

**CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN: UNA LECTURA DE LA MUESTRA
“100 AÑOS DE PLÁSTICA EN CÓRDOBA”. MUSEO CARAFFA. CÓRDOBA. 2004.**

*Gustavo Blázquez y Alejandra González**

100, especialmente cuando se trata de años, es un número que suele concitar a la celebración. Por ejemplo, en el 2004 el diario cordobés *La Voz del Interior* cumplió un siglo de existencia y la empresa propietaria del mismo organizó diversos actos conmemorativos.

La celebración de este centenario se realizó a través de diversas prácticas. Así, se diseñó un isologotipo conmemorativo; se publicaron fascículos coleccionables sobre Córdoba que se distribuían gratuitamente con el diario, etc. Otras acciones conmemorativas abandonaron las páginas del matutino cordobés y ocuparon diversos espacios de la cultura local. Por ejemplo, en colaboración con el *Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”*, el diario organizó una muestra plástica llamada “100 Años de Plástica en Córdoba”. A través de la misma se buscaba construir un relato acerca del desarrollo de las artes plásticas en el territorio provincial durante el período 1904-2004.

Esta vocación historicista -según hemos aprendido a reconocer desde los trabajos de Anderson o Hobsbawn & Ranger¹, entre otros,- debe ser leída en relación con las estrategias a través de las cuales los grupos sociales inventan las tradiciones y se legitiman ciertos nombres y trayectorias. Tanto la Historia como la Antropología han analizado el efecto performativo de las celebraciones cuando éstas cuentan determinadas historias que adjudican un cierto protagonismo y voz a algunos grupos sociales y silencia la de otros agentes.

En este trabajo nos detendremos en el análisis del relato construido por la muestra tanto con el objetivo de señalar algunas ausencias de nombres y de tendencias estilísticas como con el objetivo de señalar el anacronismo de determinadas presencias.

La muestra

*No existe un documento de cultura que no lo sea a la vez de la barbarie.
W. Benjamin.*

La Muestra “100 Años de Plástica en Córdoba” fue inaugurada el 24 de Marzo de 2004 y sería clausurada el 30 de mayo, aunque finalmente se prolongó hasta el 6 de junio del mismo año. Según las noticias de los diarios de la época

La exposición ‘100 años de plástica en Córdoba’ fue concebida con un objetivo claro: dar cuenta de momentos y nombres significativos del arte local, desde sus primeras expresiones de relevancia hasta sus tendencias más contemporáneas, pero de ninguna manera pretende ofrecer un panorama definitivo (...) La presencia de unos y la ausencia de otros es el resultado de una selección necesaria, animada por el afán de proponer una mirada diferente sobre lo ya conocido y una exploración de nuevas zonas de la creación local.²

Esta empresa era presentada como el producto de la colaboración entre el Museo Caraffa y *La Voz del Interior* y tuvo el apoyo económico de dos de los mayores grupos económicos locales: Arcor y Aceitera General Deheza. Cabe señalar que aunque el Museo Caraffa depende

¹ Anderson, Benedict: *Comunidades Imaginadas*. FCE. México. 1993. Hobsbawn, Eric & Terence Ranger: *A Invenção das Tradições*. Paz e Terra. Río de Janeiro. 1984.

² Damián Orosz, Sección Espectáculos, *La Voz del Interior*, 24-3-04.

del Poder Ejecutivo Provincial no existía en el folleto que se entregaba a los visitantes ningún indicador³.

La exhibición según la evaluación del periódico *La Voz del Interior* fue “Todo un éxito”. “La exposición atrajo una cantidad inusual de público. Mañana, día en que finalizará la muestra, habrán recorrido las salas del Museo Caraffa cerca de 30 mil visitantes”. Este suceso en términos numéricos supuso también un “un hecho cultural de enorme trascendencia para Córdoba” dado que “para un gran número de personas, la exhibición significó un primer contacto con el mundo del arte y con una porción decisiva de su historia”⁴.

Esta muestra, como otras mega-exposiciones conmemorativas, se convirtió en un centro de peregrinación. Hacia esta especie de nuevo santuario se dirigieron los viejos conocedores del arte (alumnos y profesores de escuelas de artes, artistas, integrantes de la alta burguesía local “interesados” en el arte y la cultura, intelectuales, etc.). También participó un nuevo público formado principalmente por estudiantes de las escuelas primarias para quienes “se implementaron visitas especiales y se organizaron encuentros en el museo para que los chicos realizaran sus propias obras en base a lo que veían”⁵.

La formación de un nuevo público para el arte era uno de los objetivos de la muestra. Por ejemplo, en la nota periodística publicada por el matutino el día antes de la clausura de la misma aparece una fotografía cuyo pie reza “Difundir el arte de Córdoba entre las nuevas generaciones fue uno de los objetivos alcanzados por la exposición que cierra mañana”⁶.

