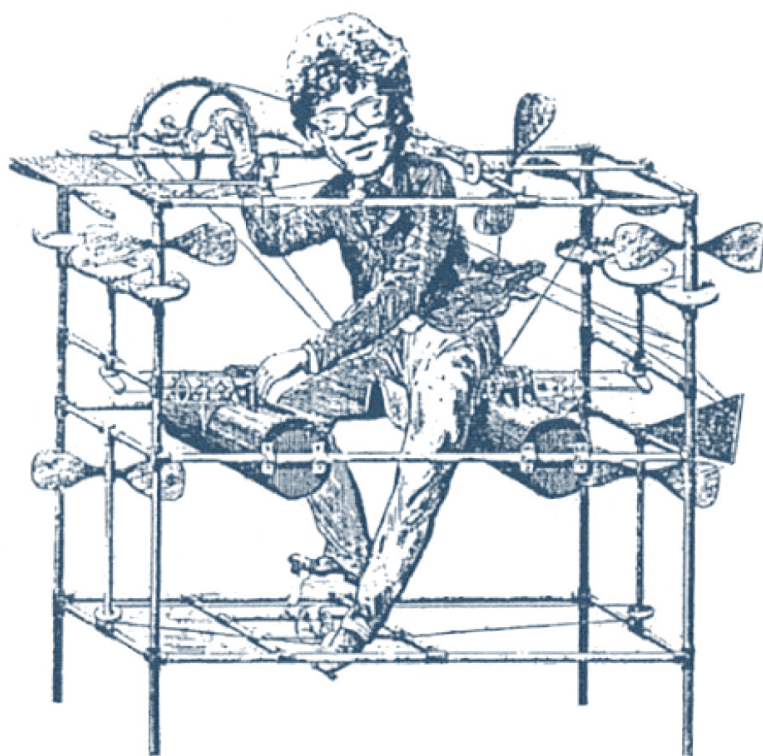


Un episodio de posvanguardia en el retorno democrático argentino: *la exposición de máquinas-objetos dentro de la cuarta feria El Arte en Córdoba (1987)*



Capa do suplemento
Juventud. La Voz del Interior,
Córdoba, 25 oct. 1987,
fotografía (detalle).

Alejandra Soledad González

Doutora em História pela Universidad Nacional de Córdoba/Argentina (UNC). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da UNC. Pesquisadora do Conicet. Autora do livro *Juventudes (in)visibilizadas: una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Córdoba: UNC, 2019.
asoledadgonzalez@yahoo.com.ar

Un episodio de posvanguardia en el retorno democrático argentino: la exposición de máquinas-objetos dentro de la cuarta feria El Arte en Córdoba (1987)

A post-avant-garde episode in Argentina's democratic return: the exhibition of machine-objects within the fourth fair El Arte en Córdoba (1987)

Alejandra Soledad González

RESUMEN

Este artículo investiga a una exposición artística de objetos e instalaciones exhibidos en una feria que era un espacio alternativo en el campo cultural de una ciudad que transitaba entre la posdictadura y el retorno democrático nacional. Esta muestra devino un episodio significativo para la Historia cultural de Córdoba por diversas razones. Fue desarrollada por una agrupación compleja conformada por tres gestoras y catorce integrantes. La mayoría eran estudiantes de carreras de Artes Plásticas, mientras una minoría procedía de Cine, Filosofía, Letras y Música. Mediante experiencias colaborativas produjeron obras que se reapropiaron de algunas propuestas estéticas y micropolíticas de las (pos)vanguardias. Su exhibición implicó una manifestación colectiva pública, cuyas imágenes, sonidos y textos adquirieron vibraciones intensivas que fueron difundidas en la crítica periodística de la época.

PALABRAS CLAVE: posvanguardia; instalaciones; década de 1980.

ABSTRACT

This article investigates an artistic exhibition of objects and installations displayed at a fair, which served as an alternative space within the cultural field of a city transitioning from post-dictatorship to national democratic return. This exhibition became a significant episode in the Cultural History of Córdoba for several reasons. It was developed by a complex group consisting of three organizers and fourteen members. Most of them were students of Fine Arts, while a minority came from Cinema, Philosophy, Literature, and Music. Through collaborative experiences, they produced works that reappropriated certain aesthetic and micro-political proposals of the (post)avant-garde movements. Their exhibition represented a public collective manifestation, whose images, sounds, and texts resonated intensively and were disseminated in the journalistic criticism of the time.

KEYWORDS: *post-avant-garde; installations; 1980s.*



Entre 1982 y 1983, durante el bienio final de la última dictadura, el campo local de las artes visuales contaba con diversos espacios dedicados a la enseñanza, conservación, exhibición, difusión o venta de producciones artísticas.¹ Las instituciones de ese microcosmos tenían diversas jerarquías y abarca-

¹ La hipótesis de "campo" sirve para pensar el terreno de creación artística como un sistema de posiciones y de relaciones que establecen los agentes en torno a recursos que interesan, escasean y cuya tenencia es capaz de generar pujas de poder entre los integrantes de dicho medio. Podríamos hablar de un campo de

ban las siguientes áreas: dos academias públicas – la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta (Ebafa) y la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) –, cuatro centros culturales (CC) municipales, dos museos de Bellas Artes de gestión estatal (el Provincial Emilio Caraffa y el Municipal Genaro Pérez), una conformación incipiente tanto de la crítica de arte profesional como de las galerías privadas y un predio de ferias (Fecor) patrocinado por el gobierno de la provincia.² Dentro de esos ámbitos institucionales (y en el marco de políticas culturales duales con facetas destructivas y constructivas) adquirieron visibilidad dos conjuntos de disciplinas, cuyas reglas, tradiciones e innovaciones remitían a prácticas locales, pero también a referencias nacionales y occidentales.³ Por un lado, las especialidades de dibujo, escultura, grabado y pintura detentaban un predominio de larga duración que era revitalizado con prácticas variadas, por ejemplo, los cuatro rubros permitidos en el Salón Ciudad de Córdoba. Por otro lado, géneros como el “objeto” y la “instalación” desafiaron las fronteras disciplinares precedentes y se desarrollaron durante la década de 1980.⁴ Entre las muestras primigenias donde emergieron los dos últimos lenguajes, se encuentra la exposición *Siete individuales*, realizada durante 1982 en el CC General Paz. Para 1983 se destacaron tres iniciativas: la presentación de Adev (Agrupación para el desarrollo de experiencias visuales) en el CC Alta Córdoba; la exhibición

las artes plásticas cuando en un espacio específico se conjuguen: en principio, una presencia institucionalizada de la academia, la crítica, y el mercado; en segundo término, un conjunto de agentes en pugna por ocupar, preservar u optimizar diversas posiciones (artistas, críticos, patrocinadores, galeristas, docentes, públicos...); y en tercer lugar, un número finito y desigualmente distribuido de recursos; como es el caso de los capitales culturales y simbólicos. Asimismo, cualquier campo particular ostenta sólo una autonomía relativa, debido a que sus interacciones internas están condicionadas por el resto de los microcosmos con los cuales comparte y conforma un macrocosmos más amplio. Cf. BOURDIEU, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba-Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003, p. 218.

² Si bien la existencia de todo campo está articulada por fluctuantes procesos de (re)construcción, es pertinente subrayar que, en la década de 1980, la consolidación de un microcosmos de las artes plásticas en Córdoba presentaba tenues cristalizaciones. La conformación del campo comenzó a finales del período decimonónico y en las postrimerías del siglo XX evidenciaba una situación de fragilidad: si bien las academias y los museos constituían organismos consolidados, otras entidades prioritarias, como son la crítica y el mercado, evidenciaban conformaciones intermitentes. Sobre algunas historias de dichas instituciones, ver BLÁZQUEZ, Gustavo y GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. Cuadros de una exposición: una lectura de la muestra “100 Años de Plástica en Córdoba”. *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, 2004, y MOYANO, Dolores (dir.). *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba: siglos XX y XXI*. Córdoba: Imprenta de la Lotería, 2010.

³ Para un estudio sobre el microcosmos artístico local en la coyuntura 1976-1983, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. *Juventudes (in)visibilizadas: una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Córdoba: UNC, 2019.

⁴ “*Objet trouvé*. Objeto encontrado: es la denominación que en el surrealismo se le ha dado a objetos hallados en forma ocasional y a los que el artista adjudica cierta significación [...]. Extraídos de su contexto habitual, se incorporan a una obra o se los presenta en forma autónoma. Por medio de esta operación de extrañamiento, dichos objetos pierden su función primitiva para pasar a adquirir la que el artista les asigna en un contexto significativo de la obra. La libre asociación del objeto encontrado con otra realidad – física o psíquica – es uno de los principios que lo rigen”. HERRERA, María. Los años setenta y ochenta en el arte argentino: entre la utopía, el silencio y la reconstrucción. In: BURUCÚA, José (dir.). *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, t. II, p. 172. En cuanto a las instalaciones cordobesas, coincido con Irazusta y Di Lollo cuando sostienen que las mismas se desarrollaron especialmente desde 1982, aunque presentaron un antecedente en 1966 con el I Festival Argentino de Formas Contemporáneas (o Antibienal). Su relevamiento permite detectar una de las complejidades de la historia de ese género: su definición puede estar restringida al “objeto (encontrado)” o traspasar fronteras hacia otras subdisciplinas como la “ambientación” o el “ensamblado”. Ver IRAZUSTA, Cecilia y DI LOLLO, Elena. *Cronología: instalaciones en Córdoba 1960-1990* (video). Córdoba: Secretaría de Cultura de Córdoba, 1996.

Experiencias plásticas (en una casa privada) y algunas obras de la primera Feria El Arte en Córdoba (FAC) expuestas en Fecor.⁵

En un contexto que mixturaba represiones, excepciones y patrocinios, varias instituciones culturales devinieron refugios y algunas actividades artísticas aportaron estrategias creativas frente a la última dictadura.⁶ Según demuestran algunas investigaciones emprendidas desde ciudades como Buenos Aires o Córdoba, toda la década de 1980 puede describirse como una coyuntura “inestable”, donde el país transitaba una zona liminal “entre” duplas que convivían disputando opacidades: miedo y diversión, terror y fiesta, duelos en suspenso y estrategias de la alegría.⁷

Si bien el retorno formal de la democracia empezó en diciembre de 1983, múltiples personas continuaron viviendo entre las mencionadas duplas. El proyecto liderado por el presidente Raúl Alfonsín obtuvo consenso mayoritario y propuso una cuádruple democratización (del Estado, la sociedad, la cultura y la economía) cuyo despliegue abarcó etapas sincrónicas y diacrónicas que se desplegaron con diversos ritmos hasta 1989.⁸ Paralelamente, el gobierno atravesó problemas graves, tales como: disputas con el poder militar saliente y una de sus herencias, la crisis económica; oposición de su adversario político (el Partido Justicialista, que detentaba la mayoría en la corporación sindical); conflictos con la Iglesia Católica; y relaciones complejas con los organismos defensores de derechos humanos.⁹ Suele afirmarse que el clima de “ilusión” (en la posibilidad de resolución de las problemáticas, especialmente económicas) perduró hasta 1986, mientras el trienio final estuvo signado por el “desencanto”.¹⁰ Sin embargo, varios autores coinciden en señalar que toda la etapa alfonsinista puede definirse no solo por los proyectos democratizadores sino también por los dilemas de la posdictadura.¹¹

En esa atmósfera de complejidades culturales, económicas, políticas y sociales, el microcosmos de las artes visuales continuó desarrollándose y abriéndose a géneros experimentales como las acciones, las instalaciones y los

⁵ Si bien los casos de *Siete individuales*, Adev y la feria de 1983 fueron profundizados en artículos diferentes, para una síntesis sobre ellos, ver la sección Experiencias, tensiones y excepciones del libro GONZÁLEZ, Alejandra Soledad, *op. cit.*, p. 436.

