

DE "LAS MIASMAS" A "UNA REVOLUCIÓN": LA IMAGEN DEL GRUPO *AUSTRAL* EN LA REVISTA *MUSEO* (1964 – 1968)

Juliana López Pascual¹

UNS

En 1963, a la muerte de Saverio Caló² y de la mano del intendente radical Federico Baeza, Ubaldo Tognetti (miembro del grupo *Austral*) fue nombrado director del Museo Municipal de Bellas Artes, función que ejerció hasta su fallecimiento en 1968. Durante esos años, el campo cultural estuvo atravesado por tensiones y debates entre los agentes, que se dirimieron mediante prácticas análogas: la ocupación de instituciones fuertes, el establecimiento de alianzas con otras entidades y la emisión de un discurso legitimador. El accionar de las instituciones y formaciones puede asemejarse a una simbólica *guerra de trincheras* (López Pascual, 2007 y 2008).

Desde el 11 de abril de 1964, coincidentemente con la inauguración del XXXIV^o Salón Regional de Arte³, la dirección del Museo Municipal de Bellas Artes comenzó a publicar la revista *Museo*⁴. Hasta 1966 fueron editados siete números, sin una periodicidad establecida.

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 presupuesto⁵. Sin embargo, el tamaño dado por la mitad de una página oficio, el cuidadoso 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

¹ juleslp20@yahoo.com.ar

² Saverio Caló fue director del Museo Municipal de Bellas Artes durante tres décadas, hasta su fallecimiento.

³ Este Salón anual se realizaba desde 1931, sumándose a los festejos de los aniversarios de la fundación de la ciudad.

⁴ En esta época existieron otras publicaciones que pueden ser puestas en diálogo con *Museo*. A partir de 1957, la Peña La Carbonilla editó *El Pincel*; durante los primeros años de la década de 1960, alumnos de la Escuela de Artes Visuales realizaron la revista *Pozo*; en 1960 Raul Pessi y Horacio Mercanti (también miembro del *Grupo Austral*) coordinaron el proyecto *Eón*. Un dato que resulta interesante es que Horacio Mercanti intervino directamente en la edición de *Pozo*, *Eón* y *Museo*.

⁵ Esta evaluación surge, sobre todo, por la comparación que es posible establecer entre *Museo* y *Eon* (1960). Esta última está realizada en papel satinado, con un alto grado de diseño gráfico, e impresión y encuadernado profesional.

máximo las posibilidades dadas por la confección a partir de stenciles para mimeógrafo y máquinas de escribir. Estas limitaciones materiales incidieron, sin dudas, para que el mayor peso de la revista estuviera en lo textual.

La misma constituyó el soporte por medio del cual el grupo *Austral*⁶ emitía su discurso y construía su imagen (López Pascual, 2007). Este trabajo se centrará en el análisis de las características que asumió esta representación⁷ y en los elementos mediante los cuales el grupo emergente la construyó, planteando una identidad compleja, por entrelazarse en ella, conflictos generacionales, pugnas por el capital simbólico, elementos territoriales y concepciones estéticas.

En tanto la publicación fue denominada "*Museo*", se estableció desde la elección del nombre una homologación entre la revista y la institución. En ocasiones se la mencionaba como la "Revista del Museo", pero se mantuvo la ambigüedad también muchas veces entre sus páginas.

No obstante el contenido puede ser clasificado considerando los escritos específicamente institucionales y, por otra parte, los artículos y notas en general⁸, 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, los discursos de inauguración del *Salón Regional*. La decisión de los editores de incluir estos textos, e incluso situarlos entre 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 se volvía múltiple, compleja y contradictoria. La anfibología mencionada anteriormente estaba presente desde la primera página del primer número, cuando el Intendente Federico Baeza afirmó:

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

⁶ El Grupo Austral estaba integrado por Ubaldo Tognetti, Filoteo Di Renzo, Manuel Falzoni y Horacio Mercanti. En algunos momentos también formó parte Alejandro Costa.

⁷ El concepto de representación es utilizado en el sentido que le asigna Roger Chartier (1992).

