

Artes visuales en un festival teatral internacional de 1984. Una ciudad *conmovid*a entre la última dictadura y el retorno democrático: Córdoba, Argentina

Visual Arts in an international theatrical festival of 1984. A city moved by the last dictatorship and the return of democracy: Córdoba, Argentina

ALEJANDRA SOLEDAD GONZÁLEZ

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Investigadora CONICET
asoledadgonzalez@yahoo.com.ar

Recibido: 09/09/2018
Aceptado: 22/05/2019

Resumen

En este artículo analizaremos a un conjunto de artes visuales que acompañaron al Festival Latinoamericano de Teatro realizado en la ciudad de Córdoba en 1984. Comprobaremos que esas acciones fueron coordinadas por la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales y contaron con patrocinios oficiales y privados. Allí confluyeron más de una treintena de artistas jóvenes y mayores, obras interpellantes y público multitudinario. La hipótesis principal sostiene que esas prácticas fueron producto y productoras de una coyuntura de discontinuidades y redes entre duplas inestables que conmovían a Córdoba (y Argentina): dictadura y democracia, duelo y alegría, ausencias y presencias, campos artísticos y contexto socio-político, teatro y plástica, calle y museo, localismo e internacionalismo, tradiciones y disrupciones. Desde un enfoque transdisciplinar de Historia Cultural estudiaremos a esas prácticas que transformaron espacios, objetos y sujetos. La investigación se sustenta en el relevamiento y la triangulación de fuentes históricas escritas, visuales y orales.

Palabras clave

artes visuales, posdictadura, Córdoba, década de 1980.

Abstract

This article explores a set of visual arts works exhibited in the Latin American Theater Festival held in the city of Córdoba in 1984. We will verify that these artworks were coordinated by the Association for the Development of Visual Experiences counting on official and private sponsorship. There converged more than thirty artists of different ages, claimant artworks and a huge audience. The main hypothesis holds that this scenario was the product and the producer of a situation of discontinuities and networks between unstable pairs that touched Córdoba (and Argentina): dictatorship and democracy, grief and joy, absences and presences, artistic fields and context, theater and fine arts, street and museum, localism and internationalism, traditions and disruptions. Through a transdisciplinary approach of Cultural History we will analyze those practices that changed spaces, objects and subjects. This research is based on the survey and triangulation of written, visual and oral historical sources.

Keywords

Visual Arts, post-dictatorship, Córdoba, 1980s.

Referencia normalizada: GONZÁLEZ, ALEJANDRA SOLEDAD (2020): "Artes visuales en un festival teatral internacional de 1984. Una ciudad *conmovida* entre la última dictadura y el retorno democrático: Córdoba, Argentina". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 17 (abril), págs. 81-116. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Un festival teatral internacional entre la dictadura y la democracia. 2. *Plástica* en el festival: la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales. 3. *Experiencias visuales al aire libre* ¿Acciones festivas en un escenario posbélico? 4. Entre la calle y el museo: presencias-ausencias. 5. Consideraciones finales: duplas conmovedoras en la posdictadura. 6. Bibliografía.

1. Un festival teatral internacional entre la dictadura y la democracia¹.

No hace demasiado tiempo en esta misma ciudad de la trisecular universidad, en alguna noche entenebrecida de barbarie, fueron quemados centenares de libros. Esa noche ha quedado atrás, una y otra noche marcan la exacta distancia del camino que hemos recorrido hacia la libertad (Mensaje del Gobernador Angeloz en la apertura del festival teatral, 18-10-1984)

El I Festival Latinoamericano de Teatro (FLT) se desarrolló en la ciudad de Córdoba desde el jueves 18 al domingo 28 de octubre de 1984. Su organización comenzó al inicio de ese año, cuando fue creado por decreto del gobernador Eduardo Angeloz. Este político había asumido el Poder Ejecutivo provincial en diciembre de 1983, después de más de siete años de una dictadura cívico-militar que gobernaba a la nación. En 1985 el gobierno provincial publicó un texto de 90 páginas, que devino una especie de memorial oficial, donde varios agentes resumían e interpretaban a las actividades que se habían desplegado durante el festival. El título del texto daba cuenta de una valoración compartida por agentes de los campos artísticos y políticos: *Los 10 días que conmovieron a Córdoba* (Fig. 1)². Su contenido reseñaba una serie de sucesos, desarrollos en la ciudad y vivenciados por sus habitantes y visitantes, que eran definidos como *conmovedores*. Esa palabra abarcaba sentidos generales asociados con emoción, vibración y conmoción. A la vez, problematizando los sentidos específicos anudados en 1984, desde un enfoque de Historia cultural transdisciplinar (Myers, 2002), considero que durante ese año emergieron dos conjuntos de factores conmovedores: algunos se vinculaban con los acontecimientos de los microcosmos artísticos; otros formaban parte de una coyuntura más amplia, el clima epocal de posdictadura y “democracia hora cero” que condicionaba al macrocosmos argentino (Feld y Franco, 2015)³.

¹ En este artículo se utiliza tipografía itálica para remarcar palabras emergentes en fuentes históricas. Agradezco a Hugo F. Sencia su colaboración en la edición de las imágenes que integran este artículo.

² Fuente: AA.VV, *Los 10 días que conmovieron a Córdoba* (1985). Allí, en la página 71, se reproducía el Mensaje del Gobernador Angeloz en la apertura del FLT, 18-10-1984.

³ En la delimitación temporal del objeto de estudio se sigue la re-lectura que Chartier (2005: 51) propone de los tres tiempos braudelianos como “un modelo de duraciones superpuestas y heterogéneas”. Desde esa perspectiva, importará estar atentos tanto a los sucesos de corta y media duración como a aquellos de larga trayectoria que emergían y se anudaban en torno al proceso artístico de 1984. Para problematizar las relaciones entre las esferas artísticas y el resto



Fig. 1: AA.VV (1985): *Los 10 días que conmovieron a Córdoba*. Centro de Documentación Artístico-Cultural. Gobierno de la provincia. Córdoba. Memorial. Tapa.

1.a) En el primer grupo de factores conmovedores, que estuvieron situados en el campo teatral y lo traspasaron, podemos ubicar a la circulación, en *la segunda ciudad del país*, de artistas y obras internacionales provenientes no solo de la región latinoamericana (como anunciaba el título del FLT) sino de otras naciones⁴. Formalmente, el festival comprendió dos tipos de muestras teatrales que

de dimensiones del proceso social en el cual coexistían, se recurre, entre otras herramientas, a la teoría de campos (microcosmos y macrocosmos) de Bourdieu. Conjuntamente, se toman estudios de historia reciente argentina tanto locales como nacionales.

⁴ La calificación de Córdoba como *segunda ciudad del país* era un tópico frecuente en discursos oficiales tanto del período dictatorial como posdictatorial. El primer puesto, en cantidad de habitantes y desarrollo cultural, económico, político y social era asignado a la capital federal (Buenos Aires). Córdoba fue fundada en el siglo XVI por colonizadores españoles. Es llamada *La docta* en alusión a que su universidad es la más antigua del país. También se la denomina *Ciudad de las campanas* en referencia a las múltiples iglesias que emergen en su suelo. Junto con esas representaciones tradicionalistas, a lo largo del siglo XX irrumpen en ella dos acontecimientos que le dieron visibilidad internacional de revolucionaria: la Reforma Universitaria de 1918 y el levantamiento obrero-estudiantil conocido como el Cordobazo (1969). La efervescente actividad político-cultural entre finales de los años '60 y comienzos de los '70 difundieron el calificativo de *Córdoba combativa*. Esta ciudad fue uno de los espacios clave de implantación de la última dictadura. Una reconstrucción sobre la invención de tradiciones hispánicas concretadas por el régimen dictatorial puede encontrarse en el siguiente artículo: (González, 2015).

se desarrollaron tanto dentro de teatros como en sitios callejeros. La *muestra oficial* implicó la presentación de elencos de nueve países iberoamericanos: Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, España, México, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela⁵. Una de las variables que favoreció la concreción del festival en Córdoba fue la trayectoria del microcosmos teatral local. Basile y Heredia (2017: 3) explican que “si bien la actividad teatral había sufrido la censura impuesta por las autoridades durante el proceso dictatorial” hubo ciertos sectores que se mantuvieron “activos en los márgenes del circuito oficial”. Esos lazos de colaboración entre los agentes del mundo del teatro permitieron que “una vez retornada la democracia, este campo gozara de una cierta red de funcionamiento que posibilitó y fue funcional al desarrollo del festival”⁶. Otra de las variables que posibilitó la realización del FLT tuvo que ver con la consonancia, a nivel nacional y local, del partido gobernante (la Unión Cívica Radical) en cuanto al federalismo⁷. A la par, la gobernación de Angeloz en Córdoba procuró reposicionar a la urbe dentro del mapa argentino, entre otras áreas, como un *polo cultural* internacional que buscaba afianzar lazos especialmente con América Latina. Entre las ideas, difundidas por la prensa en 1984 y retomadas por la reseña oficial de 1985, encontramos testimonios de funcionarios gubernativos y de agentes teatrales, que concretaban una “invención de tradiciones” (Hobsbawm y Ranger, 1983) particular en torno al FLT: se redefinía a la ciudad mediterránea de Córdoba como un *polo cultural* en conexión directa con Latinoamérica y el resto del mundo, intentando no pasar por el filtro de la capital porteña de

⁵ Por otro lado, en la muestra paralela participaron compañías provenientes de diversas provincias argentinas, junto con representantes de cuatro países que conectaron a Córdoba con otras latitudes americanas y europeas: Canadá, Chile, Italia y Perú.

⁶ Otras experiencias colectivas pueden pensarse como antecedentes del FLT y abren interrogantes sobre (dis)continuidades entre las dictaduras y las democracias que pendularon entre los años 60 y 80: los Festivales y Encuentros Argentinos de Teatro celebrados en Córdoba entre las décadas de 1960 y 1970; los Encuentros Intercolegiales de Teatro desplegados en la misma ciudad desde 1981, el movimiento Teatro Abierto impulsado desde Buenos Aires durante la última dictadura. A la par, según Basile y Heredia (2017), algunas delegaciones de Córdoba ya habían viajado a festivales de teatro internacionales: el de Manizales en Colombia, el Cervantino de Guanajuato en México y el de Caracas en Venezuela.

⁷ Desde el inicio de la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989), “la implementación de una política cultural capaz de generar el afianzamiento de una cultura democrática se había presentado al Estado como un problema urgente para garantizar la estabilidad del orden constitucional” (Maccioni, 2000: 133).

Argentina (Buenos Aires) imaginada como eurocéntrica. Conjuntamente, ese festival sembró un conjunto de ideas, en torno al papel fundamental que le cabía al teatro en el proceso de recuperación democrática⁸.