⁶ Mediante disciplinas “dominantes, residuales o emergentes”, diferentes creadores construyeron obras que con sus temáticas, estilos, títulos, técnicas o materiales, proponían existencias disruptivas respecto a los cánones estéticos y éticos que cimentaban al gusto oficial. Paralelamente, reconstruían “estructuras de sentimientos” que daban cuenta de vivencias contemporáneas complejas. Cf. WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1994, e *idem*, *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.

⁷ Cf. USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, BLÁZQUEZ, Gustavo y LUGONES, María. *Territorios homoeróticos de jóvenes varones en la Córdoba de inicios de los '80. Actas Workshop*, México, Tepoztlán Institute, 2012, LONGONI, Ana. *Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. Afuera: Estudios de crítica cultural*, n. 13, Buenos Aires, 2013, y LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (comps.). *Modo mata moda: arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp, 2016.

⁸ Cf. PHILP, Marta. *Memoria y política en la historia argentina reciente*. Córdoba: UNC, 2009, p. 12.

⁹ Cf. CLOSA, Gabriela. La recuperación de la democracia y los gobiernos radicales: Angeloz y Mestre (1983-1999). In: TCACH, César (coord). *Córdoba bicentenario*. Córdoba: UNC, 2010, p. 469, y SOLÍS, Ana. Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983-1987). *Estudios*, n. 25, Córdoba, 2011.

¹⁰ GARGARELLA, Roberto, MURILLO, María y PECHENY, Mario (comps.). *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

¹¹ Cf. GUTIÉRREZ, Alicia y GORDILLO, Mónica (dirs.) Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática. *Proyecto de Investigación 2019-2024 del Instituto de Humanidades*, Conicet-UNC, Córdoba, 2019. Disponible en <http://idh.unc.edu.ar/files/PUE_IDH_Final.pdf>. Acceso en 29 jun. 2021.

objetos.¹² En los dos últimos casos, sus exposiciones fueron penetrando en diversas instituciones; por ejemplo, en dos muestras de 1984 concretadas en el Museo Caraffa, una con motivo del Día de la primavera y la otra en el marco del Festival Latinoamericano de Teatro.¹³ Durante 1985 su presencia se observó tanto en una exposición completa titulada *Objetos* y realizada en el Museo Genaro Pérez; como en algunas propuestas dentro de dos exhibiciones colectivas, la cuarta muestra museográfica de Arte Joven y la segunda FAC.¹⁴ En el transcurso de 1986 surgieron dos muestras principales: en la Galería Jaime Conci y en una sala del Pabellón Argentina de la UNC.¹⁵ Además, ese mismo año, la tercera feria de Fecor exhibió no solo obras de artes visuales variadas sino que amplió su convocatoria hacia otros mundos artísticos como música y teatro.¹⁶

A modo de contribuir con los numerosos capítulos que restan ser escritos sobre la historia cultural de las artes locales, este artículo busca reconstruir a la exposición de máquinas-objetos concretada dentro de la cuarta FAC durante 1987. La hipótesis sostiene que esta muestra efímera devino un episodio significativo por diversas razones, que se enumeran a continuación. Fue desarrollada por una “formación cultural compleja”¹⁷ conformada por tres gestoras y catorce integrantes. La mayoría eran estudiantes de carreras de Artes Plásticas, mientras una minoría procedía de Cine, Filosofía, Letras y Música. Mediante experiencias colaborativas produjeron objetos e instalaciones que se reapropiaron de algunas propuestas estéticas y micropolíticas de las “(pos)vanguardias”.¹⁸ Su exposición implicó una “manifestación colectiva pública”, cuyas imágenes, sonidos y textos adquirieron “vibraciones intensivas”¹⁹, siendo difundidas en la crítica periodística de la época, un reconocimiento poco habitual para los jóvenes artistas. Otro factor que condicionó a la propuesta fue el predio que las albergó (Fecor), un espacio alternativo dentro del microcosmos cultural local. Si bien las ferias reprodujeron distinciones

¹² En el caso de las “acciones” (que desde los años 90 serán llamadas performances), el año 1984 marca la reactivación de legados sesentistas y el inicio de nuevas experiencias. Ver NUSENOVICH, Marcelo. Una génesis interrumpida: la performance en Córdoba entre mediados de las décadas de 1960 y 1990. In: BALDASSARE, Marisa y DOLINKO, Silvia. *Travesías de la imagen*. Buenos Aires: Caia-Eduntref, 2012.

¹³ Sobre las propuestas concretadas en esa ocasión por la Adev, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. Artes visuales en un festival teatral internacional de 1984. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, n. 17-18, Madrid, 2019.

¹⁴ En cuanto a las especificidades de la segunda edición ferial, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De lo local a lo (inter) nacional en 1985: una feria artística en la posdictadura argentina. *Discurso visual*, n. 45, tercera época, México, ene.-jun. 2020.

¹⁵ Cf. IRAZUSTA, Cecilia y DI LOLLO, Elena, *op. cit.*

¹⁶ Cf. GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De las artes visuales a lo ‘pluridisciplinario’ en 1986. *Revista ARS*, v. 18 n. 39, São Paulo, 2020.

¹⁷ Cf. WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸ Al reflexionar sobre las posibilidades analíticas de “señalar en la historia cultural argentina y latinoamericana episodios o zonas de vanguardia”, Longoni y Davis plantean la opción de atender a ciertos “acontecimientos que redefinan el arte en su relación con la sociedad, la política o la vida cotidiana [...] desde múltiples puntos de fuga que vuelvan porosa su sospechosa autonomía y sean capaces de activar instancias de reconexión con la praxis vital”. Frente a los debates en torno a las resignificaciones tanto geográficas como temporales de las neo y las posvanguardias, proponen “pensar esa insistencia o reverberación a partir de la imagen de una temporalidad dislocada y alterada, que retorna tormentedosamente desde un legado interrumpido y nunca como un flujo lineal o una consecuencia”. LONGONI, Ana y DAVIS, Fernando. Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate. *Katatay: Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, n. 7, La Plata, 2009.

¹⁹ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*, *op. cit.*, p. 64, y RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 95.

propias de los campos artísticos centrales, también contribuyeron con la democratización social, promoviendo el pluralismo, la convivencia y el trabajo colectivo entre artistas diversos.

Un proyecto de tres creadoras

En la conformación de un “hilo” de indagación histórica que permita reconstruir los factores que condicionaron a la Exposición de las máquinas-objetos (en adelante, M-O), un primer corpus de “huellas” testimoniales devino central.²⁰ Me refiero a la entrevista mantenida con la artista visual Alicia Porcel de Peralta, la cual posibilitó acceder tanto a sus memorias orales como a cinco documentos escritos y visuales guardados en su archivo privado.²¹ Uno de esos vestigios era una convocatoria tipiada con máquina de escribir, donde se explicitaban trabajos de gestión asumidos por tres creadoras: la “idea original” reseñaba como artífice la labor de Alicia, la “coordinación general” correspondía a Celina Garay Fernández y las tareas de “asesoramiento y producción artística” estaban a cargo de Adriana García.²² Celina era recordada por la entrevistada como “una poeta muy amiga en aquellos años”, mientras Adriana era rememorada como “una compañera de estudios”.

Algunos sitios de internet registran datos de Celina y Adriana, aunque no aportan precisiones sobre sus trayectorias profesionales. Garay (1963-) habría empezado los estudios en su ciudad natal, pero luego se habría mudado a la capital del país, donde obtuvo los títulos de “licenciada y maestra en Letras por la Universidad de Buenos Aires”.²³ García (1964-) egresaría de la UNC como “licenciada en Grabado y profesora superior de Bellas Artes”.²⁴ Por su parte, cotejando el testimonio y archivo de Alicia Porcel de Peralta (Córdoba, 1959-) con otros documentos, encontramos detalles sobre su itinerario. Durante 1984 y bordeando los 25 años de edad, sucedieron tres vivencias importantes: en principio, egresó de la Ebafa como maestra de Artes Plásticas.²⁵ Paralelamente, inició la Licenciatura en Pintura en la UNC y participó de la muestra “Arte en la calle”, organizada por la Adev en adhesión al I Festival Latinoamericano de Teatro. En 1986 participó de dos exposiciones en Córdoba, una en el Museo Municipal Genaro Pérez y otra en el CC General Paz. También integró la muestra colectiva “Interior de Argentina” exhibida en Chile y coordi-

²⁰ Cf. GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas*: lo verdadero, lo falso, lo ficticio. Buenos Aires: FCE, 2010.

²¹ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, concretada en julio de 2019 en la casa-taller de la artista ubicada en la ciudad de Buenos Aires. Todos los testimonios de Alicia citados en este texto corresponden a dicho encuentro. Agradezco su autorización para reproducir parte de esas fuentes en mi investigación.

²² Ver Convocatoria, Exposición de las M-O, 1987, Córdoba, Archivo personal de Alicia Porcel de Peralta (en adelante, Apapp).

²³ Ver Celina Garay. *LaVaquita4*, blog, Valdivia, jueves, 19 nov. 2009. Disponible en <<http://lavaquita4.blogspot.com/2009/11/celina-garay.html>>. Acceso en 1 set. 2019, y *Página 12*: Radar libros, Este sí, domingo, 22 jun. 2003. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-631-2003-06-22.html>>. Acceso en 1 set. 2023.

²⁴ Ver Adriana García. *Balumba*: Red de artistas, obras y espacios culturales, Córdoba, 2021. Disponible en <<http://balumba.artes.unc.edu.ar/2017/03/27/adriana-garcia/>>. Acceso en 1 set. 2019, y GARCÍA, Adriana. *Eternamente*, blog, 2018. Disponible en <<http://afelandia.blogspot.com/>>. Acceso en 1 set. 2023.