⁸ No se tendrán en cuenta los "Apuntes sobre el arte local" escritos por Filoteo Di Renzo y editados por entregas en *Museo*. Para este texto que establece una tradición histórica, cfr. López Pascual, 2007.

algo más. Suele serlo, cuando las salas de los museos no reciben el soplo vivificador, que barre con las miasmas y pone acento vital en las cosas muertas⁹. (*Museo*, 11 abril 1964: 2)

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 adscripción peronista, así como también al exilio del líder justicialista. Además, de esa manera se posicionaba dentro del radicalismo tradicional, 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”. Con la utilización de este último sustantivo aludía a la división interna de su partido a partir de 1957¹⁰.

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 negativo 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. [...] Y es misión del Museo reunir, velar y entregar esa visión espiritual al pueblo”. (*Museo*, 11 abril 1964: 6)

Por su parte, las nociones de antinomia y de recambio se transformaron en la 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».¹¹ (*Museo*, 11 abril 1964: 6)

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,

⁹ Errores gramaticales en el original.

¹⁰ No serán considerados los elementos político-partidarios y las prácticas específicas llevadas a cabo por el grupo emergente, no porque sean irrelevantes, sino porque exceden los límites de esta ponencia.

¹¹ Mayúsculas en el original. A pesar de estas afirmaciones, durante la gestión de Ubaldo Tognetti no se observan reformas o renovaciones edilicias.

debates y la reactivación de la biblioteca institucional. En este sentido, se advierte el énfasis puesto en actualizar no sólo en el plano de la plástica sino también en la literatura, en la música y en otras manifestaciones¹². Para ello apelaban tanto a los convocados para integrar los Jurados de los Salones como a aquellos que residían en la ciudad y que ellos distinguían por su capital intelectual (en su mayoría, cercanos a la Universidad Nacional del Sur).

Asimismo, con respecto al repertorio bibliográfico, la publicación fue utilizada como un medio de difusión del material existente y de las nuevas incorporaciones. (*Museo*, enero 1965: 18) No obstante esta expresa 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”. (*Museo*, 2 agosto 1965: 4)

El otro pilar de ese “museo viviente” era la exhibición de muestras que establecieran “contacto con todas las tendencias”. (*Museo*, enero 1965: 9) Es así como, 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 centros: grupo *Diálogo*, Paulina Berlatzky, Artistas Contemporáneos del Japón, Homenaje póstumo a Saverio Caló, Francisco Ramoneda, Pintores Vascos, Pintores Triestinos, *I Salón Primavera, IV Salón de Arte Contemporáneo*¹³. (*Museo*, enero 1965: 10)

Un aspecto clave a destacar es que el grupo *Austral* no efectivizó durante la gestión Tognetti ninguna muestra colectiva ni tampoco lo hicieron ninguno de sus integrantes. Sin embargo, ellos fueron los galardonados en los salones regionales. (*Museo*, enero 1965: 11) Esta misma estrategia de invisibilización y de legitimación externa es la que emplearon en la revista, en donde no obstante no se mencionó a la agrupación en ningún lugar se destacaron mediante artículos y entrevistas el valor de la actualización y de la contemporaneidad, es decir, de los valores que les permitían sostener la no figuración que practicaban y que resultaba novedosa en Bahía Blanca.

¹² “Ayer y hoy de la Escuela de Teatro” (*Museo*, 11 abril 1964: 28); “El actor y el arte” por Nina Cortese (*Museo*, 11 abril 1964: 18); “Algo acerca del ballet”, Entrevista a Mélide Cantarelli (*Museo*, 2 agosto 1965: 23); Introducción a la música del siglo XX” por Gabriel Di Cicco (*Museo*, 2 agosto 1965: 16).

¹³ El Salón de Arte Contemporáneo había sido gestionado por miembros del grupo *Austral* en 1960. (Actas del la Asociación Bernardino Rivadavia. Archivo ABR).