1.b) Junto con esa red de procesos teatrales y estatales, el segundo conjunto de factores conmovedores estaba demarcado por la coyuntura político-social de posdictadura⁹. En Argentina, como explican Feld y Franco (2015: 10-ss), se inició un período breve pero significativo: comprendido entre la asunción presidencial de Alfonsín en diciembre de 1983 y la publicación del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) como libro en noviembre de 1984. En torno al procesamiento del inmediato pasado dictatorial y sus crímenes, “había una gran cantidad de interrogantes sin respuesta y muchos temores que condicionaban el debate y las acciones, en un marco de gran incertidumbre y rápida mutación”¹⁰. Para Córdoba, las investigaciones de

⁸ Según explica Maccioni (2000: 135): “Ese papel tiene que ver con la propia naturaleza del hecho teatral, caracterizado por su capacidad para ‘generar canales de expresión, movilizar y urdir actos colectivos de comunicación’ [...] Tras el oscurantismo de la dictadura el teatro tiene otras dos misiones, la de ponerle fin al ‘ghetto cultural en que hemos vivido para permitir reconocernos, a través de diversas búsquedas estéticas, en nuestra condición de latinoamericanos’, así como también la de impugnar el ‘concepto conservador de cultura’ que ha negado las expresiones del interior del país, pues esa definición de cultura es la que ha defendido históricamente ‘la mentalidad de una clase hegemónica [...] que gobernó al país desde el puerto’, es decir, desde Buenos Aires.

⁹ Respecto a la última dictadura argentina cabe recordar las cuatro etapas demarcadas por el clásico estudio de Quiroga (2004): 1) Legitimación (1976-mediados de 1978); 2) Deslegitimación (1978-1979); 3) Agotamiento, 1980-1982, cuando la crisis comenzada en 1980 (donde se precipitan las tensiones sociales y se vislumbra la vulnerabilidad del sistema financiero) fue acrecentándose. Así, se desemboca en la siguiente fase: 4) Descomposición (mediados de 1982-finales de 1983). Implicó el derrumbe por disidencias internas en las FFAA, derrota en la Guerra de Malvinas (que agudiza esas diferencias) y crisis económica. Sobre los alcances de la dictadura argentina en (y desde) Córdoba, se sugiere ver el dossier, realizado al cumplirse 40 años del Golpe de Estado, en AAVV. *Revista Alfilo* (2016).

¹⁰ Las autoras diferencian ese primer año alfonsinista de una etapa posterior, donde “a partir del impacto progresivo del informe *Nunca Más* —producto de las investigaciones de la CONADEP, cuyos resultados arrojaban la cifra de casi nueve mil desaparecidos y 340 centros clandestinos de detención instaurados por la dictadura en todo el país— y del juicio a los ex comandantes de 1985 —que probó la naturaleza criminal de las acciones represivas ejecutadas por las juntas militares e hizo públicos los testimonios de cientos de sobrevivientes y familiares de desaparecidos—, probablemente comenzaron a consolidarse sentidos y miradas sobre el

dos historiadoras permiten conocer las particularidades de los procesos políticos locales y sus redes nacionales. Por un lado, la tesis doctoral de Philp (2009) profundiza, entre otras coyunturas, en los primeros años del retorno democrático, analizando la construcción de memoria ejercida tanto desde los puestos gubernativos como desde los sectores disidentes. Por otro lado, el trabajo de Solís (2011), investiga cómo los crímenes de *la guerra contra la subversión*, denunciados por los organismos defensores de derechos humanos (DDHH) desde la etapa dictatorial, fueron administrados por el gobierno democrático durante la década de 1980. Los procesos socio-políticos reconstruidos por ambas autoras respecto a 1984, nos permiten calificarlo como un año efervescente con clima de *inseguridad y confusión*. Mientras desde el gobierno se concebía a la democracia como un proyecto nacional que implicaba una cuádruple democratización (del estado, la sociedad, la cultura y la economía) cuyo despliegue excedería al año 1984 y se desarrollaría en etapas posteriores sincrónicas y diacrónicas, “predominaban las imágenes dicotómicas” que buscaban diferenciar a la democracia de la reciente dictadura (Philp, 2009: 312-ss).

En relación a las violaciones de los DDHH el estudio de Solís (2011: 89-ss) permite visibilizar acontecimientos sensibles a lo largo del año 1984: en enero “se descubrieron los masivos enterramientos clandestinos en el Cementerio San Vicente y se anunció la llegada a Córdoba” de la CONADEP¹¹; en agosto, un atentado explosivo en el domicilio de un miembro de la CONADEP local fue repudiado por numerosos agentes sociales con diversas manifestaciones, como una *marcha de silencio* que pobló las calles “con más de 50.000 asistentes, convirtiéndose en la movilización no electoral más numerosa hasta entonces”; en septiembre, la delegación cordobesa de la CONADEP replicó los actos de Buenos Aires elaborando su propio informe y entregándolo al gobernador provincial, con una marcha callejera de apoyo que “contó con 10.000 personas”.¹²

terrorismo de Estado (...), pero que no necesariamente estaban instalados con esa claridad antes de esos hitos” (Feld y Franco, 2015: 10).

¹¹ Si bien las denuncias ya habían emergido en Córdoba durante la dictadura, adquirieron mayor difusión mediática con el retorno democrático; Solís explica que en 1984, la causa por los enterramientos ya había confirmado cerca de 600 inhumaciones clandestinas de cuerpos humanos.

¹² Las palabras del arquitecto Luis Rébora, director de la CONADEP Córdoba, eran reproducidas en la prensa y sintetizaban algunas de las conmociones que habían vivenciado no solo los

Los hilos que atravesaban al festival teatral, conectando al microcosmos cultural con el macrocosmos socio-político, pueden detectarse en dos indicadores. Por un lado, en el Foro del Pensamiento Político Latinoamericano, concretado en la Ciudad Universitaria, que *constituyó el acto de apertura (...) momentos antes de la iniciación, en la ex plaza Vélez Sarsfield del FLT* (AAVV, 1985: 71). Por otro lado, en el mensaje del gobernador en la inauguración del festival (reproducido como epígrafe al inicio de esta sección), donde se remarcaba un cambio entre los mandatos que regulaban a la ciudad: la reciente censura dictatorial representada en la quema de libros catalogados como *subversivos* había sido superada, según el funcionario, por un gobierno democrático que garantizaba la libertad de expresión simbolizada en el FLT. Sin embargo, más que la *exacta distancia* proclamaba por el gobernador como marca de un pasaje desde la dictadura hacia la democracia, durante el año 1984 (y en gran parte de la década de 1980) habitar en Córdoba implicaba para muchos sujetos vivenciar una atmósfera “que adosaba el miedo, la (in)tranquilidad y la diversión en una figura particular, como el oxímoron, que teñía el cotidiano” (Blázquez y Lugones, 2012: 4). Paralelamente, estudios sobre Buenos Aires demuestran que durante los años 80 se transitaba una “inestable” cercanía “entre el terror y la fiesta”, donde la “estrategia de la alegría” convivía con el trauma de duelos en suspenso (Cf. Usubiaga, 2012; Longoni, 2013; Lucena, 2014).

1.c) Esa coyuntura contextual adquirió resonancias explícitas y latentes dentro de las 96 obras teatrales presentadas en Córdoba y registradas en la memoria oficial¹³. Basile y Heredia (2017: 2-ss) subrayan que gran parte de las obras aborda-

integrantes de la Comisión sino gran parte del pueblo argentino: *Hemos cubierto nuestra tarea en 150 días y podríamos afirmar que hemos descendido al infierno mismo de la crueldad [...] Sabemos bien que no han sido los excesos individuales los que han enlutado al país: ha sido una pandilla perfectamente organizada la que sembró el luto, el terror y la muerte* [LVI, 29/9/1984, citado en Solís (2011: 95)]. El terrorismo estatal tuvo una aplicación intensiva entre 1976 y 1978, aunque sus prácticas de persecución antecedieron al golpe estatal y continuaron hasta el final del régimen. Si bien en 1984 la CONADEP “publicó una lista con casi 10.000 nombres de personas que habían sido denunciadas como detenidos-desaparecidos”, los organismos defensores de DDHH reclaman por 30.000 personas y estipulan que se trató principalmente de jóvenes (entre los 15 y 35 años de edad)” [<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/lista-revisada/> Consulta: 1-09- 2018]

¹³ Las puestas en escena abarcaron diversas corrientes tanto tradicionales como novedosas, favoreciendo un clima cultural que era definido en dicha fuente como *saludable bienvenida anarquía libertaria*. El listado de géneros incluía: *ópera-rock, comic-cinematográfico-teatral, expresión política, melodrama, sátira, y los clásicos, increíblemente modernos* (AAVV, 1985: 71).

ban alguna dimensión de las problemáticas “relacionadas con el pasado reciente latinoamericano: *dictadura, persecución política, exilio, desaparecidos, encarcelamiento*”. Entre los casos analizados por las autoras cabe mencionar dos, uno local y otro español, los cuales llegaron a conmocionar a espectadores multitudinarios, y, especialmente, juveniles. Por un lado, *El espectáculo va a comenzar*, desplegado por el grupo cordobés *Teatro Hoy*, se había gestado desde 1982 y antes del FLT había alcanzado 80 presentaciones. Para el festival su escenario fue el Centro Cultural General Paz. Esa propuesta de *ópera rock* combinaba formalmente danza, música y teatro, mientras su contenido abordaba escenas “vinculadas al terror, la represión, la falta de libertad, desapariciones y el papel de la iglesia”¹⁴. En una nota periodística de 1984, su director (Ricardo Sued) expresaba:

Fuimos quitando los velos de la censura y pusimos sobre el escenario nuestros miedos, nuestros dolores que son los del hombre contemporáneo..., es una manera de demostrar que seguimos viviendo a través del teatro, aunque una generación haya desaparecido... (LVI, 21-10-1984, cit. en Basile y Heredia, 2017: 3)¹⁵

Por otro lado, según registra el *catálogo oficial* del FLT, *Accions* fue la obra que representó a la delegación de España y fue desarrollada por el grupo la Fura dels Baus. Esa primera presentación en Córdoba de la Fura devino un acontecimiento que, según puede detectarse en testimonios posteriores, sensibilizó tanto a los agentes de los campos artísticos como al público en general. Su locación fue el predio abandonado de la ex Escuela Olmos, mientras su estética de shock incluyó acciones que mixturaban: la música y lo performático, ruptura de la cuarta pared, destrucción de objetos y agresión de sujetos, simulaciones de derramamiento de sangre y asfixia¹⁶.

¹⁴ Un fragmento de la obra representada en el FLT de 1984 puede visionarse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=oh1lbzpDa4c>, Consultado: 8-02-2018.

¹⁵ En esta y en otras fuentes históricas citadas en el presente artículo, uso letra negrita para destacar ideas epocales que *conmovían* a la ciudad.

¹⁶ Si bien no encontramos detalles específicos vinculados al FLT de Córdoba, en la página web actual de ese grupo teatral, pueden consultarse textos y videos relacionados con el surgimiento de *Accions* en 1983 y sus puestas de 1984: <https://www.lafura.com/obras/accions/>, Consultado: 8-02-2018. En ese sitio web pueden explorarse diversos ejes de la Fura, surgida en 1979 en la posdictadura española. Como explican Basile y Heredia (2017: 5), “proponían explorar una interacción *experiencial* con el espectador”. En la memoria oficial de 1985 se brindada la siguiente valoración: “*Accions*” es la *teatralización de un mundo sin piedad, la respuesta furiosa frente a la violencia cotidiana de nuestras sociedades civilizadas*.