²⁵ El archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. J. Figueroa Alcorta (Ebafa) registra que cursó la carrera entre 1980-1985. Agradezco la colaboración de la archivera Marcela Varela, quien verificó los datos existentes en dicha institución sobre los artistas que participaron en la Exposición de M-O.

nada por la artista Anahí Cáceres.²⁶ Ese mismo año exhibió tanto un “Objeto” artístico como “la proyección del film *De cuenca*” en el marco de la tercera edición de la Feria El Arte en Córdoba. Al respecto, Alicia recuerda: “proyecté una película que hicimos sobre ‘el crimen de Cuenca’, musicalizada por José Halac. Uno de los actores era el mimo Claudio Massetti. Recrea la tragedia de estos dos jóvenes inculpinados en un crimen que hubo en España. En esa época hablábamos de todos los compañeros que habíamos perdido, de las torturas en la dictadura cívico-militar. Es como querer trabajar con cosas... nos obligaba a hablar”.²⁷ Si bien excede a los objetivos de este artículo analizar su participación en la tercera FAC, cabe señalar que en el testimonio irrumpen dos prácticas que reverberaron al año siguiente: un trabajo colaborativo interdisciplinario y una apropiación de temas juveniles para una reflexión poético-política sobre “los detenidos y desaparecidos” en el régimen dictatorial.

Durante 1987, además de coordinar la Exposición de las M-O en Fecor, el currículo registra su participación en muestras de otras instituciones con sede en Córdoba: el Goethe Institute, la Galería Collegium, Radio Nacional y la Secretaría de la Juventud. Además, se cita una exposición extranjera en el “Ministerio de Cultura de Nicaragua”.²⁸ Cuando se organizó la cuarta feria, Alicia se encontraba cursando el cuarto año de la carrera universitaria en Pintura. Podemos inferir que tanto ella como Adriana y Celina frecuentaban aulas cercanas donde, por primera vez en la historia de la UNC, se constató “una mayoría numérica de mujeres”.²⁹ Aquí se abre una línea de indagación, que precisa profundizarse a futuro desde estudios de género y transfeministas.³⁰

Volviendo al texto de la Convocatoria de las M-O, sus gestoras empezaban con una interpelación hacia otros artistas: “Si ud. inventó una máquina-objeto [en letras mayúsculas] o tiene la idea lista para ser realizada... éste es el momento y el lugar para... exhibirla [mayúscula]”.³¹ Las coordinadas temporales explicitaban que las propuestas debían presentarse en la segunda quincena de agosto, mientras que el emplazamiento de la exposición sería la feria de Fecor en septiembre.³² Entre los requisitos, señalaban definiciones acerca de las obras posibles: “Las M-O pueden ser de risas, luces y sonidos, de imágenes

²⁶ Sobre la trayectoria de Cáceres y su participación en las ferias de Fecor, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De lo local a lo (inter) nacional en 1985: una feria artística en la posdictadura argentina, *op. cit.*

²⁷ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

²⁸ Cf. Currículo y catálogos consultados en el Apapp.

²⁹ “El ingreso de la mujer a las aulas universitarias se incrementa recién en los años 50, y de manera decisiva en los ‘80, las universidades argentinas multiplican su matrícula [...] y las mujeres ingresan masivamente, en el marco de un contexto de democratización de la educación superior y del acceso de otros sectores sociales a los estudios universitarios. Según registros oficiales, 1987 aparece como el año en que cambia la composición histórica de la población estudiantil de la UNC: las mujeres, por primera vez, superan en número a los varones”. *Desigualdades y violencias de género en la UNC*, Curso Virtual en el marco de la Ley Micaela, UNC, 2019. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=W840ZkJploM>>. Acceso en 11 set. 2022.

³⁰ Si bien algunas carreras (como Artes) tendrían durante la década de 1980 una mayoría numérica de nombres femeninos entre los estudiantes y egresados, esa tendencia se revertía en cuanto al ingreso y la perduración como artistas profesionales en un campo artístico que continuó siendo androcéntrico y heterosexista.

³¹ Convocatoria, Exposición de las M-O, *op. cit.*

³² El predio de Fecor y su cercano Estadio Córdoba se inauguraron en 1978. Su emergencia puede relacionarse con el acondicionamiento ciudadano para el Mundial de Fútbol de dicho año. En 1983, luego de cinco años donde predominaron las exposiciones industriales, Fecor inició dos ferias culturales dedicadas a rubros diferenciados: artesanías y (bellas) artes. Lo administraba una sociedad anónima mixta, donde confluían una mayoría accionaria del Estado provincial y una minoría de empresas que tenían a su cargo la concesión del predio.

proyectadas, gestuales, eléctricas, digitales, construidas [mayúscula] con artefactos en desuso, [...] de residuo, con motores o manuales, máquinas [mayúscula] de carácter irónico, humorístico, científico, utilitarias o inútiles, ingeniosas, factibles de ser realidad y de ser mostradas”.³³

El abanico de posibilidades priorizaba no solo una emoción (la alegría) y dos sentidos (la vista y el oído), sino diferentes materialidades, incluidos los desechos y los descartes. Con esa estrategia democratizadora se alejaban de los costosos y tradicionales materiales considerados “nobles” en las artes plásticas. Asimismo se abrían a una multiplicidad tanto de opciones creativas como de funciones sociales asignadas al arte. Además, la feria concebida por sus organizadores como mercado y exposición, habilitaba intercambios monetarios (entre artistas, públicos y gestores) en un campo caracterizado por una tradición de “economía denegada”.³⁴ Fecor S. A. promocionaba en la prensa que la “entrada general” era de 3 A (australes) y el “estacionamiento sin límite de horario” costaba 1A.³⁵ Paralelamente, la convocatoria de las tres creadoras permitía la autogestión de una segunda entrada y un reconocimiento tanto simbólico como material para los artistas. Al respecto, señalaban: “Las M-O funcionarán con el sistema de fichas que se venderán en boletería a un precio no mayor a A 0,50 [...] Al finalizar la feria se contabilizará lo recaudado y el fondo total será entregado en partes iguales a los autores de las tres M-O con mayor recaudación, como premio estímulo a su esfuerzo y creatividad”.³⁶

De artistas jóvenes e (inter)disciplinas

En 2019 iniciamos la grabación de nuestra conversación cuando Alicia leyó en voz alta el siguiente texto escrito por Celina Garay: “Suprema conciencia de estar existiendo inmersos en una realidad demasiado extraña y crítica, semillero, semilla – ridícula o trágica – que no hiere nuestra inventiva”. Se trataba de una poesía contenida en el folleto que acompañó a la muestra de las M-O.³⁷ El fragmento era calificado por la entrevistada como “fantástico”; posiblemente porque representaba algunas estructuras de sentimiento de su generación respecto al contexto complejo que les tocó vivir. Otro sector de ese documento registraba los títulos de nueve obras, los nombres de los hacedores y algunos roles: *Procesadora*, de Jorge Castro-Fernando Savino, *De adelgazar*, de Patricia Ávila-Gustavo Cáceres, *De llover*, de Joty Carthy, *De ruido*, de Iván Roqué, *Esperma*, de Julio E. Álvarez (colaborador Gustavo Mendizabal), *Del viaje*, de Javier Almeida, *De presagios descartables*, de Mariana Costa (aporte literario de Mariano Medina), *De exorcizar*, de Alicia Porcel de Peralta (aporte técnico de José Halac) y *Orgía acústica*, de Carlos Iglesias.³⁸

Al cotejar la prensa tanto con entrevistas y archivos de artistas como con estudios históricos sobre Córdoba, podemos detectar algunas características generales de los participantes en cuanto a las variables de edad, género,

³³ Convocatoria, Exposición de las M-O, *op. cit.*

³⁴ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 155.

³⁵ Cf. *La Voz del Interior* (LVI), Córdoba, 19 set. 1987. El ingreso a la feria mostraba costos accesibles y populares, cercanos a las entradas al cine, que en ese año ascendían a 4A para mayores y 3A para menores.

³⁶ Convocatoria, Exposición de las M-O, *op. cit.*

³⁷ Ver folleto de exposición de M-O, 1987, Córdoba (Apapp), 2 p.

³⁸ Cf. *idem*.

región, clase social, simpatía partidaria y estudios profesionales. Esto nos brinda un perfil que, si bien no profundiza en sus trayectorias personales, nos permite analizarlos en tanto una formación con rasgos distintivos comunes.

Los diarios de 1987 remarcaban que “los artífices de las M-O eran jóvenes”. En la identificación de edades predominaban los veinteañeros cuyos nacimientos sucedieron entre el final de la década de 1950 y el transcurrir de los años 1960.³⁹ El grupo reunía a diecisiete personas ya que, junto a los catorce creadores de las M-O, el archivo y testimonio de Alicia permitió detectar otras tres presencias femeninas. Por un lado, Adriana y Celina eran explicitadas en la gestión del proyecto escrito; por otro lado, una tercera compañera fue rememorada: “[además] estaba Patricia Perea, ‘Peperina’, un personaje de la UNC, filósofa, periodista en la época que hacían Cosquín rock. Charly García le dedicó un tema y a ella no le gustó nada, quedó para la historia”.⁴⁰ Ese recuerdo puede reafirmarse con una reseña periodística que también nombraba a otra Patricia (diferente a la apellidada Ávila) de quien aportaba dos datos: “26 años, estudiante de filosofía”.⁴¹ Así, el proyecto reunió seis nombres femeninos y once masculinos. Paralelamente, aunque todos residían en Córdoba en 1987, cabe suponer que no solo eran oriundos de esta ciudad, ya que en aquellos años era frecuente la migración desde otras provincias para estudiar en “La docta”.⁴²

En torno a las simpatías partidarias, si bien la información documental es escasa, se detecta una cercanía con el partido gobernante (la Unión Cívica Radical) a partir de la participación de dos gestoras de las M-O en una muestra desplegada durante junio de 1987.⁴³ Me refiero a la exposición “El doble nueve” realizada en la Secretaría de la Juventud provincial. En esa ocasión Alicia exhibió pinturas, mientras Adriana García figuraba como autora de un texto poético que representaba a las juventudes en sus reclamos sobre los requisitos materiales y simbólicos indispensables para ingresar como creadores en aquel campo del arte. Conforme el folleto de la exposición, “resulta que para ser artista son necesarios rasgos bohemios, una o dos musas y una familia de buena posición. Para mostrar lo que uno puede hacer hay que buscar un espacio, pedir presupuestos, tener cara de buena conducta, presencia sólida e impecable y una sonrisa como si el dolor de pies no existiera... y sigue existiendo... El misterio de la gente que pisa sin darse cuenta y te pide disculpas sin saber por qué”.⁴⁴

Siguiendo las ideas de Bourdieu sobre el habitus de clase y el campo del arte, la frase revela cómo el acceso y la legitimidad dentro de ese micro-

³⁹ Cf. Los intrépidos jóvenes plásticos en sus artísticas máquinas. *LVI*, Córdoba, 25 oct. 1987, p. 8-10.

⁴⁰ Aquel encuentro puede considerarse un indicador del androcentrismo reinante (no solo) en el campo del rock argentino del pasado reciente. Véase ZANELATO, Romina. *Charly García y la tragedia de Peperina: una historia de bullying en el rock*. Buenos Aires: Marea, 2020. Disponible en <<https://www.editorialmarea.com.ar/noticias/charly-garcia-y-la-tragedia-de-peperina-una-historia-de-bullying-en-el-rock-679>>. Acceso en 11 marzo 2023.