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. También, a artistas como José Beloso (discípulo de Lino E. Spilimbergo), o Ernesto Barreda, hiperrealista chileno. 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 Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. En este sentido, también se encuentran artículos de críticos tales como Bernardo Graiver¹⁴, (*Museo*, 11 abril 1965: 4) Amílcar Ganuza¹⁵, (*Museo*, 11 abril 1964: 11) Celina Uralde, (*Museo*, 11 abril 1965: 21) Ernesto B. Rodríguez, (*Museo*, 31 diciembre 1965: 10) Jorge Garbarino, (*Museo*, 31 diciembre 1965: 4) o el profesor de Pintura e Historia del Arte Rubén Rey¹⁶. (*Museo*, 11 abril 1965: 26)

La institución museística era pensada, por lo tanto, ligada a las ideas de cultura-arte-pueblo-vida-modernidad. 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 JUSTICIA. (*Museo*, 2 agosto 1965: 1)

Desde ese marco más amplio, se planteaba en términos éticos una concepción de cultura menos elitista y endogámica, en la que la actividad del Museo debía exceder la instancia competitiva que significaba el Salón anual y asumir también una 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

¹⁴ Bernardo Graiver había sido editor de la revista *Contra* durante la década de 1930, crítico de arte y afiliado comunista.

¹⁵ Amílcar Ganuza era profesor de Estética e Historia del Arte en la Universidad Nacional de La Plata.

¹⁶ Rubén Rey era un artista y profesor proveniente de la ciudad de Buenos Aires.

artista". (*Museo*, 2 agosto 1965: 2)

Ampliaba de esta forma el espectro de receptores del proyecto editorial, puesto que en el primer número, a pesar de ser ya un hombre mayor, Tognetti había expresado claramente 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". (*Museo*, 11 abril 1964: 3)

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 Escuela de Artes Visuales Olga Fuentes, a continuación de la de Alejandro Costa, Presidente de la Asociación Artistas del Sur¹⁷.

Sin embargo, aún cuando se expresaba una voluntad de renovación, se mantenía la identificación de las manifestaciones culturales y artísticas con lo espiritual, inscribiéndose en una larga tradición local fundada sobre la contraposición con el carácter materialista propio de una sociedad burguesa como la bahiense (Ribas, 2008: 196-212).

Por otra parte, si bien en el número tres se expresó que la finalidad de la publicación era "la difusión del movimiento plástico bahiense", (*Museo*, 11 abril 1965: 1) 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". (*Museo*, 2 agosto 1965:1)

Museo presentaba, por lo tanto, representaciones construidas sobre la base de una antinomia en la que se asimilaba lo viejo con lo anquilosado y la juventud con lo moderno, el dinamismo y la apertura. Esta última característica tenía, a su vez, distintos matices, ya que iba más allá de una cuestión etaria y de lenguajes estéticos, puesto que contemplaba asimismo lo territorial: "Crear en la juventud, aquí, hoy, es crear en Argentina, en América, en el hombre. [...] Creer en los jóvenes porque de ellos será mañana la tierra que estamos sembrando." (*Museo*, 11 abril 1964: 3)

En el ámbito local, el tendido de redes implicó la inclusión de referentes y de

¹⁷ No obstante ésta era la institución plástica más tradicional de la ciudad en tanto había sido fundada en 1939, en esos momentos estaba dirigida por un pintor que, tanto desde lo generacional como desde lo plástico, posibilitó una situación de menor tensión.

actividades de y con otras instituciones culturales tanto en la gestión como en la revista. Entre ellas la Universidad Nacional del Sur ocupó un lugar preferencial. No sólo se prestaron las instalaciones para muestras, charlas y proyecciones, sino que el discurso de inauguración del *IV Salón de Arte Contemporáneo*, formulado por Gregorio Scheines¹⁸, 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 exposición de "Artistas Contemporáneos del Japón"¹⁹ y el premio al ensayo sobre crítica de artes visuales, destinado a menores de 35 años, en el que se previeron como miembros del Jurado integrantes del Departamento de Humanidades, del Museo y de la Escuela de Artes Visuales. (*Museo*, 1 de abril 1964: 27)

Si con esta última institución y con la recientemente creada Escuela de Teatro, (*Museo*, 11 de abril 1964: 28) se establecieron nexos fuertes, con Artistas del Sur (*Museo*, 11 de abril 1964: 8) y con la Asociación Bernardino Rivadavia (*Museo*, 11 de abril 1964: 23) se plantearon en el primer número reconocimientos a la presencia en la cultura local.