A esas dos obras podríamos aplicarles una de las definiciones restringidas de la categoría *performance*, aquella que la asocia en la tradición occidental con los mundos artísticos y particularmente con el teatral (Schechner, 2000). Al respecto conviene tener presente el alerta epistemológico aportado por Taylor (2011: 9) sobre tres “puntos de inestabilidad” de la palabra, especialmente en el terreno hispanohablante¹⁷. Atendiendo a esos aportes, para el caso de Córdoba en 1984, las fuentes analizadas permiten percibir que *arte acción* o *acciones* eran rótulos difundidos en teatro y plástica. A la vez, considero que tanto *El espectáculo va a comenzar* como *Accions* fueron algunas de las piezas artísticas que *conmovieron* a la ciudad, no solo por su mixtura irreverente de teatro, música y danza sino porque reconstruían “estructuras de sentimientos” (Williams, 2000) coyunturales que permeaban al país y al contexto iberoamericano.

2. Plástica en el festival: la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales.

Entre los factores conmovedores propiciados desde el festival también podemos ubicar a las actividades culturales que conectaban al mundo del teatro con otros microcosmos artísticos. La memoria oficial de 1985 registra que el FLT abarcó 235 *actos en general*, de los cuales 96 correspondieron a obras teatrales y 139 concernieron a *Eventos Especiales*. Estos últimos comprendieron dos rubros: por un lado, conferencias y talleres relacionados al arte dramático; por otro lado, *expresiones extra-teatrales* diferenciadas con los rótulos de *danza y plástica*. Ello contribuyó a que el festival se desarrollara no solo *cada noche cuando se levantaba el telón*, sino durante distintas horas del día ocupando espacios cerrados y abiertos de la ciudad y, en ocasiones, del interior provincial¹⁸. El análisis

¹⁷ En principio, si bien su uso ha proliferado desde los años 70, “no ha sido aceptada universalmente para referirse a arte en vivo”. Algunos artistas denominan a trabajos similares con otros términos: *proto-happenings*, efímeros pánicos, *body-painting*, rituales Fluxus, arte acción. En segundo lugar, esos “actos disruptivos” surgen de disciplinas artísticas distintas pero trascienden sus límites, combinando “muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo”. En tercer término, “el contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales” (Taylor, 2011: 9-ss).

¹⁸ En cuanto a los eventos de *danza* la fuente oficial aporta escasa información. Allí se señala la participación de grupos pertenecientes al contexto de Córdoba y al género *contemporáneo*. A la par se destaca el *espectáculo de folklore afro e indoamericano* desplegado por María Baldo Solón, quien desde la ciudad de Chaco trajo una obra titulada *Soliloquio Toba en Sombra*. Entre las numerosas páginas que restan de ser escritas sobre la historia de las artes de Córdoba, futuras

del memorial oficial nos permite conocer que *desde el primer día, la plástica acompañó al teatro* con un conjunto variado de prácticas coordinadas por la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales (ADEV) (AA.VV, 1985: 77 y ss). Así, el estudio de los acontecimientos de 1984 posibilitará detectar “redes de colaboración” entre agentes de dos mundos del arte (Becker, 2008) que, si bien remitían a distintas tradiciones, lograron combinar tareas y ofrecer al público obras que abarcaban desde parámetros convencionales hasta experimentales. Mediante el cotejo de “huellas” documentales desiguales reconstruiremos un “hilo” para relatar esa historia (Ginzburg, 2010). Antes de profundizar en los sucesos de 1984, conviene sintetizar algunos rasgos del bienio previo, cuando se conformó el grupo visual.

2.a) La agrupación se fue formando desde 1982 y en mayo de 1983, nombrándose con sus iniciales (ADEV), inauguró una *muestra presentación* en el Centro Cultural Alta Córdoba¹⁹. Esa entidad fue uno de los factores que posibilitaron la constitución del grupo en el bienio final de la dictadura. Dentro de una política cultural que, desde el inicio del régimen, combinó represiones, excepciones y fomentos (tanto materiales como simbólicos), algunos artistas encontraron en las instituciones oficiales resquicios para el asociacionismo, la producción creativa y la libertad de expresión. Esos intersticios fueron ampliando su visibilidad durante la etapa de descomposición dictatorial. En ese marco de complejidades, cobra densidad la concesión que hizo el Municipio al prestarles el subsuelo del Centro Cultural y la reapropiación que efectuó el grupo de ese *sótano*, transformándolo primero en *taller* y luego en sala de exhibición. En la exposición fundacional participaron: nueve miembros (Hernán Avendaño, Anahí Cáceres, Selva Gallegos, Pablo González Padilla, Malena La Serna, Oscar Páez, Susana Pérez, Patty Stöck y Jorge Torres), dos colaboradores (Julio Benavidez y Alejandro Baró) y dos *artistas invitados* (Gregorio Dujovny y Jorge Schneider).

ADEV era un grupo abierto que vinculaba generaciones y tendencias diversas: si bien la mayoría de integrantes eran (auto)reconocidos como *jóvenes* nacidos entre 1940 y 1958, también hubo espacio para el diálogo con agentes *mayores* provenientes de las décadas de 1910 y 1920. Las trayectorias de los miembros

investigaciones podrán explicar más detalles sobre el campo de la danza en general y sobre los eventos dancísticos de 1984 en particular.

¹⁹ ADEV. Folleto de la Exposición en el Centro Cultural Alta Córdoba. 1983, Córdoba.

bros registraban preponderancias disciplinares bajo titulaciones en *dibujo, escultura, grabado y pintura*; pero sus obras evidenciaban lazos que traspasaban las fronteras de esas disciplinas plásticas a la vez que se abrían hacia otros mundos del arte: artesanía, cine, fotografía, poesía, música y teatro. Esos recorridos dispares les permitieron proyectar el objetivo principal que era descripto y prescripto en el nombre de la agrupación: *el desarrollo de experiencias*. En ADEV, la palabra *experiencia* aludía a intercambios individuales y colectivos que favorecían un proceso creativo *libre*, donde técnicas, materiales y conceptos *nuevos* cuestionaban algunas *tradiciones* (del microcosmos y, a veces, del macrocosmos) mediante herramientas de *investigación y experimentación* que superaban a las convenciones de las artes definidas en aquellos años como *visuales*.

Luego de la muestra inaugural donde se presentaron públicamente como grupo, algunos integrantes de ADEV participaron en dos exhibiciones colectivas de 1983 desarrolladas en otras instituciones de su ciudad: la feria *El Arte en Córdoba* concretada en el predio de FECOR en julio y la segunda edición de la muestra *Arte Joven*, desplegada en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" en septiembre²⁰. Durante 1984 algunos de los nueve miembros formaron parte de otras exposiciones plurales desarrolladas en los meses de febrero, agosto y septiembre, respectivamente: *Plástica Joven*, en el Centro Cultural San Vicente; *10 Años de Plástica Joven Cordobesa*, en la Secretaría de la Juventud, y, *Arte Nueva Generación*, en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez". Sin embargo, la visibilidad grupal de ADEV resurgió con potencia recién en octubre de 1984, cuando tuvo a su cargo la organización de variados eventos de artes visuales que acompañaron al Festival Latinoamericano de Teatro. Para reconstruir unos sucesos escasamente investigados, nos preguntamos: ¿qué características tuvieron las *experiencias* desarrolladas por ADEV en el marco del FLT?, ¿cómo interactuó este grupo con el inestable contexto socio-político de la llamada *transición* entre dictadura y democracia?²¹

²⁰ En octubre de 1983, cuatro integrantes de ADEV realizaron un viaje a Brasil cuyo foco fue la Bial Internacional de San Pablo. En diciembre, cuando los habitantes del país esperaban el ascenso de las autoridades democráticas, una cuarta muestra del grupo (denominada *Córdoba, Arte hoy*) evidenciaba un desplazamiento geográfico, dentro de Argentina, hacia la ciudad de Tucumán.

²¹ Para esta reconstrucción cotejamos seis fuentes. 1) Catálogo. *Grupo ADEV. 1 Festival Latinoamericano de Teatro*. Córdoba. MPBA, 18 de octubre-8 de noviembre, 1984. 2) Una crítica de arte

2.b) ADEV organizó dos conjuntos diferentes de *experiencias visuales* para el festival teatral: por una parte, *Eventos al Aire Libre* en espacios callejeros cuya duración acompañó a los diez días en que se desarrolló el FLT (18 al 28 de octubre); por otra parte, una exposición multifacética dentro del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” (MPBA) cuya duración duplicó a la temporalidad del festival (18 de octubre al 8 de noviembre). Así, la plástica replicaba la dualidad de espacios que también eran diferenciados para las obras teatrales, donde algunas puestas en escena fueron desplegadas en sitios callejeros mientras otras fueron desarrolladas en el interior de teatros. Dentro del microcosmos de la plástica el desarrollo de esas *experiencias* implicó dos transformaciones. Por un lado, patentó un ascenso de posiciones para ADEV, pues un grupo que había nacido durante el bienio previo, en el *sótano* de un centro cultural barrial, obtenía *todas las salas* del mayor museo de aquellos años para el montaje de su exposición. Por otro lado, frente a las reglas curatoriales imperantes en la reciente dictadura y en la larga tradición del campo local (donde predominaban las exhibiciones dentro de las instituciones), la posibilidad de ocupar las calles fue vivenciada, según testimonios de artistas y públicos, como un acontecimiento disruptivo. Mediante una red de colaboración que abarcó desde los integrantes de ADEV hasta patrocinios públicos y privados, el grupo elaboró un catálogo de 29 páginas donde registró detalles de los dos conjuntos de actividades planificadas. La tapa del catálogo mostraba una imagen que adquiría una “vibración intensiva” (Richard, 2007) al sugerir una presencia-ausencia: en primer plano, un marco redondo asociado a las convenciones del retrato donde no se percibía con nitidez ni una figura ni un fondo; en segundo plano, una mancha en el sector izquierdo y dos líneas rectas que formaban un ángulo (Fig. 2)²².

sobre las actividades de ADEV publicada en el diario local de mayor tirada (La Voz del Interior, 4/11/1984). 3) Nota del Director del MPBA, 1984, patrocinando los eventos callejeros de ADEV. 4) El memorial oficial sobre el FLT (AAVV, 1985). 5) Gobierno de Córdoba: *Primer FLT*, Córdoba, 1984. Catálogo oficial. 6) Entrevistas realizadas por la autora: a) Colectiva con ex integrantes de ADEV: Anahí Cáceres, Selva Gallegos, Susana Pérez y Jorge Torres. Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. Figueroa Alcorta” con apoyo de la Prof. Sara Picconi. UPC Córdoba, 2015. b) A. Cáceres en su casa-taller, Buenos Aires, 2016 y 2017. c) Selva Gallegos y Anahí Rodríguez en casa-taller de primera, Córdoba, 2016.

²² Según Nelly Richard (2007: 106): “ciertas formas de trabajar con los signos (las del arte) saben producir vibraciones intensivas en contra de los lenguajes uniformes del diseño, de la publici-

GRUPO ADEV
I FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO
CORDOBA REP ARGENTINA



Fig. 2: Grupo ADEV. I Festival Latinoamericano de Teatro, 1984, MPBA, Córdoba. Tapa [Catálogo digitalizado y publicado online por Anahí Cáceres en: https://issuu.com/anahi_caceres/docs/adev-caraffa]

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES "EMILIO CARAFFA"
18 DE OCTUBRE - 8 DE NOVIEMBRE 1984

Al ser interrogada por este motivo de tapa, Cáceres recuerda: *fue una propuesta del diseñador, Gustavo Arévalo, con la idea de transgresión a los formatos tradicionales de exhibición del arte*. Respecto a su difusión en 1984 agregaba: *se hicieron alrededor de 500 catálogos de distribución gratuita* (Entrevista, 2017). Adentrándonos en el contenido, encontramos que en la primera hoja los integrantes de ADEV plasmaban ideas colectivas en tres párrafos. En el primero, adherían a dos objetivos internacionales del evento teatral, los cuales abrían distintas posibilidades: *mostrar al mundo la palabra de sus pueblos con sus similares historias* y *buscar la reafirmación de su identidad*. Conjuntamente, verbalizaban una invención de tradición cuando destacaban:

Tenemos un ideal común que nos hermana, el cual se ve reflejado en el pensamiento y en la obra latinoamericana: La Justicia, La Paz y el Trabajo del hombre libre y honesto, en el campo, en la fábrica y en el silencio de la obra creativa.