⁴¹ Los intrépidos jóvenes plásticos en sus artísticas máquinas, *op. cit.*

⁴² Ese era uno de los calificativos que en el contexto nacional se usaba para identificar a la urbe mediterránea, aludiendo a su tradición universitaria.

⁴³ En varias ciudades se produjo un incremento de afiliación y simpatía, especialmente juvenil, por la UCR. Sobre Córdoba, ver CLOSA, Gabriela, *op. cit.*

⁴⁴ Folleto de exposición colectiva en la Secretaría de la Juventud, 19 jun. al 3 jul. 1987, Córdoba (Apapp). Otras obras y expositores en la misma muestra fueron: “pinturas de Gustavo Veneziano, dibujos de Tulio Romano y una acción de Oscar Suárez”.

cosmos no solo dependen del talento individual, sino de un conjunto de disposiciones adquiridas a lo largo de la vida, moldeadas por la posición social de origen. Conformado por el capital económico, pero también por el capital cultural y el social, el *habitus* se manifiesta en maneras de actuar, de presentarse y de percibir el mundo del arte que facilitan o dificultan la entrada y el reconocimiento dentro de ese espacio. La mención a una familia de buena posición pone el foco en el hecho de que los distintos capitales heredados se convierten en un requisito implícito para alcanzar una posición de artista reconocida. Así, el texto devela que el campo del arte no es un espacio neutral, sino uno que reproduce las desigualdades sociales, perpetuando la exclusión de aquellos que no poseen los recursos simbólicos y materiales requeridos para su integración.

En cuanto a las formaciones artísticas de los diecisiete “artífices de las M-O”, la mayoría se vinculaba con la Ebafa, cuyas titulaciones remarcaban la preparación disciplinar en dibujo, escultura, grabado o pintura.⁴⁵ Según la prensa, ocupaban la posición de estudiantes y solo una de ellas, “Patricia [Ávila], de 30 años” trabajaba como “docente en la Escuela de Arte de la UNC”.⁴⁶ Durante los años 80 era habitual el intercambio entre las citadas academias (provincial y universitaria), ya que algunos estudiantes cursaban carreras en las dos instituciones, mientras ciertos profesores trabajaban en ambas.

En una minoría de casos se observa la especialización en artes diversas. Mediante el cotejo de diversos documentos y estudios, podemos bosquejar algunos datos de esas trayectorias. Durante la década de 1980 transitaban estudios y trabajos en distintos mundos artísticos que empezaron a conectarse. Iván Roqué era reconocido como fotógrafo.⁴⁷ José Halac era músico.⁴⁸ Joty

⁴⁵ El archivo de la Ebafa registra lo siguiente: Álvarez se recibió de maestro de Artes Plásticas en 1986 y de profesor de Dibujo y Escultura en 1989; Castro cursó entre 1986 y 1990, recibiendo de profesor de Dibujo y Pintura; Peralta y Savino egresaron como maestros de Artes Plásticas en 1985 y 1988, respectivamente. Iglesias y Roqué figuran como ingresantes en 1980, pero no se registran datos de su egreso.

⁴⁶ Los intrépidos jóvenes plásticos en sus artísticas máquinas, *op. cit.* El diccionario de Moyano registra que Ávila participó en las ediciones 1985 y 1987 de la Feria El Arte en Córdoba, mientras aporta algunos datos de su trayectoria: “Nace [en] 1957 en Argentina. En 1980, egresa de la UNC con título de Licenciada en Pintura. Combina en su quehacer la docencia y la actividad artística profesional, nutriendose de ambas para el perfeccionamiento de sus logros en una búsqueda de expresión visual sin limitaciones, de la pintura al objeto, del objeto a la ambientación, [...] el evento, el video, el trabajo grupal, etc. [...] desde 1986 trabaja como docente en la Escuela de Artes de la UNC, en la cátedra ‘Plástica Experimental’, de la cual es cofundadora junto a Gabriel Gutnisky”. MOYANO, Dolores (dir.), *op. cit.*, p. 79.

⁴⁷ Iván cursó estudios de Fotografía (en la Escuela de Artes Aplicadas Lino E. Spilimbergo en 1976) y de Bellas Artes (en la EBFA 1980/81), así como seminarios de microfilmación en 1977 y de macrofotografía en 1982. Obtuvo becas del FNA en 1984 y 1986, mientras en 1987 fue coordinador del taller fotográfico en el Cine Club La Quimera. Entre 1979 y 1983 obtuvo premios en concursos fotográficos nacionales. Trabajó en fotografía científica para la Facultad de Ciencias Agropecuarias, de 1977 a 1982, y el Conicet, entre 1980-1984. El currículo de Iván fue extraído de NAIDES, Eduardo y MONTALDO, Francisco. *Nos/otros*: libro fotográfico. Córdoba: Dirección General de Salud Mental, Gobierno de Córdoba, 1994.

⁴⁸ Una entrevista realizada a José Halac permite conocer que él nació en 1962 y aporta recuerdos sobre su formación musical: “A los 19 años me decidí a tomar el camino de la música como mi profesión, era el año 1981. Comencé mis estudios de manera autodidacta, escuchando mucha música para luego tocar y componer canciones para diferentes festivales que se hacían en la escuela secundaria a donde asistía, que era la Escuela Israelita de Córdoba. También tomé algunas lecciones de guitarra con un profesor particular. Luego me gradué de Licenciado en Composición en la UNC en 1987 y obtuve un Magister en Música de Brooklyn College, en la City University of New York, EEUU, en el año 1992”. BAZÁN, Claudio. Entrevista al músico José Halac: una mirada sobre el rock cordobés en la década de 1980. *Testimonios*, año 7, n. 7, Córdoba, 2017. Disponible en <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/index>>. Acceso en 16 feb. 2023.

Carthy trabajaba como mimo.⁴⁹ Paralelamente, el diario que reseñaba la muestra de M-O, aportaba edades y ocupaciones de otros dos agentes: Javier Almeida, de “20 años, estudiante de cine”, y Mariano Medina, de “23 años, escritor”.⁵⁰ Al ser consultada sobre las condiciones que posibilitaron los puentes entre esas disciplinas variadas, Alicia responde: “Son redes que nos dio la universidad. El ciclo básico tenía 10 materias y teníamos que cursar todas las mismas: [ya sea que viniéramos de] Artes, Letras, Filosofía, Psicología; todo un año donde cambiamos pareceres. Y si a alguien se le ocurría algo, los otros decían: ‘bueno, yo le hago la música, yo el texto...’, y cuando nos dimos cuenta estábamos creando un proyecto-un producto”.⁵¹

En efecto, la práctica de traspasar fronteras entre diferentes disciplinas fue favorecida por los planes de estudio de la Escuela de Artes que en aquellos años dependía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC (al igual que las carreras de Historia, Letras y Psicología).⁵² Paralelamente, la palabra interdisciplina no solo remitía a un paradigma creativo y científico que circulaba al interior del campo académico sino que destellaba en otros ámbitos sociales de esa década, en una ciudad que transitaba otra fase de democratización y modernización.

Duelos generacionales

Otro nudo problemático que emergió en la conversación con Alicia fue el recuerdo de dos sentimientos de pérdida que conmocionaban a su generación, los cuales también habían reverberado en entrevistas con otros artistas

⁴⁹ Una reseña de 2017 aporta información importante sobre el apoyo francés en la promoción local del mimo: “En Córdoba, bajo la influencia de Marcel Maceau, hubo en la década de los ochenta dos maestros destacados: Joty Carthy y Ricardo Salusso, quienes a su vez establecieron dos vertientes distintas, creando sus propios espectáculos y formaron algunos mimos, muchos de los cuales aún continúan su labor”. TOLEDO NESPRAL, Alejandra. “EnSueños”: nuestra mirada sobre la nueva obra de mimos cordobesa. *Qué hacemos má?*, Córdoba, 19 jul. 2017. Disponible en <<https://www.quehacemosma.com/ensuenos-nuestra-mirada-sobre-la-nueva-obra-de-mimos-cordobesa/>>. Acceso en 7 set. 2021.

⁵⁰ Podemos acceder a algunas notas de su trayectoria en una publicación colectiva donde participó como compilador: “Medina, Mariano J. Escritor, músico y animador cultural. Nació en 1964 en Rosario (Santa Fe) y vive desde 1977 en Córdoba, donde desde los 80 trabaja en relación a la creación artística, los niños y la naturaleza, el turismo alternativo y los medios de comunicación. Es miembro del Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil [...] En los 80 participa del 1er Congreso de la Juventud, forma parte de la Sub Comisión Juvenil de Sade, escribe y conduce con Alejandra Marino programas literarios en Radio Nacional Cba, y con actividades culturales apoya a grupos juveniles de Intervillas [...] Musicaliza las obras para adolescentes del grupo Teatro Joven que intervienen en los Festivales de Teatro Nacional y Latinoamericano. [...] En 1985 coordina las actividades literarias de la manifestación ‘Artistazo 85’. Entre 1986 y 1988 realizó con Carlos Scocco y Mariana Costa una experiencia de creación colectiva que dio como resultado un libro y un espectáculo interdisciplinario llamados *Ojo que pesa*”. MEDINA, Mariano y otros (comps). *La pisada del unicornio*. Córdoba: Fundación H.I.J.O.S y Abuelas de Plaza de Mayo/CD-ROM, 2003, p. 70 y 71.