Según la misma nota, otros objetivos de la muestra fueron: “proponer una lectura original de los períodos y las obras más conocidas, recuperar zonas poco visitadas o apenas referenciadas del riquísimo panorama de la plástica de la provincia, y contribuir a la difusión de los creadores más jóvenes y las últimas tendencias”.

Esta (re)producción de una Historia de la Plástica local fue registrada en un documento: el libro *100 Años de Plástica en Córdoba*

(...) de más de 330 páginas a todo color (que) incluye reproducciones de máxima calidad de las 100 obras expuestas, reseñas biográficas de los artistas seleccionados y una cronología que permita comprender la evolución de las artes visuales cordobesas en un contexto mayor: el desarrollo económico, los conflictos sociales y políticos y la creación de instituciones vinculadas al campo cultural.⁷

En el libro que costaba \$150, al igual que la edición digital en un CD comercializado a \$15, se incluía también una serie de ensayos académicos que buscaban trazar “un retrato complejo y enriquecedor del panorama de la plástica en Córdoba a lo largo de un siglo”⁸. Además de este respaldo académico la muestra curada por el Director del Museo, Lic. Daniel Capardi, se apoyaba en el asesoramiento de Víctor Manuel Infante, Delegado de la Academia

³ Por ejemplo el isologotipo adoptado por la administración delasotista desde 1999 que declara a Córdoba “Corazón de mi país”, no aparecía ni en los folletos ni en la tapa del catálogo que acompañaban la muestra.

⁴ *La Voz del Interior*. Sección Espectáculos.5-6-04. Pág. 6C

⁵ *La Voz del Interior*. Sección Espectáculos.5-6-04. Pág. 6C

⁶ *La Voz del Interior*. Sección Espectáculos.5-6-04. Pág. 6C. En la fotografía puede verse a un grupo de niños frente a la obra de Antonio Seguí. La escena captada por el fotógrafo muestra como algunos escolares (en general varones) junto con un adulto están observando y comentando el cuadro. Más alejadas de la discusión, de rodillas frente a la obra de arte, y mirando al objetivo de la cámara que registra su presencia, se encuentran las niñas.

⁷ *La Voz del Interior*. Sección Espectáculos.5-6-04. Pág. 6C.

⁸ *La Voz del Interior*. Sección Espectáculos.5-6-04. Pág. 6C. Los autores de los ensayos eran: Waldo Ansaldi, Antonio Oviedo, Diana Wechsler, María C. Rocca, Horacio Crespo, Daniel Capardi.

Nacional de Bellas Artes, y del Director de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba⁹.

A partir de esta sumaria descripción, no es difícil entender como “la lectura original” presentada por la exposición y la exposición misma surgen de la alianza estratégica entre instituciones hegemónicas del campo cultural -Museo, Prensa, Universidad, Academia- y del campo económico -Empresas- bajo el invisible manto legitimante de las instituciones políticas -El Poder Ejecutivo Provincial y la Agencia Córdoba Cultura-. Producto de estos encuentros felices, el relato ofrecido por la exposición aparece no sólo como “otra” lectura del arte cordobés sino como la Historia Oficial(izada) del Arte de Córdoba.¹⁰

Una Visita a la Muestra

¿De que tienen que ser rescatados los fenómenos? No sólo o no tanto del descrédito y de la desconsideración en que caen, sino de la catastrófica manera en que una forma particular de tradición los representa, su ‘valoración como herencia’.

W. Benjamin.

Al ingresar al Museo, el visitante se encontraba con la Recepción enmarcada por dos amplias paredes que dividían el gran salón de entrada en dos salas de exposiciones. Estas paredes servían como soporte para la información acerca del evento. En la pared izquierda se encontraba una larga lista de artistas, de agradecimientos y menciones de los distintos participantes, y un plano del Museo donde se indicaba la secuencia de recorrido por las diferentes salas. En la pared opuesta se había trazado un gran diagrama titulado *Genealogías* donde se disponían los nombres de los artistas de acuerdo con un eje temporal y otro estilístico.

La exposición, tal cual indican estos paneles y los folletos estaba organizada de manera cronológica y a lo largo de las salas se trazaba un relato que incluía los siguientes momentos:

- ✓ La organización del campo artístico. (antes de 1900 hasta 1920)
- ✓ El paisaje: la insistencia de un género.(1920-1940)
- ✓ La prefiguración de la escena moderna (1920-1950)
- ✓ Internacionalismo y actualización de lenguajes (1950-1980)
- ✓ El territorio de la imagen (1983-2004)
- ✓ La ampliación de los medios (1995-2004)
- ✓ Artes gráficas: el dibujo y el grabado (1900-2000)

Cada uno de estos bloques temporales y estilísticos estaba indicado en el folleto y en las salas por un color diferente. Cada uno de ellos incluía una nómina de artistas, una obra de cada uno de ellos y una serie de enunciados que buscaban describir el clima epocal: “El Ateneo y la promoción de las ‘bellas artes’”, “El debate sobre un arte nacional”, “La afirmación de las instituciones”, “el vínculo arte e industria”, “El retorno a la pintura en los ‘80’”, “Artes performáticas” y, a excepción del bloque dedicado a las Artes Gráficas, una referencia al texto del catálogo.