La cuestión territorial excedía el plano local. Se expuso claramente el objetivo de promover el acercamiento entre los distintos centros artísticos del país, estableciendo vinculaciones con la ciudad de La Plata, (*Museo*, 11 de abril 1964: 11) con el Museo de Arte Moderno de Capital Federal²⁰ y con las Bienales realizadas en esos momentos en Córdoba. (*Museo*, 2 agosto 1965: 9)

Por otra parte, se plantearon en el cuarto número acrecentar el conocimiento de la labor local en el extranjero, (*Museo*, 2 agosto 1965: 1) mientras que la presencia de Irma Arestizábal en Italia les permitió acceder a una mirada local en la Bienal de Venecia²¹. (*Museo*, 31 diciembre 1965: 6)

El establecimiento de lazos se correspondía con una situación existente en otros centros del país. Tal como afirma Andrea Giunta el intercambio con naciones

¹⁸ 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.

¹⁹ Del 11 de julio al 9 de agosto de 1964. Catálogo "Artistas Contemporáneos del Japón". Archivo MMBA.

²⁰ Paulina Berlatzky, alumna de Emilio Pettorutti y Libero Badii y miembro del grupo cercano a Rafael Squirru, fue invitada a realizar una exposición y participar de una mesa redonda. Además, el MMBA aparecía como organizador de la muestra "Pintores de Trieste" junto con el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Círculo Triestino. (*Museo*, enero 1965: 16)

²¹ Irma Arestizábal era una Licenciada en Historia graduada por la UNS, que en ese momento se hallaba realizando un maestría en Italia.

latinoamericanas y europeas fue intenso no sólo desde el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sino también desde las Bienales Americanas de Arte organizadas por las industrias Kaiser de Córdoba (Giunta, 2001: 266-284).

En el caso del Museo bahiense, lo territorial adquirió también una fuerte identidad con la localización sureña y la proyección patagónica. Enrique Ferracuti²², secretario de Obras Públicas, expresó en el discurso inaugural del XXXIV 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 geográficas, particulariza su acercamiento con artistas y centros de cultura del sur argentino, proyectándose hasta la Patagonia, más abajo del paralelo 42.²³ (*Museo*, enero 1965: 4)

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 británico de principios del siglo XIX²⁴, también se hizo referencias a lo austral:

Vengan hacia mi! Vengan todos a beber en la fuente del saber! Tomad el cáliz desbordante 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.²⁵ (*Museo*, 11 abril 1965: 15)

La imagen de la "australidad", entonces, representaba el nuevo centro, a la vez que conformaba una periferia: las localidades cercanas a Bahía Blanca y la región patagónica. En 1966, la modificación del reglamento del Salón anual que estableció que los artistas pudieran participar con una sola obra, redundó en la ampliación de la cantidad de artistas intervinientes y, por lo tanto, en una

²² 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. Es 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 VI^o Región Militar y la Universidad Nacional del Sur en el concurso histórico literario organizado en homenaje al sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

²³ Errores ortográficos en el original.

²⁴ 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. (Williams, 2001: 41)

²⁵ Errores ortográficos en el original.

extensión del alcance geográfico.

Con este cambio estatutario se buscaba una presentación en igualdad de condiciones, al tiempo que se asumía que no se habían podido realizar las ampliaciones de infraestructura planteadas como necesarias en el primer número. En 1964, el Director Ubaldo Tognetti había identificado la modernidad también con lo edilicio:

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.²⁶ (*Museo*, 11 abril 1964: 7)

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 que pudiesen acoger ese arte nuevo que todos esperaban ver nacer (Giunta, 2001: 100), acá se pensó en reformular el ya existente.

Los elementos que se refieren a la concepción estética de la revista pueden ser puestos en directa relación con el trabajo plástico del grupo *Austral*, que enfocaba su experimentación en el terreno de la abstracción.

Ya se señaló que en el número uno de *Museo* se reprodujo el discurso inaugural del *IV Salón de Arte Contemporáneo*, realizado por Gregorio Scheines, en el que 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"²⁷. (*Museo*, 11 abril 1964: 5)

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:

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. (*Museo*, 11 abril

²⁶ Mayúsculas en el original.