⁵¹ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁵² La institucionalización de la Escuela de Artes en la UNC empezó en 1948 y abarcaba dos secciones: Artes Plásticas y Música, Danza y Arte Escénico. Luego, a los Departamentos de Plástica y Música se sumaron el de Cinematografía (1964) y Arte Escénico (1965). Entre 1975 y 1983, con la intervención de la UNC, se desarrolló una “devastación” que implicó expulsiones, desaparición de personas y el cierre de Cine y Teatro. Durante el alfonsinismo “empezó un proceso de democratización y la dirección de dicha Escuela recayó en el pintor Tito Miravet”. El Departamento de Plástica fue el que comenzó las reformas de planes de estudio dando como resultado “el Plan 85, seguido por Música en 1986, Cine en 1987 y Teatro en 1989”. Conjuntamente en la segunda mitad de los años 80 se produjo la reapertura de los Departamentos de Cine y Teatro. BRUNO, María. Sobre ritmos, colores, ensayos y una obra: la Facultad de Artes. In: GORDILLO, Mónica y VALDEMARCA, Laura (coords.). *Facultades de la UNC. 1854-2011*. Córdoba: UNC, 2013, p. 339-ss.

sobre el período posdictatorial. Sus palabras dan cuenta, explícitamente, de una orfandad estudiantil-juvenil respecto a sus profesores de edades mayores e, implícitamente, de un duelo por la cohorte juvenil que les precedió:

Artista: *Yo lo que recuerdo es la sensación de que había grandes huecos históricos y artísticos, mucha gente que faltaba, muchas obras... Vos entrabas y decías ¿qué pasó con la Escuela de Cine? Tiraron todo... ¿Y los profesores? ¿Por qué hay que empezar todo de cero? Porque los desaparecieron.... Cine, Teatro, Historia, Psicología... Humanidades era un lugar que lo habían arrasado.*

Historiadora: *además de los compañeros Detenidos-Desaparecidos, otro grupo se (auto)exilió y no todos volvieron...*

Artista: *Exacto, y la información que se llevaron quedó con ellos, no volvió...*⁵³

Así, una artista (que al momento de la entrevista bordeaba los 60 años de edad) recordaba sus vivencias juveniles veinteañeras y conjugaba su relato no solo en primera persona del singular sino también en la pluralidad de un “nosotros” que la identificaba con la generación posdictadura.⁵⁴ En ese diálogo emergieron dos conjuntos de presencias-ausencias. La entrevistada insistía en que les faltaban profesores, particularmente en una escuela universitaria cuyo Departamento de Cine (al igual que el de Teatro) fue cerrado entre 1975 y finales de los años 80. Asimismo, la etapa dictatorial había implicado no solo “detenidos y asesinados” dentro del plantel de docentes y estudiantes de la FFyH-UNC, sino (auto)exilios de algunos docentes y de integrantes de la cohorte juvenil que les precedió.⁵⁵ Si bien tanto la escuela terciaria (donde había obtenido su primer título en Artes Plásticas) como el departamento universitario (donde cursaba la licenciatura en Pintura) permanecieron abiertos durante el régimen de facto, respecto al retorno democrático Alicia recordaba: “Sentíamos muchas pérdidas y era una historia que no se estaba contando en las artes, salvo por Alonso, había poca gente que se animara a una muestra fuerte de denuncia. Y a nosotros, los que nos interesaba hablar del arte y la política, pero no teníamos referentes. ¿Qué hicieron con todo eso que les pasó?, ¿dónde está escrito?, ¿cómo uno puede hacer pasar eso por ‘el tamiz’ del arte?”⁵⁶

Entre los escasos “referentes” que devinieron un “faro” para la joven generación de la posdictadura en Córdoba, distintos testimonios insisten en dos nombres masculinos de artistas “mayores”, tanto en edad biológica como en los capitales materiales y simbólicos acumulados: Carlos Alonso (1929-) y Marcelo Bonevardi (1929-1994).⁵⁷ En relación con ello, la artista Sara Picconi (1962-), menciona la existencia de dos tendencias de experimentación, estilística y política, que se mixturaban con la distancia generacional y genérica: a

⁵³ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁵⁴ Mientras las “juventudes” de una misma época pueden tener expresiones, identificaciones y vidas muy disímiles, tienen en común una experiencia histórica que puede constituirlos como “generación”. Cf. CHAVES, Mariana. *Jóvenes, territorios y complicidades: una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2010, p. 17, y MANZANO, Valeria. *Juventud en transición: significados políticos y culturales de la juventud en la Argentina de los ochenta*. In: BRANGIER, Víctor y FERNÁNDEZ, María (eds.). *Historia cultural hoy: 13 entradas desde América Latina*. Rosario: Prohistoria, 2018.

⁵⁵ Cf. ROMANO, Silvia y otras. *Vidas y ausencias: destinatarios de la represión, Córdoba 1969-1983*. Córdoba: ANM y UNC, 2010.

⁵⁶ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁵⁷ Para algunos datos sobre las biografías y producciones de ambos artistas, ver MOYANO, Dolores (dir.), *op. cit.*

quienes (como a ella) les interesaba la abstracción geométrica, “seguían las propuestas de Bonevardi”; en cambio, “aquellos que preferían la figuración se inclinaban por Alonso”.⁵⁸

Como señalé en un trabajo precedente, algunas obras de ese último artista, nacido en Mendoza y radicado en Córdoba desde los primeros años 80, habían integrado la feria de 1983 en Fecor.⁵⁹ Posiblemente, para la feria de 1986 Alicia y otros jóvenes que representaron el “crimen de Cuenca” encontraron en las propuestas figurativas de Alonso un modo de “tamizar” ciertas vivencias del pasado dictatorial y del presente transicional, donde el clima de ilusión en una democracia que resguardaría la libre expresión convivía con duelos en suspenso. En cambio, como analizaremos seguidamente, en 1987 las experiencias estético-políticas con las M-O plasmaron la reflexión sobre otros temas polémicos de ambas coyunturas.

Propuestas indisciplinadas

Diferentes artistas que participaron en las ferias de Fecor coinciden en caracterizar sus producciones de la década de 1980 (cuando ellos transitaban la veintena o treintena de su edad) como un “arte joven” asociado con “novedades y experiencias”, con las cuales buscaban distinguirse de las obras de las generaciones mayores, donde predominaban los géneros figurativos tradicionales y las barreras disciplinares entre dibujo, escultura, grabado y pintura. En cambio, propuestas artísticas como la acción, el objeto o la instalación ofrecían la posibilidad de una experimentación indisciplinada, cuyos cultores fueron ampliándose y devinieron otras marcas distintivas de esa coyuntura local.⁶⁰

1) Entre 1983 y 1986 el montaje de las obras en las FAC evidenció ciertas diferencias generacionales: mientras la cúpula violeta era asignada a las producciones juveniles, las obras de los artistas consagrados eran expuestas en las dos cúpulas restantes y en el hall central. Sin embargo, entre las discontinuidades de la cuarta feria, el análisis de la prensa demuestra que en 1987 las juventudes ampliaron su visibilidad y resonancia en todos los espacios de Fecor. Al respecto, Alicia rememora tanto la sensación de un escaso apoyo por parte de los patrocinadores como el predominio de la autogestión juvenil: “ellos solo ponían el lugar, la iluminación y nada más. Nosotros llevábamos todo y nos hacíamos cargo de colgar. [...] No había curador. Es más, yo presenté el plano de las máquinas objetos, eran 6 x 6 metros más o menos”.⁶¹ Por su par-

⁵⁸ Entrevista de la autora con Sara Picconi, realizada en febrero 2020 en la casa-taller de la artista en Córdoba.

⁵⁹ Ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. Una feria masiva de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Aubervilliers, jul. 2016, p. 21. Disponible en <<http://nuevomundo.revues.org/69444>>.

⁶⁰ Si bien excede los objetivos de este artículo establecer una comparación entre los procesos de Córdoba y la capital de Argentina; los estudios de otras colegas sobre Buenos Aires permiten pensar en ciertas notas compartidas entre ambas ciudades. Por ejemplo, la investigación de LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (comps.), *op. cit.*, sintetiza los siguientes rasgos principales para abordar a las prácticas artísticas del circuito *under* de Buenos Aires en los años 80: lazos con las instituciones oficiales, desafío de las divisiones entre ámbitos artísticos, nocturnidad, centralidad del cuerpo humano y un “modo/estilo” caracterizado por cuatro estéticas (colaboración, precariedad, contra-estética vestimentaria y fiesta).

⁶¹ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.* En relación con ello, cabe sumar otra fuente: la invitación enviada por las autoridades de Fecor a los artistas, señalaba que, “a semejanza de las ediciones

te, el folleto registraba el auspicio de un estilista de cabello (ver figura 1). Posiblemente, él se encargó de proporcionar a los jóvenes ciertos estilos capilares diversos posibilitados por la democratización de los años 80 y donde reverberaban atuendos sesentistas.⁶² Era el caso de Alicia, cuyo rostro exhibía un corte *carré*. Su imagen era el único retrato reproducido.



Figura 1. Fragmento del folleto de la Exposición de Máquinas-Objetos, 1987.

2) Desde una lectura sociológica y estética, otros fragmentos de la entrevista permiten percibir dos objetivos diferentes que dividían a las nueve máquinas-objetos. En una minoría de casos, “el rasgo distintivo del arte” pasaba por “la producción de belleza”.⁶³ Según recuerda Alicia, “había una máquina adivinadora que te decía cosas de tu personalidad, todo relacionado con el arte, lo bello de alguna sensación, emoción, color o luz”.⁶⁴ En cambio, con la mayoría de las M-O, se buscaba producir un efecto de “choque”; es decir, una experiencia “abrumadora, desconcertante o escandalosa” en los públicos.⁶⁵ En ese segundo grupo, los documentos relevados posibilitan ubicar a cuatro M-O, entre ellas, la propuesta por Alicia. Al respecto, la entrevistada recuerda:

La mía se llamó ‘Máquina de exorcizar’ [...] era un caparazón de televisión viejo con una esfera en espiral que se movía. Tenía un auricular, donde José le había hecho una

anteriores, los espacios se entregaban gratuitamente, alfombrados, y los aportes de iluminación distribuidos racionalmente”. Cf. archivo personal de Sara Picconi.

⁶² En torno a la normalización capilar impuesta en la última dictadura, Blázquez explica: el “control de los cabellos de aquellos ciudadanos autorizados a continuar viviendo” puede ser pensado como un intento de poner fin a la “revolución capilar” asociada directamente con la juventud desde los años 60. En el contexto de remodelación de cuerpos según un canon moral tradicional que se (re)establecía, los ciudadanos que no cumplían la norma capilar de pelo corto para varones podían ser detenidos y rasurados en una comisaría. En un modelo hegemónico binario y heterosexista, la costumbre que se imponía a las mujeres jóvenes era el cabello largo. Estas tradiciones volvieron a cuestionarse en algunas juventudes del retorno democrático. Ver BLÁZQUEZ, Gustavo. *Músicos, mujeres y algo para tomar: los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos, 2008, p. 59.

⁶³ WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, op. cit., p. 114.

⁶⁴ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, op. cit.

⁶⁵ Cf. TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2004, p. 56.

edición de grandes personajes de la radio y la TV (como Mirtha Legrand y Alberto Olmedo), quienes decían sus pequeñas frases que quedan en la memoria de todos. Él hacía como un juego musical y el televidente se sentaba, se ponía el auricular y una voz le decía: ego te absolvo, [es decir,] yo te absuelvo, yo te perdono... (por estar viendo esta porquería...) y se repetía.⁶⁶

Según explicitaba el programa, la M-O ideada por Alicia contó con el “aporte técnico” de José Halac, un músico que era su pareja afectiva en aquellos años. Desde mi lectura, su instalación proponía una reflexión visual, sonora e interactiva que entablaba dos tensiones con su contexto social. Por un lado, tanto con un título que invocaba a un ritual religioso como con un discurso en latín que absolvía al público, ofrecía una crítica a la tradición católica de “la ciudad de las campanas (otro de los sobrenombres aplicados a Córdoba)” en un contexto nacional conmovido por la segunda visita del Papa Juan Pablo II.⁶⁷ Por otro lado, los auriculares posibilitaban, además de reproducir un discurso religioso, parodiar algunas frases famosas de dos artistas (mayores en edad y en reconocimiento que los artífices de las M-O), quienes mediante el cine, la radio y la televisión llegaban masivamente al público de aquellos años. En el boceto de su Máquina para exorcizar (ver figura 2) se lee un interés explícito en la interacción con el público, en este caso, calificado como “televidente”.