El festival era definido como *un acontecimiento y una fiesta*; en torno al cual construían un mandato mediante la primera persona del plural: *todos como intérpretes de nuestra realidad debemos participar*. En el segundo párrafo se podían leer diversas percepciones del grupo sobre sus obras, el público y el pasado reciente:

dad y de los medios, haciendo que sus formas introduzcan la ambivalencia en los juegos serios de la equivalencia homogénea, para inquietar –en lugar de aquietar– la mirada”.

(...) la plástica es una actividad que no ha permanecido alejada a acontecimientos que nos ha tocado vivir, y sobre todo en estos últimos años en que ha experimentado una fuerza y voz, que desde hacía mucho tiempo faltaban. Creemos importante mostrar al público todo lo que se está haciendo, en lo que respecta a un nuevo criterio; en montajes, conceptos y materiales. Esto puede no ser nada nuevo en el contexto universal, pero quizás si lo es para nuestra generación que ha debido crecer a escondidas y con el riesgo de no caminar jamás.

Dentro del pasado dictatorial la agrupación diferenciaba dos etapas con distintas vivencias: un primer período donde peligró el crecimiento de su *generación* había dado paso, con la crisis del régimen, a una fase donde se hicieron visibles y audibles otras propuestas, como la conformación de ADEV en 1982. Luego, un tercer período, en 1984, devenía un presente abierto a novedosas *experiencias*. Así, el último párrafo del texto colectivo exclamaba: *Hoy nuestra realidad nos da la posibilidad de la palabra, y se han abierto las puertas a nuevos proyectos, es el momento de decir las cosas*. Esas frases de ADEV permiten percibir puntos de contacto con dos discursos que circulaban entre la plástica y el teatro: por una parte, la focalización en un tiempo contemporáneo inestable (esa conmoción entre el duelo y la esperanza también era expresada por agentes como Sued, director del grupo *Teatro Hoy*); por otra parte, la idea de pertenencia a una *generación joven* donde varios compañeros habían *desaparecido*.

Una de las particularidades del caso argentino en el proceso de construcción de juventudes fue que las biopolíticas aplicadas en dictadura se sustentaban en una mentalidad autoritaria, en un imaginario bélico y en un modelo civilizatorio militarista (González, 2012). Desde esa matriz ideológica, la población joven fue dividida, por las representaciones oficiales, en tres grupos: *enemigos-subversivos, heroicos-virtuosos e indiferentes-desorientados*. Esas imágenes culturales condicionaron distintas domesticaciones que comprendieron desde la vigilancia y el exterminio hasta la glorificación y el homenaje festivo. En los sujetos juveniles autorizados por el régimen a seguir viviendo, así como en algunos contemporáneos de otras edades, se fue incorporando y difundiendo una sensación traumática: las *generaciones jóvenes*, en lugar de tener asegurada una larga "moratoria vital", eran acechadas por peligros mortuorios, como había sucedido con el terrorismo estatal o la Guerra de Malvinas²³. Esa conciencia gene-

²³ Como explican, Margulis y Urresti (1996:29): "La juventud es una condición que se articula social y culturalmente en función de la edad –como crédito energético y moratoria vital, o co-

racional de duelo puede visualizarse en la posdictadura en fuentes históricas como los catálogos de ADEV, los testimonios teatrales reproducidos en la prensa y las reflexiones publicadas en la reseña oficial del FLT.

Conjuntamente, el catálogo oficial del FLT, posibilita detectar redes significativas entre el campo de la plástica, el microcosmos teatral y ciertos organismos gubernativos. Según esa fuente, la responsabilidad del acto inaugural del festival recaía en una persona (*Sr. Jorge Beltrán, Director del MPBA*) y en tres instituciones: *Secretaría Ministerio de la Juventud, Dirección de Educación Física y Dirección del MPBA*. A la vez, en el catálogo de ADEV puede detectarse una trama de vínculos colaborativos no solo entre los mundos artísticos sino entre esos microcosmos y el macrocosmos. Allí se ofrecía un listado jerárquico donde se enumeraban cargos y nombres tanto de las *Autoridades provinciales relacionadas con el área Cultura como del Comité Ejecutivo del FLT*²⁴. Un agente de ese listado es recordado por Cáceres como un actor central que favoreció la inclusión de la plástica dentro del festival teatral: *ADEV recibió una invitación de Rafael Reyeros, que trabajaba en el Teatro Rivera Indarte (...) para presentar un proyecto que funcionara paralelamente al Festival y que tuviera el rol de iniciar el Festival en la calle* (Entrevista, 2017). En los siguientes subtítulos, atendiendo a las imágenes detectadas, profundizaremos en dos corpus

mo distancia frente a la muerte- con la generación a la que se pertenece –en tanto memoria social incorporada, experiencia de vida diferencial-, con la clase social de origen –como moratoria social y período de retardo-, con el género –según las urgencias temporales que pesan sobre el varón o la mujer-, y con la ubicación en la familia –que es el marco institucional en el que todas las otras variables se articulan-“.

²⁴ “*Autoridades: Gobernador de la Provincia: Eduardo Angeloz. Ministro de Educación y Cultura: Prof. Jorge Peyrano. Subsecretario de Cultura: Daniel Teffenberg. Director de Actividades Artísticas: Pedro Pont Vergés. Director del MPBA: Jorge Beltrán. Comité Ejecutivo del FLT: Presidente: Daniel Teffenberg. Pedro Pont Vergés. Contador Julio Likselberg. Coordinador General del Festival: Carlos Giménez. Adjunto Persi Llanos. Director General: Juan C. Marié. Director Técnico: Rafael Reyeros. Jefa del Área de Eventos Especiales: Beatriz Gutiérrez*”. Ese listado del patrocinio oficial al FLT, era complementado, en la última página del catálogo de ADEV, con otro listado donde el grupo evidenciaba patrocinios privados (extra)artísticos que habían apoyado sus propuestas visuales: “*Philips S.A, Casa Amuchástegui, Miguel Acosta e Hijos, Normetal S.AC.F.I.Y.A, El Obrero, A.G. Galería de Arte, Rincón Mendocino, Hilda Kairuz, Regionales UEMA, Estudio de Arte Ana Novelli. Diseño Catálogo: Gustavo Arévalo*” (Catálogo de ADEV, 1984 p. 26 y 27).

de obras que, según nuestra hipótesis de lectura, proponían *experiencias conmovedoras* tanto en sitios callejeros como dentro del recinto museográfico.

3. Experiencias visuales al aire libre. ¿Acciones festivas en un escenario posbélico?

ADEV organizó dos grupos de actividades tituladas *Eventos al Aire Libre*; las cuales se desplegaron en espacios callejeros, comenzaron el mismo día de la inauguración del festival teatral y recibieron distintos subtítulos: en algunas tardes se desarrolló *Arte en la calle*; durante las noches se realizó el ciclo *Proyecciones*. Analizaremos ambas prácticas, desde el enfoque de Schechner (2000: 11), “como performance”; es decir, como puestas en escena cuyas estructuras de reunión, representación y dispersión revistieron los formatos de procesión y erupción, respectivamente²⁵. Esos *eventos* fueron procesos activos que posibilitaron transformaciones: reacondicionaron espacios ciudadanos, tuvieron duraciones efímeras e intermitentes, congregaron a más de treinta productores y ofrecieron sus *experiencias* al “gran público” (Bourdieu, 2003: 29).

Arte en la calle adquirió la forma de una procesión profana, la cual, según el catálogo de ADEV, invitaba al público a desplazarse *en un recorrido Norte-Sur* desde la intersección de las avenidas Colón y General Paz hasta el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”. El punto de partida (la confluencia de dichas avenidas) era uno de los centros privilegiados por las manifestaciones políticas que se multiplicaron en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XX²⁶. El punto de llegada era ocupado por el mayor “templo” de las artes plásticas de Córdoba en aquel entonces (el MPBA), cuya entrada en los años 80 estaba situada en la Avenida Hipólito Yrigoyen. La fuente oficial de 1985 registraba que *un numeroso grupo de jóvenes pintores* había concretado una *pegatina de 30 obras*

²⁵ Schechner (2000: 11, 76) explica que más allá de que algo “sea” una performance, cualquier cosa puede ser estudiada “como” performance (una perspectiva teórica que posibilita examinar al mundo en términos de teatralidad). El autor diferencia dos tipos de estructuras principales en el desarrollo de una puesta en escena: la erupción y la procesión. Mientras en la erupción las etapas de reunión, representación y dispersión se concretan en torno a un centro de calor con espectadores interesados que se difuminan hacia un borde frío, la procesión refiere a una especie de peregrinación que sigue una trayectoria prescrita donde los participantes detienen su marcha ante las distintas acciones planificadas y suelen tener como lugar de destino un palco-escenario.

²⁶ Si bien la movilización social había sido reprimida durante el apogeo dictatorial; con la crisis del régimen, agravada desde 1982 con la Guerra de Malvinas, diversos agentes comenzaron a recobrar el espacio callejero como lugar donde canalizar sus apoyos, denuncias y propuestas.

realizadas especialmente para el FLT, las cuales fueron adheridas a paredes de una avenida céntrica donde se encontraba el Teatro del Libertador San Martín. En realidad, la intervención artística abarcó dos avenidas: comenzaba en la calle General Paz (cuyo nombre variaba a Vélez Sarsfield desde su intersección con la calle Deán Funes) y continuaba por avenida Hipólito Yrigoyen (Fig. 3).

Sobre el segundo conjunto de eventos, las *Proyecciones*, el catálogo explicaba que estaban planificadas para iniciar a las 22 horas del jueves 18 de octubre, dentro de las actividades de inauguración del FLT. Ofrecerían a los habitantes y visitantes de Córdoba la posibilidad de participar de dos performances que se repetirían, con posibles variaciones, durante las diez noches consecutivas que duraba el festival. Estaban a cargo de dos agentes consagrados de las artes (audio)visuales que ya habían participado en otras exposiciones de ADEV como *artistas invitados*: Dujovny (1925-1990) y Schneider (1914-2015). Mientras la asignación de la misma organización temporal homologaba a ambos productores, la distribución de espacios los diferenciaba: Dujovny disponía del *edificio del Correo Central* (situado en la esquina de las avenidas Colón y General Paz); Schneider tenía asignada la *Plazoleta Yrigoyen*. Así, estas erupciones devinieron dos centros de calor que formaban parte de una trayectoria mayor: la procesión propuesta por *Arte en la calle*, la cual abarcaba doce cuadras (Fig. 3).