²⁷ Encomillado en el original.

1964: 5)

No obstante la expresión artística era “un mundo” diferente, independiente, la labor de los artistas contribuía a ordenar el caos de “este mundo”, a hacerlo inteligible: “El mundo es mudo; el artista lo hace hablar”. (*Museo*, 11 abril 1964: 5)

Si bien estas palabras fueron formuladas por un gestor que no era integrante del grupo *Austral*, las circunstancias en las cuales fue emitido y su inclusión dentro de la revista daba 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.

Por otra parte, algunos elementos aparentemente secundarios –pequeñas ilustraciones y frases de artistas- corroboraban ese sentido general. Entre estos últimos se encontraban citas de Jean Cassou, (*Museo*, 11 abril 1965: 25) Paul Cezanne, (*Museo*, 2 agosto 1965: 10) Rainer Rilke, Auguste Rodin (*Museo*, 2 agosto 1965: 11) y Hans Arp. (*Museo*, sin fecha: 6)

Las representaciones visuales constituyeron un aspecto que estuvo, evidentemente, subordinado a las posibilidades materiales muy limitadas de la publicación. El análisis del conjunto de las mismas permite advertir una apuesta por la abstracción e, incluso, por la no figuración. Entre las firmas se mezclan distintas generaciones: junto a jóvenes artistas vinculados a la Escuela de Artes Visuales²⁸ pueden reconocerse las formas de Paul Klee y Líbero Badii. (*Museo*, 11 abril 1964: 21) (*Museo*, s/ f: 16)

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 (*Museo*, s/f: portada) o Nino Perizzi (*Museo*, enero 1965: portada), mientras que otras el realizador quedaba anónimo. (*Museo*, 11 abril 1965: portada) (*Museo*, 2 agosto 1965: portada)

Sin embargo, no todo era novedoso. La inserción de algunas caricaturas realizadas por Eduardo Pérez, artista al que el MMBA convocó en 1966 para realizar una muestra homenaje por ser “su primer expositor”²⁹, marcaba un nexo con la historia de la institución. (*Museo*, 2 agosto 1965:14 y 17) A su vez, Filoteo Di Renzo, otro de los integrantes del grupo *Austral*, en los “Apuntes sobre el arte

²⁸ Como Marta Molero (*Museo*, 11 abril 1965: 10) y Gustavo Del Río (*Museo*, 11 abril 1965: 27).

²⁹ Catálogo “Eduardo Pérez – Caricaturas”. Archivo MMBA.

local", (*Museo*, enero 1965: 6-8) (*Museo*, 11 abril 1965: 11-13 y 18) (*Museo*, 2 agosto 1965:3-6) conformó la primera historiografía del arte bahiense (López Pascual, 2007), dando cuenta entre otras cosas de la gestación y creación del MMBA, así como de los agentes involucrados en ello.

La aparente disrupción en la voluntad de ruptura, expresada en algunas oportunidades en la revista, estuvo presente también en la publicación de las palabras de Enrique Ferracuti, con motivo de la inauguración 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 la tradición cultural bahiense. En ese texto se presentaba la gestión de Tognetti en términos de "continuadora":

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 palpítamos 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.³⁰

Inclusive el mismo Director del MMBA en el número tres 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 recibiéramos de los auténticos artistas.³¹

En este sentido, los "Apuntes del arte local" escritos por Filoteo Di Renzo, fueron 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 el primer intento de escribir una historia del arte de Bahía Blanca sino de remarcar la diferencia entre ese pasado y la ruptura que ellos querían representar.

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

³⁰ Ferracuti, Enrique. (*Museo*, enero de 1965: 4)

³¹ Tognetti, Ubaldo. (*Museo*, 11 de abril de 1965: 1) Cabe preguntarse: ¿A quién se refiere Tognetti cuando menciona a los "auténticos artistas"?

tradicional”³², 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, mientras planteaba una forma de trabajo diferente. Despreciaba el valor de la tradición 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.

Conclusiones

El análisis de *Museo* ha permitido complejizar el abordaje al campo cultural de Bahía Blanca durante la década del sesenta. En esa “guerra de trincheras” en la que los grupos en pugna ocuparon espacios subterráneos³³ y emprendieron acciones de agresión mutua desde lo simbólico y lo discursivo (López Pascual, 2007 y 2008), la publicación fue una de las estrategias empleadas.