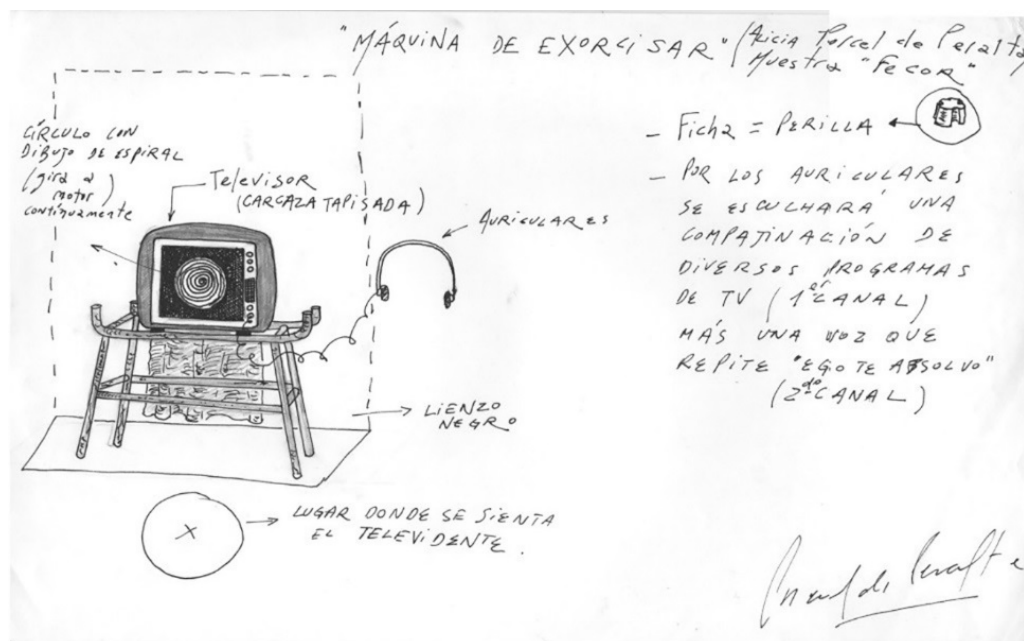


Figura 2. Boceto de la Máquina para exorcizar, de Alicia Porcel de Peralta. Exposición de Máquinas-Objetos, 1987.

⁶⁶ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁶⁷ “Del 6 al 12 de abril de 1987, el papa Juan Pablo II [...] realizó su segundo viaje apostólico a la Argentina, en el que visitó las ciudades de Buenos Aires, Bahía Blanca, Viedma, Mendoza, Córdoba, San Miguel de Tucumán, Salta, Corrientes, Paraná y Rosario. Fueron seis días intensos, en los que el pueblo argentino aclamó al Papa polaco en cada escala, en cada lugar donde estuvo”. Juan Pablo II: 30 años de una visita histórica a la Argentina. Agencia Informativa Católica Argentina, Buenos Aires, 6 abr. 2017. Disponible en <<https://aica.org/noticia-juan-pablo-ii-30-aos-de-una-visita-histrica-la>>. Acceso en 21 jun. 2024.

3) Una segunda propuesta que pudo devenir abrumadora y desconcertante para el público que visitaba la feria de 1987, fue la obra de Jorge Castro y Fernando Savino. Una entrevista mantenida con Castro me permitió acceder a otro testimonio y archivo personal que también devino central para la exploración histórica no solo de su trayectoria individual sino de la muestra colectiva de M-O.⁶⁸ Jorge nació en Córdoba en 1967, aunque se mudó a Catamarca junto con su familia en 1974, permaneciendo allí hasta 1983. Su formación profesional como artista visual empezó en aquella ciudad, donde cursó dos años en la Escuela Provincial de Bellas Artes Plásticas Maestro Roberto Gray. El retorno a Córdoba sucedería entre 1984 y 1985, motivado por el deseo de continuar aquí sus estudios, algo que plasmó tanto en la Escuela Figueroa Alcorta como en el Departamento de Plástica de la UNC.⁶⁹ Sobre las relaciones posibles en aquellas academias artísticas, Jorge recuerda, por un lado, algunas tensiones: ciertas personas “no eran compañeras de nadie. Se sentaban al lado nuestro, escuchaban las ideas y luego las producían con mucho dinero”.⁷⁰

Por otro lado, rememora relaciones cordiales tanto en la Ebafa (con Aníbal Buende, Fabián Liguori, José Pizarro y Rubén Valentini) como en la carrera universitaria (donde interactuó con Alicia Porcel de Peralta, José Halac y Oscar Suárez).⁷¹ Con esos compañeros consiguieron establecer puentes comunitarios que les permitieron convivir en un mismo hogar, compartir materiales tecnológicos o producir proyectos colaborativos. También fue el caso de Savino, a quien el entrevistado recuerda como “un amigo de la facultad, un pintor que luego se fue a vivir a Ibiza [...] una persona muy puntillosa”⁷² que colaboró en su idea de la *Procesadora*. Respecto a los recursos y sentidos que intervenían en dicha M-O, un periódico de 1987 difundía la siguiente síntesis de Jorge: “es un *flipper* antiguo al que desarmamos para mostrar la parte interna de una máquina, lo desagradable, y pusimos dentro de ella una sorpresa, algo muy opuesto a una máquina, como lo es un animal...”.⁷³ La entrevista de 2022 permite acceder a dos fotografías (ver figuras 3 y 4).

Con más de 30 años de distancia, el testimonio de Jorge aporta otros detalles sobre aquella M-O: “era un *flipper* roto, regalado por un tío que tenía una fábrica [...] Pusimos los pollitos adentro [...] Vos tenías un cono por el cual les dabas de comer, les tirabas el maíz, y, por otro lado, había una tecla para prender la luz con un cono por donde la gente miraba. Nosotros vendíamos los sobrecitos de maíz. La gente miraba entre los cables del *flipper* a los pollos comiendo”.⁷⁴ Cabe pensar que aquella propuesta artística, posibilitada por el apoyo familiar y el trabajo colaborativo estudiantil, abría dos reflexiones sobre prácticas sociales cotidianas. El objeto resignificado era un juego electromecánico difundido en los consumos juveniles latinoamericanos entre

⁶⁸ Entrevista de la autora con Jorge Castro, agosto de 2022, Galería de Arte La Cúpula/Medialab, Córdoba. Agradezco su autorización para reproducir parte de sus fuentes en mi investigación.

⁶⁹ El archivo de la Ebafa registra que inició en 1986 el profesorado de Dibujo y Pintura, egresando en 1990.

⁷⁰ Entrevista de la autora con Jorge Castro, *op. cit.*

⁷¹ Para algunos datos sobre trayectorias y obras de estos artistas, ver MOYANO, Dolores (dir.), *op. cit.*, NUSENOVICH, Marcelo, *op. cit.*, y GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. *Juventudes (in)visibilizadas*, *op. cit.*

⁷² Entrevista de la autora con Jorge Castro, *op. cit.*

⁷³ Los intrépidos jóvenes plásticos en sus artísticas máquinas, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁴ Entrevista de la autora con Jorge Castro, *op. cit.*

las décadas de 1970 y 1980.⁷⁵ Conjuntamente, aportaba una crítica del consumo avícola (un alimento típico y popular en Argentina), mediante dos estrategias: la (in)visibilización de dos pollitos vivos entraba en tensión con dos textos que sugerían su muerte. Mientras el título de la M-O anunciaba *La procesadora*, un cartelito colocado dentro del *flipper* denunciaba: “La única máquina que no se detiene es el cuchillo y el tenedor”.⁷⁶



Figura 3. Procesadora, fotografía de Jorge Castro sobre la Exposición de Máquinas-Objetos, 1987.



Figura 4. Procesadora, fotografía de Jorge Castro del interior de la Exposición de Máquinas-Objetos, 1987.

4) Otras dos M-O que pudieron ocasionar un efecto polémico en los públicos fueron aquellas que tematizaban artísticamente sobre tópicos sexuales. Desde los propios títulos anunciados en el folleto se anunciaba: por una parte, “Orgía acústica [, de] Carlos Iglesias”, por otra parte, “Esperma [, de] Julio E. Álvarez- Colaborador: Gustavo Mendizabal”. Respecto a la morfología de esta última, Alicia recordaba: “Había otras que eran un poco más.... [Silencio], como *Esperma* que te metían en un lugar y te contaban cómo era la creación, cómo el esperma entra en el cuerpo. Habían hecho como un útero gigante”.⁷⁷ Si bien la ausencia de otras fuentes sobre ambas M-O no posibilita avanzar con su reconstrucción, cabe recordar que el I Congreso Multisectorial de la Juventud Argentina, celebrado en Córdoba durante 1985, albergaba una mesa temática dedicada a sexualidad.⁷⁸ Además, para 1987 estas cuestiones adquirirían otras resonancias, asociadas tanto a preocu-

⁷⁵ “La palabra flipper, en inglés, se refiere a las aletas de ciertos animales acuáticos y de ahí su similitud con las paletas de la máquina”. Historia de los flippers. *RetroGames*, Santiago, 2024, s./p. Disponible en <<https://retrogames.cl/flippers.html>>. Acceso en 11 jun. 2024.

⁷⁶ El entrevistado recuerda que, luego de la instalación, uno de los animales se perdió en Fecor, mientras el otro vivió muchos años en un campo que tenía uno de sus hermanos.

⁷⁷ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁷⁸ Asimismo en la reciente dictadura las prácticas sexuales juveniles habían devenido uno de los objetos de preocupación social y control estatal. El listado de “problemas de la juventud” visibilizaba en la prensa local a tres tópicos principales: “subversión, adicciones y juegos electrónicos”; pero ese espectro de ‘anormalidades’ era completado en los manuales de civismo con “hedonismo y pornografía”. Ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. *Juventudes (in)visibilizadas*, *op. cit.*, p. 128.

paciones mundiales por la “pandemia del SIDA” como a discusiones nacionales por la ley de divorcio.⁷⁹

Los públicos

En varios momentos de la entrevista Alicia recordó el deseo colectivo de que la exposición de M-O lograra conectarse con los visitantes de la feria. Según sus palabras, convocaban “objetos que pudieran funcionar con fichas que el público podía comprar”, buscaban “un objeto que tuviera vida y que le abriera la puerta a la gente para participar. La necesidad era sacar la obra de arte de ese lugar estanco de la bidimensión”. En esa línea, proponían el pasaje del público desde la compra de una obra coleccionable y duradera hacia el consumo de una experiencia interactiva y efímera. En general, las recepciones propuestas por los artistas en todas las M-O discutían la tradición de la mera contemplación. Al respecto recordó una pulsión compartida: “Queríamos abrir la puerta para ver que decían y cómo participaban, que reacción tenían y nosotros cómo respondíamos. Nos podrían haber dicho cualquier cosa, pero la gente la verdad que estaba muy abierta y eso que eran recursos mínimos, porque no era alta tecnología [...] la gente se acercaba, preguntando por qué”.⁸⁰ Esa percepción de apertura hacia las propuestas artísticas experimentales con temáticas polémicas puede situarse en un clima cultural donde todavía en 1987 reinaba “la ilusión” en un proceso de “democratización” que amplificaría derechos para artistas y públicos.