Mientras las fuentes escritas, visuales y orales son casi inexistentes para el caso de las *Proyecciones*, he detectado documentos heterogéneos respecto a los eventos de *Arte en la calle*. Atendiendo a ello profundizaremos solo en este último conjunto. Respecto a los *artistas* participantes en *Arte en la calle*, el catálogo de 1984 ofrecía un listado alfabético donde los nombres de ocho integrantes de ADEV se mezclaban con más de una veintena de *invitados*:

Gustavo Arévalo, *Hernán Avendaño*, Arteta [Ernesto], Silvina Bottaro, *Anahí Cáceres*, Ricardo Castiglia, Zulma Cepeda, Julio Córdoba, Carlos Crespo, Alfredo Echevarrieta, Roque Fraticelli, *Selva Gallegos*, Gustavo Goldes, *Pablo González Padilla*, Leonardo Herrera, Domingo Huertes, *Malena La Serna*, Fabián Liguori, Eddie Mangini, Luis Montenegro, Walter Páez, *Susana Pérez*, Alicia Porcel de Peralta, Peña Echazu, Bernardo Ponce, Manuel Reyna, Cristóbal Reynoso, Rosenweld, Miguel Sahade, *Patty Stock*, *Jorge Torres* ²⁷.

²⁷ Catálogo, p. 2. En ese listado, puse en itálica los nombres de los ocho integrantes de ADEV. El noveno, *Oscar Enrique Páez*, había expuesto obras solo dentro del MPBA.

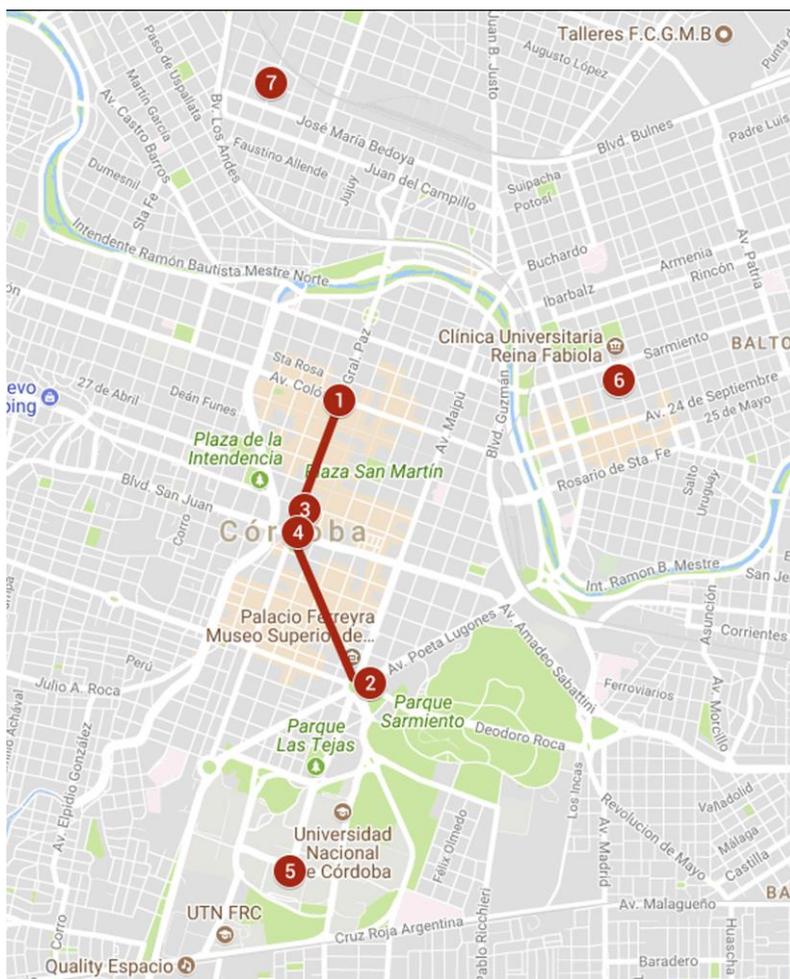


Fig. 3: Mapa de sitios significativos para ADEV y el FLT. Referencias:

1. Punto de inicio de *Arte en la calle* y de las *Proyecciones*
2. Punto de llegada de *Arte en la calle*: MPBA "Emilio Caraffa".
3. Teatro San Martín
4. Ex escuela Olmos (donde se presentó el grupo la Fura dels Baus) y sitio callejero de Inauguración del I FLT (entre las esquinas de Av. Vélez Sarsfield, Av. Hipólito Yrigoyen y Bv. San Juan)
5. Sala de las Américas (donde se realizó el Foro del Pensamiento Político Latinoamericano, FLT)
6. Centro Cultural Gral. Paz (donde se presentó el grupo cordobés Teatro Hoy)
7. Centro Cultural Alta Córdoba (taller de ADEV entre 1982 y 1984)

 Recorrido propuesto por *Arte en la calle*

Esa treintena de agentes no solo eran *pintores*, como los calificaba la memoria oficial de 1985. Por ejemplo, los miembros de ADEV también registraban trayectorias en dibujo, escultura y grabado; mientras sus producciones atravesaban a esas disciplinas a la vez que se abrían hacia otros mundos del arte. En cuanto a su calificación como *jóvenes* (designación en la cual coincidían la fuente oficial, la prensa y varios entrevistados), cabe subrayar que esa categoría etaria en los años 80 abarcaba a una amplia franja de sujetos nacidos entre las décadas de 1940 y 1960. Para 1984, mientras las edades de los integrantes de ADEV comprendían desde los 26 a los 41 años, sus *invitados* para los eventos de *Arte en la calle* pertenecían a una generación “más joven”; un conjunto de datos biológicos que se correspondía con distintos grados de reconocimiento dentro del campo artístico²⁸.

Sobre las características de las producciones artísticas, el catálogo aportaba escasos detalles: *32 obras montadas sobre carteles para publicidad*. En torno a ellas se diseñaba un objetivo: *posibilitar un diálogo entre la calle y la obra; su carácter perecedero y la causalidad de las transformaciones*. Aquel montaje callejero de ADEV se apropiaba de soportes habitualmente dedicados a propagandas comerciales y político-partidarias. Al respecto, es significativa una foto resguardada en el archivo de Cáceres y socializada en una de nuestras entrevistas, donde se registra un momento de esa intervención (Fig. 4). El instante capturado evidencia que en la esquina de las calles Deán Funes y General Paz coexistían: afiches textuales que saludaban al presidente de la nación (*Bienvenido Alfonsín*²⁹), publicidades con textos e imágenes que invitaban a la presentación de un músico referente del tango (*Oswaldo Pugliese*) y obras artístico-plásticas.

En la fotografía, además de Cáceres (1953-) y dos artistas que estaban montando una obra (Malena La Serna y Gustavo Arévalo, según recuerda la entrevistada) se visualiza cerca de una quincena de transeúntes, algunos de los cuales se habían detenido a mirar el montaje. Como entorno de esa escena: árboles, semáforo, un reloj cuyas agujas están marcando la hora 6 (se trataría de la tarde

²⁸ Datos sobre las trayectorias (in)visibilizadas de algunos de esos treinta agentes, pueden encontrarse en Moyano (2010). La mayoría participó en las muestras de *Arte Joven* organizadas en el MPBA entre 1982 y 1985.

²⁹ La investigación de Heredia (2014), permite conocer que el presidente estaba invitado al festival y en principio había confirmado su asistencia; sin embargo cancelo a último momento su participación por *cuestiones de Estado*.

del jueves 18 de octubre) y sobre el mismo una propaganda de una bebida alcohólica, el *vino Facundo*. La memoria oficial de 1985 agregaba otros datos sobre aquellos sucesos de arte callejero que se distanciaban de las normas curatoriales dominantes dentro de los museos (si bien habían recibido el apoyo del director del MPBA): *los distraídos transeúntes [...] se encontraron con obras de arte que, sin marcos ni luces adecuadas, salían al encuentro de la ciudad y su gente*. Esa fuente permite visualizar una segunda fotografía (Fig. 5).



Fig. 4: *Arte en la calle*. Fotografía del Archivo de Anahí Cáceres, cedida en entrevista de 2016.



Fig. 5: AA.VV (1985): *Los 10 días que conmovieron a Córdoba*. CDAC. Córdoba, p.79.

Aquí percibimos, difusamente, tres obras montadas sobre paneles publicitarios: a la derecha, una imagen abstracta; a la izquierda, la representación de una figura humana carente de cabeza y con extremidades incompletas, cuyas formas y ropa interior aludían a convenciones de un cuerpo femenino; al medio, una silueta fragmentada³⁰. Ante esta última imagen emerge una línea de indagación que espero profundizar en próximos trabajos: la posible llegada, a los *Eventos al aire libre* con los cuales ADEV acompañó al FLT de 1984 en Córdoba, de aquel *Siluetazo* que, en septiembre de 1983 en Buenos Aires, plasmó las presencias ausentes de algunas víctimas dictatoriales e inició un ciclo de “siluetadas” que se extendió temporal y espacialmente, deviniendo junto a las fotos, las dos principales “matrices de representación visual de los *desaparecidos*” (Longoni, 2010)³¹. En la imagen cordobesa (visibilizada en el panel del medio) observamos algunos puntos semejantes y otros divergentes: en la parte siniestra, una silueta vacía posiblemente fragmentada (pues solo se evidencia el contorno negro de un torso), dibujada sobre un papel blanco y adherida al soporte publicitario de una pared que le proporcionaba una posición vertical; en la parte central y diestra, un objeto cuadrangular oscuro que podría integrar la misma obra o remitir a dos trabajos superpuestos.

Una nota periodística firmada por Mercedes Morra publicaba un análisis de las obras de *Arte en la calle*³². En principio, la crítica destacaba que su *duración fue sumamente fugaz* ya que *la tormenta del sábado 20* había destruido *todo este material que fuera colocado por grupos de artistas profesionales, docentes y estudiantes de las escuelas de arte*. Sin embargo, en la fugacidad de esa intervención artística en

³⁰ Al respecto, Cáceres rememora: *las primeras dos de la izquierda no recuerdo, podrían ser de Jorge Torres y Julio Córdoba, la tercera de la derecha es la mía, un óleo sobre tela* (Entrevista, 2017).

³¹ Según explica Longoni (2010: 5-ss) con el *Siluetazo* empezó a formarse (y a extenderse en años posteriores y en otras ciudades) una matriz de representación visual, donde se recupera un procedimiento de la didáctica del dibujo que “consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo humano sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar *la presencia de una ausencia*, la de los miles de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar”.

³² Nos detenemos en esta fuente atendiendo tanto al volumen extenso del texto como al capital cultural de su autora (LVI, 4/11/1984). Mercedes Morra de Bianchi (1940) representaba, durante la década de 1980, a una institución central del campo plástico con escasa consolidación en Córdoba: la crítica. Esta agente también formaba parte de la entidad académica, era Profesora Titular de las cátedras El Arte en la Historia III y IV de la, por entonces llamada, Escuela de Artes (Universidad Nacional de Córdoba).

la vía pública no solo intervino un factor climático. Dos integrantes de ADEV recuerdan que aquella tarde, cuando concretaron el montaje de *obras de gran formato, incluidas 2 o 3 esculturas*, ciertos espectadores sacaron de los soportes publicitarios *algunas* de las 32 piezas emplazadas y se *las llevaron como souvenir*; una apropiación que, luego, fue elogiada por varios artistas (Entrevistas con Cáceres y Gallegos, 2016). La crítica de Morra aportaba una pista central sobre las relaciones entre latitudes locales y transnacionales que se anudaban en aquellos eventos de artes visuales y superaban el alcance *latinoamericano* propuesto por el festival teatral:

No hay bienal internacional ni muestra de vanguardia que no presente sus "Happenings", "Performances", "Environments", bajo diferentes denominaciones en los diversos idiomas: "Acontecimientos", "Arte actividad", "Arte proceso", etc.

