalización*. Bahía Blanca, U.N.S., 1972.
- Lull, Laura, "El diario LNP y el golpe de estado de 1966." en *Cuadernos del Sur Historia*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, N° 28, 1999.
- Marcilese, José y Carolina López, "La Unión Vecinal de Bahía Blanca, una alternativa local en una coyuntura política compleja." en Mabel Cernadas de Bulnes (ed.), *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2000.
- Molina, Hernán, *1886 – 2003. Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*. Bahía Blanca, 2007.
- Orbe, Patricia A., "El impacto político del golpe de estado de 1966 en la comunidad universitaria bahiense desde la óptica del diario LNP." en Mabel Cernadas de Bulnes (ed.), *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2000.
- Orbe, Patricia A. "La creación de la Universidad Nacional del Sur: un viejo sueño bahiense" en Mabel Cernadas de Bulnes (dir.) *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca, Univ. Nac. Del Sur, 2006.
- Orbe, Patricia A., *La política y lo político en torno a la comunidad universitaria bahiense (1956-1976): estudio de grupos, ideologías y producción de discurso*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2007.

Archivos consultados²⁴⁹

- Archivo de la *Asociación Bernardino Rivadavia*: actas de comisión directiva y correspondencias (1957 - 1969).
- Archivo de la Asociación *Artistas del Sur*: actas de la comisión directiva.
- Archivo de la Fundación Espigas.
- Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes: catálogos de Salones Regionales (1950 – 1970), catálogos de exposiciones (1950 – 1970) y correspondencia (1960 – 1970).
- Archivo del diario *La Nueva Provincia*: sobres 6484, 8589 y 8684 (Arte plástico local, Asociación *Artistas del Sur* y Salones Regionales).
- Archivo Histórico Municipal: boletines oficiales correspondientes a los años 1960, 1961, 1962 (los correspondientes al resto de la década se hallan extraviados).
- Archivo Museo Naval de la Nación. Leg. 1718.
- Archivo privado de la familia Collina Zuntini.
- Archivo privado de la familia Pronsato.
- Hemeroteca de la *Asociación Bernardino Rivadavia*: revista "Museo", números 1 al 7.

Entrevistas

- Alvarado, Cristina y Lucía Blanco, Entrevista realizada a Darío Lorenzini, Bahía Blanca, 15 de octubre de 2008. Archivo MMBA – Entrevistas.
- López Pascual, Juliana, Entrevista realizada a Horacio Mercanti, Bahía Blanca, 20 de octubre de 2006.
- López Pascual, Juliana, Entrevista a Fortunato Jorge, Bahía Blanca, 25 de mayo de 2008.

²⁴⁹ Se han consultado las fuentes que cada institución ofrece.