Si las agrupaciones tradicionales establecieron lazos con instituciones culturales antiguas en la ciudad y ocuparon el espacio público con elementos de alto valor simbólico (López Pascual, 2007 y 2008)³⁴, a partir de la lectura de la revista pudo constatar que, durante la gestión de Ubaldo Tognetti, el Museo Municipal de Bellas Artes, optó por asociarse a instituciones relativamente nuevas y con gran capital específico: la recientemente creada Universidad Nacional del Sur, la oficializada Escuela de Artes Visuales y referentes dentro del campo de la plástica contemporánea nacional, externos a lo local.

Por otra parte, en tanto el mencionado Director de la institución y del comité editorial pertenecía al grupo *Austral*, *Museo* se insertó en ese conflictivo campo cultural como un canal de difusión y un soporte para la imagen de la agrupación plástica. Esta auto-representación se conformaba en el cruce y los intersticios de diversos elementos que se pueden rastrear en la publicación. La imagen de la institución construida desde la revista daba forma de manera difusa a la identidad

³² Raymond Williams nos habla del concepto de *tradición selectiva* en *Marxismo y literatura*. (Williams, 1977)

³³ La Asociación Artistas del Sur se ubicaba en los subsuelos del Teatro Municipal, mientras el MMBA tenía su espacio bajo el palacio municipal.

³⁴ La AAS, institución tradicional de la plástica local, perdió su posición dominante durante la gestión de Ubaldo Tognetti en el Museo Municipal de Bellas Artes. Ante esta situación, estableció lazos muy estrechos con el principal diario local, *La Nueva Provincia*, y la entidad cultural más antigua, la Asociación Bernardino Rivadavia. Desde lo simbólico, resulta significativa la ocupación del espacio público: en 1966, frente a las puertas de Artistas del Sur, fue situado un cañón de guerra, a manera de ornamento de la plazoleta lindante.

del grupo, diferenciándolo de un Otro que también fue caracterizado de manera difusa. En ella lo generacional, la ubicación territorial, el lenguaje estético y las relaciones con la tradición fueron articulados como constructos metonímicos que permitían hablar de sí mismos de manera indirecta. Ese desplazamiento, especie de enmascaramiento, constituyó una estrategia defensiva que permitió eludir ataques directos y/o personales en esa sociedad que continuaba siendo "Pago Chico".

¿Cuál fue la imagen que resultó de esta conjunción de elementos? La modernidad llevada adelante desde la práctica artística por el grupo *Austral* era el nuevo estadio en la evolución de las artes plásticas, era la actualización sostenida por y para los jóvenes "del pueblo", sobre todo para los sureños, por estos bahienses que habían emergido después de las "miasmas" de la anterior gestión.

BIBLIOGRAFÍA

BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983 [1971].

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona. Gedisa. 1992.

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

LÓPEZ PASCUAL, Juliana, "Trincheras en el campo cultural bahiense durante la década del 60", en RIBAS, Diana I., *Representación y soporte. Actas de las II Jornadas Hum. H. A.*, Área de Historia del Are, 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. Edición digital: ISBN 978-950-673-669-9.

RIBAS, Diana, *Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y auto-imagen de Bahía Blanca*, Tesis doctoral inédita, Bahía Blanca, UNS, 2008.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980 [1977].

WILLIAMS, Raymond, *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

FUENTES

Revista *Museo*, Bahía Blanca, N° 1, 11 de abril de 1964.

-----, Bahía Blanca, N° 2, enero de 1965.

-----, Bahía Blanca, N° 3, 11 de abril de 1965.

-----, Bahía Blanca, N° 4, 2 de agosto de 1965.

-----, Bahía Blanca, N° 5, 31 de diciembre de 1965.

-----, Bahía Blanca, N° 7, 1966.

Revista *Eon*, Bahía Blanca, N°1, diciembre 1960.

Catálogos de exposiciones MMBA. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes.

Actas de comisión de la Asociación Bernardino Rivadavia. Archivo ABR.