En las palabras de Morra resonaban ecos coyunturales de un proceso mayor, el cual, durante la segunda mitad del siglo XX, fue asignando a Estados Unidos y al idioma inglés una posición predominante en el campo occidental de las artes plásticas. En ese texto de 1984 se registra una de las primeras visibilidades de la palabra *performance* para nombrar prácticas *experimentales* emprendidas en el campo de las artes visuales locales. Esa tendencia de denominación se acrecentó en los años 90 en Córdoba, pero lo habitual al inicio la década de 1980 era su nominación como *acciones*.

Conjuntamente, el argumento central de Morra sostenía que en los sucesos de *Arte en la calle* se conjugaban *dos signos del arte contemporáneo*. Ella detectaba ambos códigos en movimientos artísticos internacionales de los años 80, mientras en el plano de Córdoba (y de Argentina) esos signos adquirían matices. Uno de ellos hacía foco en *el carácter de acontecimiento, celebración y fiesta que implica la participación colectiva* de una treintena de plásticos con *público callejero que ocasionalmente presencia el montaje de estas obras*. El otro signo ponía el acento en *el trasfondo dramático en las vivencias del artista contemporáneo*. Según Morra, esos artistas asumían *lo perecedero de la creación como un entrenamiento indispensable en un mundo en que rápidamente todo puede perecer, ser exterminado*. Así, a nivel formal, priorizaban en sus obras el uso de *materiales no tradicionales de duración precaria*. Su interpretación construía genealogías que emparentaban a las obras de la década de 1980 con distintas tendencias de vanguardia y neovanguardia desplegadas en el siglo XX. En su análisis, el contexto de *guerras* era un factor

importante para entender a algunas propuestas artísticas que, centrando su atención en *la vivencia de la precariedad permanente de lo vital*, conectaban al microcosmos estético con el macrocosmos social. Si para inicios del siglo XX nombraba como ejemplo la relación del *Dadaísmo* con la *Primera Guerra Mundial*, otras estéticas emergentes desde la década de 1960 eran vinculadas con, lo que ella llamaba, los *sucedáneos interminables de guerras periféricas y la permanente guerra fría*. Según Morra, era en esos contextos bélicos cuando ciertas artes se caracterizaban por centrar su interés en *la experiencia en sí misma, en el momento en que se produce mientras dura la acción*.

Atendiendo a las investigaciones de otros historiadores, podemos pensar que esa valoración artística de 1984, publicada por Morra desde un diario de Córdoba, dialogaba con un contexto nacional mayor; en el cual un imaginario bélico intenso y multiforme impregnaba diversos campos sociales³³. Durante la última dictadura (1976-1983) el tópico *guerra* obtuvo una visibilidad destacada en tres frentes principales y ese imaginario tripartito adquirió discontinuidades en el primer año de la posdictadura (1984), deviniendo otro factor conmovedor para la sociedad. Por una parte, desde 1976 la eventualidad de una guerra con Chile por la zona de los hielos continentales era un incidente discutido por los regímenes dictatoriales de ambos países³⁴. Por otra parte, la Guerra de Malvinas iniciada en abril de 1982 fue la “única guerra convencional” librada por Argentina en el siglo XX, mediante la cual una dictadura en crisis procuró recobrar el consenso social a partir de un enfrentamiento con Inglaterra que proclamaba la recuperación de las Islas Malvinas. La derrota de junio de 1982 (cuyo saldo argentino fue de 649 cadáveres, 1300 heridos y numerosos prisioneros) evidenció secuelas traumáticas que continuaban en 1984: sentimientos colectivos de decepción, traición y estupor (Lorenz, 2006: 34, 141). Paralelamente, los funcionarios de la última dictadura sostenían que tanto Argentina como otras naciones *occidentales y cristianas* estaban librando, en especial desde los años 50,

³³ Como sostiene Lorenz (2006: 34-ss): “La sociedad argentina de los años setenta y ochenta, además de tener incorporada la guerra en su vocabulario cotidiano, era un colectivo habituado a la muerte y a la violencia políticas, que a la vez tenían a los jóvenes como uno de sus actores principales”.

³⁴ La posibilidad de esa guerra comenzó a disiparse a fines de 1984 con una consulta popular, sustentada en una mediación del Papa Juan Pablo II, donde la mayoría del pueblo argentino votó por la aceptación de la conclusión de las negociaciones.

una *guerra fría* y candente contra el *marxismo internacional*³⁵. En el discurso oficial esa contienda también era considerada como la *III Guerra Mundial* y en 1980 se remarcaba tanto la victoria en el campo de las armas como la necesaria continuidad de la guerra en el terreno *cultural*, ya que el *comunismo* seguía acechando *mentes y corazones*, especialmente *juveniles* (Autor, 2012). Respecto a los alcances de la idea de *guerra contra la subversión*, la investigación de Solís (2010) demuestra que la última dictadura construyó a esa categoría como un marco cultural dominante en Argentina en general y en Córdoba en particular. Esa interpretación sirvió a los dictadores para legitimarse en el poder y desplegar dispositivos legales e ilegales, públicos y encubiertos, que abarcaron desde estrategias de consenso hasta instrumentos represivos que instalaron la sensación de una ciudad *aterrorizada*³⁶. Los trabajos dirigidos por Feld y Franco (2015) evidencian que la idea de *guerra antisubversiva* estaba en el centro de las discusiones durante 1984³⁷.

4. Entre la calle y el museo: presencias-ausencias.

En torno a las *experiencias visuales* organizadas por ADEV en 1984, se conformaron tres jerarquías de montajes y tres grupos de edades: por una parte, un montaje colectivo de obras en la calle cuyos autores primordiales eran ocho de los nueve miembros de ADEV junto a una veintena de artistas calificados como *jóvenes, nuevos y estudiantes*; por otra parte, dos montajes individuales de obras, también en espacios callejeros, correspondientes a dos artis-

³⁵ Para hacer frente a ese enemigo definido como *comunista, subversivo, ateo, extranjerizante e inmoral*, la última dictadura desplegó desde sus prolegómenos una *guerra integral* que se libró tanto en planos materiales como *espirituales*. Junto a la fase destructiva que hizo *desaparecer* a aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*, se desarrolló una acción constructiva que proclamaba la refundación de un orden social tradicional cimentado en los valores de *Dios, Patria y Familia*.

³⁶ En palabras de la autora, aquel régimen militar y cívico logró: “llevar al extremo la militarización de la política, haciendo extensiva la dinámica del cuartel a la sociedad misma y la cotidianeidad de la batalla al estado de guerra y excepción permanentes” (Solís, 2010: 310-ss).

³⁷ En torno a ello se pronunciaban públicamente, entre otros agentes, miembros de las Fuerzas Armadas que habían gobernado en dictadura. Además, durante todo ese año se concretaron, tanto en Córdoba como en el resto del país, misas “en memoria de los caídos en la lucha contra la subversión”. Estos oficios católicos eran organizadas por la agrupación FAMUS (Familiares y Amigos de Muertos por la Subversión), la cual cuestionaba a la democracia vigente y sostenía que “había habido una guerra que continuaba en el presente bajo otras formas” (Philp, 2009: 326).

tas nombrados como *mayores, consagrados y maestros*. En tercer término, se produjeron montajes individuales y colectivos, dentro del Museo Caraffa, con obras pertenecientes principalmente a los integrantes de ADEV, a quienes podríamos ubicar en una generación intermedia, que estaba luchando por el reconocimiento del campo. En el interior del MPBA se plasmó una exposición significativa donde se anudaron tres hilos de procesos que evidenciaban redes artísticas entre distintas disciplinas, temporalidades y geografías. Fue una exhibición mixta que abarcó, por un lado, *propuestas individuales* de seis artistas; cinco de ellos eran integrantes de ADEV (Avendaño, Cáceres, La Serna, Páez y Stöck,) y el sexto era un músico invitado (Oscar Bazán)³⁸. La variedad de propuestas que confluyeron en aquella exposición fue sintetizada por la memoria teatral oficial de 1985 como: *juegos visuales de montaje, instalaciones y efectos polisensoriales en el Museo Caraffa* (AA.VV., 1985: 79).

Excede los objetivos de este artículo emprender una reconstrucción completa sobre las obras múltiples y diversas montadas dentro del MPBA. Solo nos detendremos ante las instalaciones de tres artistas de ADEV (Avendaño, La Serna y Páez), cuyos temas, materiales y técnicas, permiten acceder a estructuras de sentimientos que centraban la atención en uno de los tópicos *conmovedores* de la posdictadura: las presencias-ausencias de figuras humanas (un tópico que había sido sugerido en el motivo de tapa del catálogo). A la vez, los documentos evidencian que tanto Avendaño como La Serna participaron dentro de los eventos de *Arte en la calle*³⁹. Empezando por las obras de Hernán Avendaño (1949-), encontramos que, en el catálogo, el artista definía a las mismas como *Siluetas en busca de sombras*. Ese documento aportaba, en la página 16, dos textos

³⁸ También se expusieron dos obras colectivas: una perteneciente a un sub-grupo de ADEV (integrado por Gallegos, Pérez y Schneider); otra correspondiente al Grupo Norte de Tucumán (representado por *Alicia Peralta, Hugo Quiroga, Sergio Tomattis y Enrique Salvatierra*), quien había recibido una *invitación especial* de ADEV. Algunos detalles sobre los currículos y obras expuestos tanto dentro como fuera del museo pueden consultarse en el catálogo de 1984 de ADEV, digitalizado por Cáceres y difundido en la siguiente plataforma online: https://issuu.com/anahi_caceres/docs/adev-caraffa

³⁹ Páez figuraba solo en el listado de artistas expositores dentro del MPBA, quizás, porque su trayectoria en escultura lo distanciaban de las propuestas bidimensionales preponderantes en *Arte en la calle*.

(una síntesis de currículum y un discurso poético escritos en tercera y en primera persona, respectivamente⁴⁰) que antecedían a tres imágenes de la hoja siguiente:

He pretendido establecer una relación directa entre la obra, [el] espacio utilizado como contexto de imagen representada, y la realidad del observador que se incorpora casual o intencionalmente a ese ámbito. Procuré que este espacio concreto conformara una nueva realidad donde se confundan y relacionen estos elementos integrantes, en función de leyes propias. Cada paso dado en estas construcciones constituyó una etapa válida en sí misma, con vida y reacciones propias. Personajes anónimos, habitantes de ciudad, socios de búsquedas y sueños cotidianos de grafito y papel. Formas rígidas dibujadas, con materia en su interior. Siluetas recortadas y desprendidas de su extensión bidimensional en busca de sombras, guardadas en cajas, cubiertas de plástico o celofán. En definitiva objetos perecederos, efímeros reflejos de la realidad, que a partir de este punto seguirán modificándose.