Conjuntamente, uno de los objetivos que se mantuvo constante en los organizadores de la feria general desde 1983 fue modificar la tradición del público restringido, que en el campo de la plástica solía frecuentar a museos y galerías céntricas, para lograr una ampliación de visitantes que se trasladaran hacia un barrio periférico. Según expresaban el presidente y el director del Predio Ferial en la “Carta de invitación” para los artistas visuales, esa finalidad se había cumplido en las ferias precedentes y para 1987 proponían aumentar su alcance: “El éxito logrado en las 3 ediciones anteriores con la participación de 500 plásticos, posibilitaron que la visitaran más de 80.000 personas. Fecor desea reeditar y superar el éxito y es por ello que lo invita a participar de nuestra IV exposición. La comunidad cordobesa necesita que sus obras estén expuestas para poder apreciarlas”.⁸¹ Esa cifra de visitantes representaba aproximadamente un 3,3% de la población de la provincia mediterránea, cuyos habitantes ascendían a 2.407.754 personas, según el censo de 1980.⁸²

El análisis de la prensa de septiembre de 1987 posibilita acceder a datos cuantitativos y cualitativos de donde podemos extraer pistas sobre los pú-

⁷⁹ Por ejemplo, una nota reseñaba: “La trágica sombra del SIDA se proyecta en el continente. En una teleconferencia que se receptó en Córdoba, los científicos que se reunieron en Quito [expresaron]: por ahora no hay curación, se cree que a mediados de la próxima década habrá una vacuna”. *LVI*, Córdoba, 16 set. 1987, p. 1. Sobre el “legado político de la Ley de Divorcio en perspectiva de derechos sexuales”, véase GARGARELLA, Roberto, MURILLO, María y PECHENY, Mario (comps.), *op. cit.*

⁸⁰ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁸¹ Carta fechada en agosto de 1987 y firmada por Roberto Pereyra Livetti y Juan Carlos Wehbe. Resguardada en el APSP y compartida en la entrevista que mantuvimos en 2019.

⁸² El censo de 1991 registra un leve aumento ya que consigna la cifra de 2.766.683 habitantes en Córdoba. Cf. CELTON, Dora. *Informe demográfico de la Provincia de Córdoba*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados /UNC, 1994 (Colección Debates).

blicos convocados. Desde los días previos a su apertura, los diarios invitaban a la población a visitar la feria con la siguiente grilla de días y horas: “jueves, viernes y domingos, 16 a 22h; sábados, 16 a 23h; lunes 21 al miércoles 23, 10 a 18h”. Como en ediciones anteriores, la publicidad de Fecor insistía en la existencia de un transporte popular (el Ómnibus 31) para llegar al predio ubicado a 10km del centro histórico.⁸³ La “entrada general” a la cuarta FAC era de 3 A (australes), mientras el “estacionamiento sin límite de horario” costaba 1A.⁸⁴ Respecto al costo exigido en la feria de 1986, el precio se había duplicado (otro indicador de la crisis económica nacional que empezó a resurgir desde 1987 y que terminaría con el proceso hiperinflacionario de 1989).

Las publicidades distinguían tres grupos de públicos que podían acceder a tarifas diferenciales en sus entradas. La presencia de uno de esos sectores fue una novedad de 1987 y era publicada por los gestores del siguiente modo: “las autoridades de Fecor establecieron un descuento del 50% del valor total para grupos de más de 20 personas, los que tienen que pertenecer a centros vecinales, agrupaciones gremiales o de obras sociales”.⁸⁵ Podemos relacionar esa deferencia de la feria artística con un proceso social más amplio: el rearticulado de las redes de sociabilidad orgánica que fueron una tendencia creciente durante el contexto de “democratización”.⁸⁶ Un segundo grupo de público era convocado mediante palabras que remitían a dos edades biológicas y sociales (vejez y niñez), cuyas existencias eran consideradas dependientes de personas adultas. Quizás, por esa razón ambas quedaban exceptuadas de pagar la entrada. Al respecto, los diarios notificaban: “jubilados, pensionados y menores de 10 años acompañados por mayores tendrán libre acceso”.⁸⁷ Paralelamente, otro conjunto de notas describía y construía la existencia de un tercer segmento de público calificado como “los jóvenes estudiantes”, quienes solo abonaban A1,50; es decir, la mitad del valor de la entrada general.⁸⁸

Las críticas

Mientras la feria general transcurría, una de las noticias publicadas en la sección general del diario local de mayor tirada afirmaba: “El arte respira en Fecor”.⁸⁹ Luego de reiterar la grilla de múltiples actividades artísticas, se aportaba una única foto cuyo encabezado subrayaba el supuesto vitalismo cultural cordobés. Su epígrafe destacaba: “Hay un lugar muy especial [...] un rincón donde se avisa en un letrero tipo pasa-calle: Exposición de máquinas-objetos. Son muchos los curiosos, especialmente jóvenes”.⁹⁰

En octubre, un mes después del cierre de la FAC, el mismo periódico publicó una extensa reseña abocada a la exhibición de M-O. Tres páginas difundían apreciaciones anónimas, fragmentos de un diálogo con “los jóvenes artífices” y fotografías de la muestra. Si bien Alicia no recuerda el nombre del

⁸³ LVI, Córdoba, 17 set. 1987, y 22 set. 1987.

⁸⁴ *Idem*, 19 set. 1987.

⁸⁵ Córdoba, foco vivo de cultura. LVI, Córdoba, 25 set. 1987.

⁸⁶ Ver GORDILLO, Mónica y Alicia GUTIÉRREZ, *op. cit.*

⁸⁷ LVI, Córdoba, 1 set. 1987.

⁸⁸ Ello implicaba un aumento en el costo ya que en 1986 sólo debían pagar un tercio del valor de la entrada.

⁸⁹ LVI, Córdoba, 22 set. 1987.

⁹⁰ *Idem*.

periodista, sus memorias aportan datos sobre el género y la edad: “una joven me contactó y nos hizo una entrevista, a todos, en la feria”.⁹¹ El estilo de la imagen que encabezaba a la nota (ver figura 5) remitía a la tradición de las historietas y representaba a la exposición colectiva (gestionada por tres creadoras) visibilizando una escena con un único protagonista masculino que manipulaba a una de las M-O.



Figura 5. Tapa del suplemento Juventud. *La Voz del Interior*, Córdoba, domingo, 25 oct. 1987, p. 7.

Cotejando documentos escritos, orales y visuales podemos deducir algunos de los sentidos asignados por la periodista, no solo al contexto y a las obras sino a los artistas y los públicos entre los cuales la crítica buscaba oficiarse de puente. La reportera reclamaba que el canon renacentista perduraba en la década de 1980 como un marco de validación con el cual solo escasas producciones recibían el calificativo de “arte”. En sus palabras,

Los “objetos de arte” con que habitualmente nos topamos dentro de los muros de la casa paterna, la de los vecinos y hasta en algunos museos, parecerían señalar que el Arte – ese con mayúscula – se ve constreñido a un parámetro delimitado por la perfección, el discreto equilibrio y la belleza figurativa, de la que quizá hicieran gala como nadie los pintores renacentistas [...].

A pesar de la ruptura de los cánones tradicionales que se evidenció al inicio de este siglo con movimientos como el surrealismo, el cubismo y el futurismo, [...] y llegó a la total transgresión con el dadaísmo [...] para muchos el Arte sigue estando comprendido dentro del marco de aquel cuadro que cuelga en la pared del living.⁹²

Distanciándose de las tradiciones pictóricas del coleccionismo museográfico y la exhibición burguesa (vigentes desde la Modernidad), ella elogiaba

⁹¹ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁹² LVI, Córdoba, 25 oct. 1987.

“la concepción desprejuiciada” y anticanónica de los jóvenes artistas. Desde su lectura, ellos concebían una función social diferente para el arte: “como posibilidad más amplia, como juego, como obra abierta que solo se completa con la participación activa del espectador y también, por qué no, como una instancia más del humor”.⁹³ Bajo un subtítulo particular realizaba una advertencia y una interpelación para los públicos interesados:

El espectador lanzado a la aventura

[...] *Tomar contacto con las máquinas-objeto exige del espectador una actitud que nada tiene que ver con la del habitual fluidor de arte que se pasea tranquilamente y sin riesgos por los ordenados salones de un museo. En estos casos – cobardes abstenerse – hay que estar dispuestos a pasar por una experiencia como la que sigue:*

*Lo primero es comprar una ficha que permite el acceso, supongamos, a la críptica y sugerente máquina de “los viajes”. El paso posterior es introducirse – haciendo caso omiso de aprensiones – a una gran caja negra en la que se encuentra un cómodo asiento. [...] en el receptáculo comienza a escucharse una música con reminiscencias orientales al tiempo que se enciende una luz que enfoca directamente el rostro del audaz.*⁹⁴

La periodista estimaba positivamente que el emplazamiento en la feria podía propiciar modos de recepción más interactivos, alejados del orden y la contemplación museográfica. Buscando colaborar en la conformación de públicos que pudieran decodificar a las M-O, aportó recuerdos de sus propias interacciones con diferentes obras. Así, la *Máquina de los viajes* posibilitaba no solo un reconocimiento poético visual del rostro sino un descentramiento de la escucha, que se alejaba simbólicamente del entorno de Fecor para sumergirse en la música de otro continente. Por su parte, la experiencia de la *Máquina de adelgazar* permitía criticar a una de las anatomopolíticas y normas estéticas que sometían especialmente a los cuerpos femeninos durante (no solo) la década de 1980. Al respecto, expresaba: “[encontrarán] una vieja y destartada bicicleta en la que hay que pedalear munido de unos modernos *walkman* que van susurrando indicaciones de lo que uno debe hacer si quiere ponerse en forma, igualito a las revistas. La tortura (perdón, el padeleo) termina cuando unas vocecitas informan al sacrificado pedaleador en que (o donde) suele terminar una vida centrada en tales aspiraciones”.⁹⁵ Paradójicamente, esta crítica se publicaba en un diario donde se difundían publicidades que incitaban el sometimiento femenino hacia disciplinas gimnásticas y dietas, con el objetivo de conseguir un cuerpo joven demarcado con cánones particulares de delgadez y belleza

Luego de la síntesis introductoria la periodista reproducía tanto cuatro fotografías como fragmentos del diálogo entre ella y algunos integrantes de la muestra. Uno de esos núcleos centraba la mirada en la M-O titulada *La procesadora* y agudizaba la escucha hacia uno de sus dos inventores: Jorge [Castro].⁹⁶ La segunda fotografía captaba a un usuario de la *Máquina para adelgazar*,

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ En la nota del diario todos los jóvenes son citados con sus nombres, pero sin sus apellidos. Accedemos a estos últimos cotejando la prensa con el folleto y los testimonios de Alicia Porcel y Jorge Castro.

mientras la tercera detenía la vista y el diálogo en otra dupla de jóvenes (Mariana [Costa] y Mariano [Medina]) que proponían una M-O denominada *Presagios descartables*. Paralelamente, la cuarta imagen aportaba un retrato grupal, de ocho de los diecisiete hacedores del proyecto (ver figura 6). Era una foto tomada en el stand de exposición de Fecor, cuyos epígrafes agregaban: “un ejemplo de que a veces el arte nada tiene que ver con lo formal y culturoso [...] Piedra libre al desprejuicio”.⁹⁷



Figura 6. Suplemento Juventud. *La Voz del Interior*, Córdoba, domingo 25 oct. 1987, p. 8.