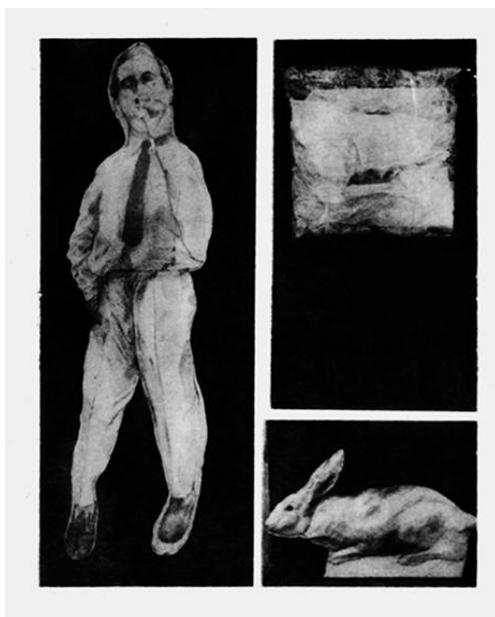


Fig. 6: Hernán Avendaño. *Grupo ADEV. I FLT*, 1984, MPBA, Córdoba. Catálogo, p.17.

Mientras la fotografía (Fig. 6) mostraba una figura humana con atuendos masculinos, un objeto abstracto y un conejo; su texto combinaba frases poéticas que aportaban pistas sobre los sentidos adjudicados por Avendaño al público,

⁴⁰ Catálogo, ADEV en I FLT, 1984, MPBA, p. 16-17 (https://issuu.com/anahi_caceres/docs/adev-caraffa).

al contexto y a su obra. Si bien toda representación remite a un objeto ausente, los modos en que el artista nominaba a los protagonistas de sus *construcciones* habilitan una lectura en clave de presencias-ausencias: *personajes anónimos, habitantes de ciudad, siluetas recortadas en busca de sombras*. Respecto de aquellas obras, otra integrante de ADEV recuerda:

Hernán presento siluetas realistas de personajes dibujados con grafito sobre madera y cubiertas en polietileno que se relacionaban entre sí mediante cintas adheridas al piso como señalamientos y ambientaciones urbanas. La musicalización de Oscar Bazán para esta instalación fue hecha con grabaciones de ruidos urbanos que Hernán le acerco (Entrevista con Cáceres, 2017)

Si bien las fuentes analizadas no permiten conectar directamente a esta obra con el ciclo de “siluetadas” iniciado en 1983 en Buenos Aires como dispositivo visual de denuncia respecto a los *desaparecidos* por el terrorismo estatal (Longoni, 2010), considero que la propuesta de Avendaño excede la mera experimentación formal con el arte objetual y la instalación. Dentro del museo sus obras mixturaban y traspasaban límites entre *siluetas* rellenas y *sombras*, muros y pisos, bi y tridimensionalidad, piezas de plástica, música y escritura poética.

Por su parte, en el catálogo, María Magdalena La Serna (1947-) reiteraba la estructura de Avendaño pero con variaciones. En la página 22 aportaba dos textos formulados en primera persona del singular, pero mientras la síntesis del currículo estaba tipeada en máquina de escribir (como el resto de las 29 páginas del documento⁴¹), un párrafo poético estaba escrito en letra cursiva y antecedía a una imagen reproducida en la hoja siguiente:

De lo que estoy segura, es de que en los momentos creadores tengo la ventaja de estar en completa calma, totalmente desnuda ante mí misma, no como un yo del día, sino como la suma del yo- de todo instrumento- Un yo sometido a convulsiones rebaja el estilo, y sale del marco con un sombrero de copa puesto.

Algunos tópicos explicitados en el escrito aparecían tensionados en la fotografía (Fig. 7). Esa imagen presentaba una ambivalencia ante la cual, parafraseando a Nelly Richard (2007), propongo ensayar una lectura que intente “inquietar la mirada”. A la izquierda, un espejo mostraría un retrato de la artista en *un momento creador* de sosiego e introspección. A la derecha se visualizan dos

⁴¹ Catálogo, ADEV en I FLT, 1984, MPBA, p. 22-23 (https://issuu.com/anahi_caceres/docs/adev-caraffa)

prendas asociadas hasta inicios del siglo XX con atuendos masculinos, uno de las cuales (el *sombrero de copa*) Malena proponía ponerse cuando su *yo sometido a convulsiones* lograba salir *del marco*. Las vestimentas adquirirían protagonismo en otra fotografía (Fig. 8) publicada junto a la crítica de Mercedes Morra⁴².



Fig. 7: María Magdalena La Serna. Grupo ADEV. I FLT, 1984, MPBA, Córdoba. Catálogo, p.23.

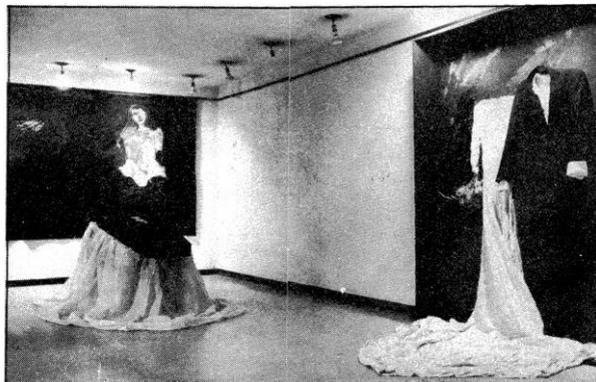


Fig. 8: Malena La Serna. Objetos y materiales varios (LVI, 4/11/1984)

Su instalación proponía que el espectador transitara entre trajes que representaban al sacramento matrimonial. En la foto, mientras el vestido de la izquierda era portado por un personaje femenino, los dos atuendos de la derecha estaban despojados de figuras humanas. El testimonio de otra integrante de ADEV permite conocer que la obra de Malena, por un lado, reflexionaba sobre elementos de su biografía familiar, y, por otro, visualizaba un *tema mortuario* que era reiterado y diversificado en otro miembro de la agrupación:

La instalación de Malena constaba de dos trajes antiguos de casamiento, propiedad de su familia que colgó en un panel con pedestal en la parte central de la sala del fondo. Su tema tenía un aire de rito funeral privado de una familia de clase social alta, que pudo tener un contenido casi irónico.

Oscar Páez también tocó el tema mortuario pero en este caso se centraba en una cita sobre los *N.N y desaparecidos* que hubo en la inmediata dictadura militar que

⁴² A modo de ilustración del texto interpretativo, la crítica de Morra era acompañada por tres fotografías de instalaciones: una pertenecía al trabajo de La Serna (ADEV), las otras dos eran obras del Grupo Norte.

había terminado con la llegada de la democracia, justamente en esa época. A pesar de esto bastante obvio, tal vez a propósito, en el catálogo Oscar nombró a su hermano Miky quien murió en un accidente cuando ambos eran adolescentes, a modo de homenaje. Su obra era muy fuerte y dramática era solo un cajón de madera terciada rústica de 2 x 1 x 0,70 mts, en el que bajo un cristal se lograba ver la parte superior de una mortaja. Justo en este lugar central al frente de la escalera de acceso a la sala del fondo se escuchaba toda la pieza sonora Intersticios, con la coincidencia auditiva de todos los parlantes individuales. (Entrevista con Anahí Cáceres, 2017)

La interpretación de Cáceres emerge en una entrevista realizada con más de tres décadas de distancia respecto al FLT, en un contexto de memoria donde los abusos dictatoriales han sido difundidos por las ciencias sociales, la prensa y los juicios por delitos de lesa humanidad. Relacionando su lectura (como miembro de ADEV y novia de Páez en 1984) con la hipótesis corroborada por la tesis de Adriana Musitano (2011), cabe preguntar: ¿cómo interactuaban en ADEV las tematizaciones mortuorias autorreferenciales con las “poéticas de lo cadavérico” detectadas por Musitano como tópico recurrente en otros artistas argentinos de los años 70 y 80, cuyas obras dialogaban con el marco nacional intentado tramitar el “duelo en suspenso” que afectaba a miles de argentinos?⁴³. En el catálogo de 1984, Oscar Páez (1953-2011) también dispuso de dos carillas que reiteraron, con variaciones, la dupla de texto e imagen: en la página 24 convivían un escrito en primera persona con una foto que retrataba la niñez

⁴³ El libro de Musitano (2011: 19-ss), una versión publicada de su Tesis de Doctorado en Letras, problematiza algunas poéticas de lo cadavérico construidas en el teatro, la plástica, la fotografía y el videoarte durante finales del siglo XX argentino. Para comienzos de los años '80 observa que el tema cadavérico era un tópico recurrente más allá de las diferencias genéricas y etarias. Así, el fenómeno de “la muerte negada” (que en el contexto internacional hegemónico implica ocultamiento del moribundo e invisibilización del cadáver) en la sociedad argentina se torna paradójico y perturbador: ya que la última dictadura negó e hizo desaparecer a los cuerpos de las víctimas del terrorismo estatal. Ante esta vivencia histórica, su hipótesis sostiene que: “desde el arte con las representaciones cadavéricas se asume la ritualidad tanática no cumplida por la sociedad; mientras que, otras veces, con el cadáver se repara simbólicamente la desmemoria e injusticia. Exhibir la muerte en representaciones artísticas aparece como una acción ética y política, y por ende, no son aplicables los parámetros de *lo banal*, ni la espectacularización de la muerte (...), que los estudiosos describen como fenómeno social desde la década de 1970. A la figuración cadavérica se la instrumenta como resistencia contra la impunidad”.

del artista y su hermano (Fig. 9); en la hoja siguiente una imagen reproducía un fragmento de la obra de Páez (Fig. 10):

Nací el 14 de Marzo de 1953 en barrio Alto Alberdi, donde viví un mes. Desde hace treinta y un años vivo en Barrio 1º de Mayo en la calle Rosales Nº 5262. Tengo un montón de amigos y un gran recuerdo de uno de ellos, mi hermano Miqui, dos años mayor que yo, que me acompañó hasta los 19.

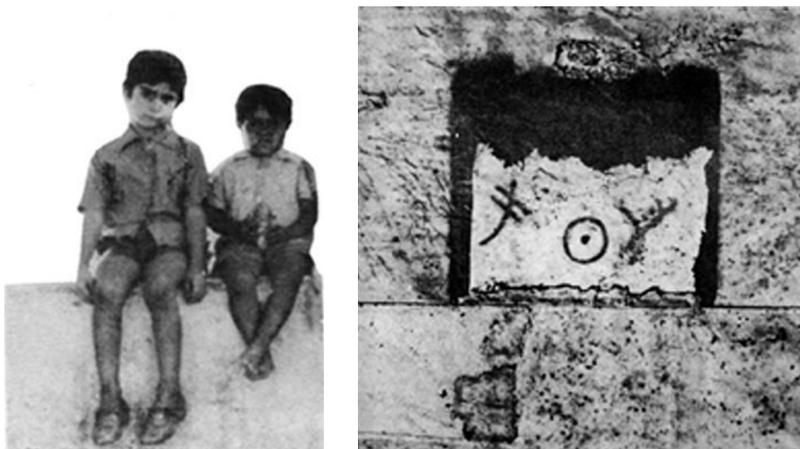


Fig. 9 y 10: Oscar E. Páez. *Grupo ADEV. I FLT*, 1984, MPBA, Córdoba. Catálogo, p. 24-25.

En lugar de una síntesis de su currículum como artista, un Páez de 31 años había preferido centrar su mirada, y la de los posibles lectores del catálogo, en una foto del álbum familiar que abandonaba la intimidad del hogar y se difundía desde el espacio público del museo. En ese retrato de dos niños adquiría protagonismo la presencia ausente de su *hermano mayor*, el cual, según recuerda Cáceres (2017), *murió en un accidente cuando ambos eran adolescentes*. La pérdida fraternal había sucedido al comienzo de la década de 1970, pero su elaboración como obra artística y su exposición museográfica en 1984 conectaba la tragedia biográfica con un drama social mayor que *conmovía* a los argentinos⁴⁴. La lectura de Cáceres, respecto a que la instalación de Páez usaba al fére-

⁴⁴ Longoni (2010) evidencia un uso prolífico de fotos (y siluetas), como una de las grandes matrices de representación visual de *los desaparecidos*, por parte del movimiento de DDHH durante la última dictadura y la posdictadura. Podemos pensar que se extendió en el tejido social el pasaje, plasmado por dicho movimiento, desde fotografías procedentes del álbum familiar y de documentos de identidad hacia dispositivos visuales colectivos.

tro rústico y a la *mortaja* como *una cita sobre los N.N y desaparecidos* (mientras su dramatismo crecía porque en esa sala se escuchaba *la coincidencia auditiva de todos los parlantes individuales* con la pieza musical *Intersticios*), adquiere densidad si recordamos que durante 1984 en Córdoba se habían descubierto enterramientos clandestinos que no portaban *Ningún Nombre* y se emplazó una delegación local de la CONADEP (Solís, 2011).

5. Consideraciones finales: duplas conmovedoras en la posdictadura.

La ciudad argentina de Córdoba estuvo *conmovida* durante el año 1984 por diversos factores. Durante aquel primer año de posdictadura (y en gran parte de la década de 1980) el país en general se encontraba en una zona liminal entre diversas duplas de procesos que, por un lado, disputaban polaridades y opacidades, mientras, paralelamente, evidenciaban tanto cambios como continuidades: dictadura y democracia, guerra y paz, censura y libertad, desconfianza y esperanza, miedo y diversión, terror y fiesta, convulsión y calma, presencias y ausencias, duelos en suspenso y estrategias de alegría. Esos procesos del macrocosmos interactuaron con tradiciones disímiles y novedades artísticas, posibilitando la emergencia de un conjunto de prácticas culturales significativas donde se combinaron diferentes estéticas y políticas. En ese marco, el I Festival Latinoamericano de Teatro fue producto y productor de distintas redes (locales, nacionales y extranjeras) mediante las cuales se reinventaba a Córdoba como ciudad latino e iberoamericana, mientras algunas obras ponían en escena duplas conmovedoras que daban cuenta de regímenes autoritarios compartidos.

Si bien *Los 10 días que conmovieron a Córdoba* fue el título de un memorial oficial que, publicado en 1985, aludía principalmente a los sucesos teatrales desarrollados durante el festival de 1984, podemos pensar que esa reflexión sintetizó un haz de acontecimientos que trascendieron al mundo teatral y lo conectaron con otros microcosmos artísticos y con la coyuntura conmocionada del macrocosmos. De ese conjunto, a lo largo de este artículo profundizamos en el caso de las actividades que, bajo el rótulo de *plástica*, formaron parte de los *Eventos especiales* del festival teatral. Esas acciones fueron gestionadas por la *Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales*, ocuparon tanto las calles como el mayor museo de Bellas Artes de entonces y combinaron estrategias de autogestión con patrocinio oficial y privado.

Los *Eventos al aire libre* de ADEV pueden ser considerados como performances, cuyos formatos de procesión y erupción transformaron, al menos de modo efímero, a las calles de Córdoba mediante experiencias visuales que proponían interacciones para artistas y públicos. Uno de los factores para entender esa “ocupación autorizada” del espacio público por parte de actividades artísticas (Basile y Heredia, 2017), es atender al contexto: a diferencia de la represión a las movilizaciones vivenciada durante gran parte del régimen dictatorial precedente, en 1984 creció la posibilidad de concretar manifestaciones callejeras. Sin embargo, lejos de *la exacta distancia* referida por el gobernador Angeloz en la apertura del festival teatral, “esos primeros tiempos de la llamada *transición a la democracia* constituyeron un momento mucho más abierto, incierto, ambiguo y lleno de continuidades y dilemas cuya resolución no era obvia ni evidente” (Feld & Franco, 2015: 11). Paralelamente, las instalaciones montadas por ADEV dentro del museo fueron producto y productoras de una coyuntura inestable donde se (re)construían estructuras de sentimientos que daban cuenta tanto de las vivencias respecto al pasado dictatorial reciente como de los desafíos contemporáneos del retorno democrático: incertidumbre, violencia, silencio, muerte, personajes y ambientes donde las figuras humanas devenían presencias ausencias. Varias de esas *experiencias visuales*, desplegadas entre la calle y el museo, ofrecieron temáticas, estilos, títulos, materiales o montajes curatoriales que proponían existencias disruptivas respecto a los cánones estético-éticos que cimentaban al gusto hegemónico⁴⁵.

Después de aquella efervescencia de 1984, donde ADEV había conseguido tanto el reconocimiento del campo de la plástica como la conformación de redes con el mundo del teatro y con un agente musical, el bienio 1985-1986 evidenció el inicio de una fase dual donde se incrementaron las muestras individuales y de subgrupos, mientras disminuyeron (hasta agotarse) las exposiciones conjuntas. Contemporáneamente, la reseña oficial sobre el FLT (AA.VV, 1985: 7-12) ofrecía una doble lectura del festival. Por un lado, el balance lo calificaba como *fiesta*,

⁴⁵ Durante el período dictatorial, el discurso oficial en Córdoba otorgó una preponderancia recurrente a la disciplina pictórica, a estilos figurativos (impresionismo y neoclasicismo) y a géneros tradicionales (paisaje, retrato, naturaleza muerta); mientras el neoexpresionismo (con figuras humanas y fondos inestables) fue emergiendo con fuerza en los salones hegemónicos desde la etapa final de la dictadura. Junto a la proliferación del neoexpresionismo, la década de 1980 (y especialmente la posdictadura) albergó el desarrollo del arte objetual y la instalación.

desbordante experiencia, conciencia desatada, hecho vital, desprejuiciado, libre; a la vez que elogiaba: *Ha dejado una experiencia: lo que puede hacer la cultura como instrumento de la libertad*. Por otro lado, explicitaba que el FLT había sido considerado *sospechoso por aquellos que siguen confundiendo libertad con subversión, apertura con caos y juventud con peligro e irresponsabilidad*. Las fuentes destacaban una preponderancia juvenil dentro de las 100.000 personas que habían participado como público en las actividades teatrales y en los eventos especiales. El FLT logró establecerse con una edición bianual que continuó hasta 1994, pero ya desde 1986 enfrentó ajustes presupuestarios que daban cuenta de una crisis económica emergente (Heredia, 2014). Sobre ese conjunto de derivas, posteriores a 1984, se espera profundizar en próximas investigaciones personales y grupales.

Bibliografía.

- AA.VV (1985): *Los 10 días que conmovieron a Córdoba*. Centro de Documentación Artístico-Cultural. Gobierno de la provincia. Córdoba. 90 páginas. Memorial.
- AA.VV (2016) *Revista Alfilo*. Córdoba, Número Especial: *40 Aniversario del Golpe Cívico-Militar de 1976*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/especial-24marzo/> Consultado: 1/05/2016.
- BASILE, M. Verónica y HEREDIA, Verónica (2017): “El primer gran acto político de la democracia en Córdoba: El I Festival Latinoamericano de Teatro (1984)”. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. UNMP. Mar del Plata. <https://interescuelasmardelplata.com/actas/> Consultado: 1/03/2018
- BECKER, Howard (2008): *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires.
- BLÁZQUEZ, Gustavo y LUGONES, María G. (2012): “Territorios homoeróticos de jóvenes varones en la Córdoba de inicios de los '80”. *Actas Workshop Teopoztlán Institute*. México.
- CHARTIER, Roger (2005): *El presente del pasado*. Universidad Iberoamericana. México.
- FELD, Claudia y FRANCO, Marina (dirs.) (2015): *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. FCE. Buenos Aires.
- GINZBURG, Carlo (2010): *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. FCE. Buenos Aires.

- GONZÁLEZ, Alejandra Soledad (2012): “Juventudes” (in)visibilizadas en la última dictadura. *Eстетización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba*. Tesis de Doctorado en Historia dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez. UNC, Córdoba, Inédito.
- GONZÁLEZ, Alejandra Soledad (2015): “Cultura(s) entre lo local y lo internacional: reinención de tradiciones hispánicas en la última dictadura argentina (1976-1983)”. *Arte y Sociedad. Revista de investigación*. Nº 8, Abril de 2015. Málaga, España. ISSN: 2174-7563 <http://asri.eumed.net/8/dictadura-argentina.pdf> Consultado: 21/1/2018
- HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (1983): *La invención de la tradición*. Crítica. Barcelona.
- HEREDIA, Verónica (2014): “Los Festivales Latinoamericanos de Teatro en Córdoba. 1984-1986”, en González, A.L., y Basile, M. Verónica (coords.) *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas*. Alción. Córdoba.
- LONGONI, Ana (2010): “Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina”. *Afterall journal*, Andalucía, Nº25. p. 5-17. http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf Consultado: 16/02/2013.
- LONGONI, Ana (2013): “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*. Introducción al Número especial *Entre el terror y la fiesta*. Buenos Aires, Nº 13, p. 1-7. Septiembre. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13> Con: 16/10/2013.
- LUCENA, Daniela (2014): “Estrategia de la alegría”, en Red Conceptualismos del Sur: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Buenos Aires, EDUNTREF, 117-121.
- MACCIONI, Laura (2000): “Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba”. *Estudios*. Córdoba, nº 13. Universidad Nacional Córdoba. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13645> Consultado: 16/09/2017.
- MOYANO, Dolores (2010): *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba*. Imprenta de la Lotería. Córdoba. <http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/diccionario-digital.pdf> Consultado: 16/02/2018.
- MUSITANO, Adriana (2011): *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Comunicarte. Córdoba.

- MYERS, Jorge (2002): "Historia cultural", en Altamirano, C. (dtor.): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós. Buenos Aires.
- PHILP, Marta (2009): *Memoria y política en la historia argentina reciente*. UNC. Córdoba.
- QUIROGA, Hugo (2004): *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares*. Fundación Ross. Rosario.
- RICHARD, Nelly (2007): *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- SCHECHNER, Richard (2000): *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, UBA, Buenos Aires.
- SOLÍS, A. Carol (2010): "Dictadura, política y sociedad en la construcción de una Córdoba aterrorizada", en Roitenburd, Silvia y Abratte, Juan (comp.): *Historia de la educación argentina*. Brujas. Córdoba
- SOLÍS, A. Carol (2011): "Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983-1987)", *Estudios*, Córdoba, N° 25. CEA-UNC. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/473/442> Consultado: 21/03/2012.
- TAYLOR, Diana (2011): "Performance, teoría y práctica". En: Taylor, D. y Marcela Fuentes (edits.) *Estudios avanzados de performance*. IHPP. FCE. México.
- Usubiaga, Viviana (2012): *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Edhasa. Buenos Aires.
- Williams, Raymond (2000 [1977]) *Marxismo y literatura*. Península. Barcelona.