En la conversación entre la periodista y los artistas varias palabras caracterizaban las actitudes de los jóvenes y eran valoradas positivamente; entre ellas: “intrepidez, desprejuicio, informalidad, invención, aventura, juego, humor, sorpresa, trabajo y locura”. En torno al último término se condensaba tanto una pregunta de la cronista como una pulsión y una preocupación de los entrevistados:

- ¿No les han dicho que es muy loco todo esto?
- Sí (risas).
- Patricia [Ávila]: sí, y a mí me preocupa un poco que nosotros hagamos cosas de jóvenes, locas e inofensivas, que se realizan en un momento de la vida y que después se vuelve a naturalezas muertas. Y no es así, yo por lo menos estoy comprometida con lo que hago y creo en esto como una búsqueda.⁹⁸

De ese modo, una de las integrantes se resistía al cambio de ideales estéticos y políticos emparentados con las diferentes fases vitales donde las mismas personas podían realizar primero propuestas juveniles “locas e inofensivas” (como las máquinas-objetos que traspasaban indisciplinadamente

⁹⁷ LVI, Córdoba, 25 oct. 1987.

⁹⁸ *Idem*.

las fronteras entre artes visuales, música, poesía y filosofía), mientras luego podían recaer en un género artístico disciplinado asociado con la vejez (las pinturas de “naturalezas muertas”). Frente a ese peligro se comprometía a continuar con un proyecto vital definido tanto por “la búsqueda” como por “un cuestionamiento a la imagen tradicional”, donde, según la entrevistada, “no participan solo las imágenes o las formas sino el sonido y el discurso”. Conjuntamente, otra de sus afirmaciones permite inferir que las propuestas grupales priorizaban la resignificación de la belleza, la reapropiación de objetos de la vida cotidiana con fines artísticos y un efecto polisensorial en la recepción del público:

Esto no tiene que ver con el concepto de forma bella, que además es relativo. Nos preocupamos por lo que podemos decir a partir de ella. Tomamos objetos como la bicicleta y el televisor y los ponemos en un contexto en que pueden provocar una emoción, un pensamiento, un movimiento en el espectador [...] Además, ante nuevos movimientos culturales, ante nuevas circunstancias históricas, hay que encontrar nuevos modos de representar, y eso es lo que estamos tratando de hacer.⁹⁹

Esa última frase devenía un lema que postulaba una particular función social para los artistas. La (auto)percepción de la novedad como otro de los atributos portados principalmente por los jóvenes era algo reiterado en los discursos de objetivación y subjetivación pronunciados por distintos agentes de aquel campo artístico. Finalmente, la conclusión de la joven periodista verbalizaba un conjunto de tensiones estéticas, epocales y existenciales que atravesaban al microcosmos artístico en particular y al macrocosmos social en general:

Al margen de la bizantina discusión [...] de si esto es arte o no lo es, sobre la contemporaneidad o anacronismo de fenómenos que parecen deberle bastante a Dadá y al surrealismo, o de la actitud un tanto iconoclasta – snob o auténtica, chi lo sa – [...], lo cierto es que lo que antecede, con sus aciertos y contradicciones, es la expresión de un grupo de jóvenes que se inserta en este mundo contemporáneo que ¿a veces? se balancea, como en una cuerda floja, entre la sensatez y el absurdo.¹⁰⁰

En el transcurso de la década de 1980 en Córdoba, el adjetivo “contemporáneo” era usado para nominar a diversas iniciativas artísticas que se reapropiaban de legados materiales y simbólicos de las vanguardias; entre ellas, las instalaciones efímeras (pos)dadaístas y (pos)surrealistas de las máquinas-objetos.

Balances y líneas abiertas de indagación

La inmersión en la Exposición de Máquinas-Objetos concretada durante 1987 en Córdoba, deviene significativa porque permite acceder a diversas problemáticas de aquella particular coyuntura sociocultural. En consonancia

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

con una universidad donde la matrícula de las mujeres crecía, el proyecto de las M-O fue impulsado por tres gestoras y plasmado junto a catorce participantes. La mayoría eran jóvenes estudiantes de carreras de Artes Plásticas, mientras una minoría procedía de Cine, Filosofía, Letras y Música. Motivados por un contexto abierto al trabajo interdisciplinario y por la búsqueda de refugios colectivos que los consolara frente a los duelos de la posdictadura, se agruparon para dar curso a una iniciativa renovadora.

Mediante recursos colaborativos, precarios, desconcertantes y humorísticos produjeron obras que buscaban la interacción con públicos ampliados y se reapropiaron de algunas propuestas estéticas y políticas de las (pos)vanguardias. Varias de sus instalaciones promovieron reflexiones que cuestionaban, en una escala micropolítica, algunos temas nacionales que condicionaban la vida cotidiana de las juventudes en particular y de la sociedad en general. Entre ellos: el predominio del catolicismo, dos íconos televisivos de figuras femeninas y masculinas, las sexualidades permitidas, los hábitos alimenticios carnívoros, el consumo de juegos electrónicos o el sometimiento del cuerpo humano al canon de delgadez. Su exhibición implicó una manifestación colectiva pública, cuyas imágenes, sonidos y textos adquirieron vibraciones intensivas que fueron difundidas en la crítica periodística de la época.

En el macrocosmos sociopolítico, la atmósfera de ilusión que acompañó a los proyectos nacionales y provinciales de democratización convivió con tensiones que se agudizaron desde 1987, en especial con los levantamientos militares y la crisis económica.¹⁰¹ Conjuntamente, algunas iniciativas democratizadoras del campo de las artes visuales, también empezaron a mostrar sus límites. Varios entrevistados destacan que, durante la década de 1980, tanto en el Departamento de Plástica universitario como en la Escuela Provincial Figueroa Alcorta, tuvieron materias y profesores que los educaban en las nuevas tendencias.¹⁰² Sin embargo, diversos testimonios coinciden en señalar que vivenciaron represiones por parte de las autoridades y denuncias de ciertos compañeros, cuando en 1988 concretaron, dentro de un pabellón de la UNC, “un happening titulado *La noche blanca*, que consistía en arrojar baldazos de pintura blanca en diferentes lugares, entre otras provocaciones artísticas”.¹⁰³ Dicho episodio, que condicionó el abandono de la carrera universitaria en algunos estudiantes, abre líneas de indagación que ameritan profundizarse a futuro.

El estado actual de los estudios sobre la Historia cultural de las artes locales, invita a continuar la investigación hacia diversas aristas problemáticas, tales como: los vínculos entre acciones e instalaciones (algunos de cuyos cultores las desarrollaron simultáneamente); las experiencias inter e indisciplinadas entre instituciones diurnas y circuitos nocturnos de bares (donde participaron, entre otros, los artistas vinculados con las M-O); las solidaridades y las tensiones con los pintores neoexpresionistas (cuyas obras también se

¹⁰¹ Ver CLOSA, Gabriela, *op. cit.*, PHILP, Marta, *op. cit.*, y SOLÍS, Ana, *op. cit.*

¹⁰² Por ejemplo, los testimonios señalan la cátedra de Plástica Experimental en la UNC (con Patricia Ávila y Gabriel Gutnisky) y la asignatura de Escultura en la Ebafa (con Migue Sahade). Sobre el último profesor, escultor, y coordinador de las ferias de Fecor entre 1983 y 1989, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De lo local a lo (inter) nacional en 1985, *op. cit.*

¹⁰³ HEINZ, José. Jorge Castro. El hombre multimedia. *LVI*, Córdoba, 17 ene. 2013. Disponible en <<https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/hombre-multimedia>>. Acceso em 18 jul. 2024.

exhibían en Fecor y, a diferencia de las efímeras instalaciones, empezaban a integrar las colecciones museográficas); las discontinuidades de la Feria El Arte en Córdoba, cuya quinta y última edición se concretó en diciembre de 1989; los viajes de formación hacia Estados Unidos en la década de 1990; las mudanzas de ciertas artistas hacia Buenos Aires; las derivas en las trayectorias profesionales de aquellos diecisiete jóvenes estudiantes, algunos de los cuales, intensificaron la producción multimedial y la gestión cultural en el microcosmos local del siglo XXI.¹⁰⁴

Artigo recebido em 12 de agosto de 2024. Aprovado em 16 de setembro de 2024.

¹⁰⁴ En el caso de los dos entrevistados cuyos archivos nutrieron a esta investigación sobre la década de 1980, se observan trayectorias que continúan activas en el presente. Alicia Porcel de Peralta continuó entre 1988 y 1989 con exposiciones en Córdoba, Buenos Aires y San Luis. Al inicio de los años 90 se trasladó con el músico José Halac hacia Estados Unidos y durante esa década desarrolló muestras en dicho país. Luego regresaría a la Argentina, radicándose en Caba desde 2004. Algunos de los trabajos artísticos que desarrolla Alicia en el siglo XXI, pueden consultarse en sitios como LinkedIn. Entre las actividades que la continuaron vinculando con Córdoba y sus compañeros de 1987, cabe destacar que en 2012 concretó la muestra individual *Miniaturas asimétricas* en un espacio cultural gestionado por Jorge Castro (La Cúpula Galería de Arte/Medialab). Al respecto, ver PORCEL DE PERALTA, Alicia. *Bitácora de Vuelo: La Guía Cultural de Córdoba*, Córdoba, 2012. Disponible en <<https://www.bitacoradevuelo.com.ar/2012/11/08/alicia-porcel-de-peralta/>>. Acceso en jul. 2024. En cuanto a Jorge Castro, en la entrevista publicada por HEINZ, José, *op. cit.*, se encuentran algunas síntesis y reflexiones sobre los itinerarios recorridos: “el hombre al que algunos aún consideran ‘de vanguardia’ en Córdoba por involucrarse en el arte digital en épocas previas a su explosión [...]. Desde el año 2010 Castro maneja *La Cúpula*, un *media lab* donde el arte tiene lugar dentro de unos parámetros bien elásticos. Por allí se pueden ver expresiones alternativas, *underground*, que no encuentran otro lugar en la ciudad. Desde allí milita felizmente su cruzada multimedia”. El Museo Municipal Genaro Pérez concretó una retrospectiva de sus obras multimediales premiadas: *Revisión 1994-2014*. Jorge continúa trabajando actualmente como artista, gestor y profesor.