Cuando el 30 de mayo, fecha inicialmente fijada para la clausura, visitamos la Exposición pudimos observar cómo algunos adultos guiaban a niños y púberes, a hijos y sobrinos, y les indicaban alguna particularidad. “*Mirá, yo estudié con este pintor!!!*”, le comentó una mujer de mediana edad a quien aparentemente era su hija adolescente. En otras oportunidades pudimos escuchar como se relacionaba al autor con algún hecho particular de la vida del sujeto. “*Este fue director de la Escuela de Artes*” de la Universidad Nacional de Córdoba. Aquél “*era amigo de tu*

⁹ El arquitecto Gabriel Gutnzky es director de la institución universitaria desde hace casi una década, docente de la asignatura Lenguaje Plástico Experimental y también crítico de arte del diario *La Voz del Interior*.

¹⁰ Según el texto de presentación elaborado por el curador de la Exposición la misma se basa en “la decisión por la Historia del Arte”. 100 Años de Plástica en Córdoba. CD-R. Córdoba.2004.

tío”. El otro “*fue profesor de la Figueroa*”, es decir de la Escuela Provincial de Bellas Artes. En general el público sentía que “*aprendía*” y que “*todo estaba muy bien explicado*”, “*muy clarito*”.

Este relato acerca de los últimos cien años de plástica cordobesa era divulgado por la prensa y los sujetos lo aprendían e incluso, como en el caso de los estudiantes, lo experimentaban como propio hasta el punto de convertirse en un estímulo para su propia creación.

Para muchos artistas plásticos aparecer incluido en el relato era un (nueva) posibilidad de entrar en la Historia del Arte local y (re)posicionarse en los diferentes mercados. De manera semejante, para quienes construyeron el relato histórico su presencia bajo la forma de autores era una forma de consagrarse como tal y al mismo tiempo consagrar a la historia a partir de su presencia. Así, en esta Muestra Plástica podemos observar como -al igual que en cualquier otra ceremonia productora de hegemonía- en un círculo encantado se consagran y reconsagran mutuamente como legítimos ciertos artistas, determinados autores y algunas instituciones del campo cultural, educativo, político y económico cuando dicen “*guardar la memoria de un siglo*”¹¹.

Ausencia y Presencias

En el contexto celebratorio y consagratorio producido por la Exposición aparecieron diversas ausencias que generaron algún malestar. Muchos artistas suponían que su nombre debería haber sido incluido y otros, también excluidos, señalaban que un tal nombre no merecía figurar en esta exclusiva lista de los 100 artistas de Córdoba. La pintora cordobesa, María Amelia Luque, esposa de un artista plástico incluido en la Muestra, redactó y envió a *La Voz del Interior* una carta que nunca fue publicada donde criticaba la exclusión de las mujeres y el definido perfil androcéntrico (¿o andrógino?) de la selección¹². Incluso, se llegó a hablar de una posible marcha de los excluidos hacia el Museo Caraffa para repudiar la muestra, el museo y su director.

“No puede ser... siempre lo mismo... Hay que hacer algo!!!”; “Es un asco...”; “... y, bueno, que querés si son siempre los mismos...”; “Yo lo tomo como de quien viene...”; “Si te enganchás con esas cosas se te acaba la alegría... No vale la pena preocuparse... Pero doler, te duele!!!” Estos fueron algunos comentarios que recogimos de artistas excluidos.

Algunas ausencias tuvieron un carácter más silencioso y por lo tanto resultaron menos conflictivas. Por ejemplo, nadie reclamó por la falta de Genero Pérez. Este pintor, fallecido en 1900, aparece en la crítica local como el principal precursor del arte cordobés y con su nombre se bautizó al *Museo Municipal de Bellas Artes*. Desde un punto de vista cronológico era justificable que Pérez no formara parte de la colección dado que la muestra decía sólo incluir obras del período 1904-2004. Sin embargo su ausencia era gritante cuando notábamos que la exposición se iniciaba con un cuadro de Honorio Mossi pintado en 1895 y continuaba con otros artistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Incluso el cuadro de Emilio Caraffa presentado fue realizado en 1891.

Dado que las exclusiones e inclusiones dan cuenta de una serie de elecciones poéticas realizadas por los responsables de la selección, las presencias y las ausencias pueden considerarse como una interesante puerta de entrada para el análisis de las políticas curatoriales. En un sentido más amplio, una mejor descripción de los procesos de selección de los cien artistas que integraron esta muestra nos permitiría realizar un análisis pormenorizado de los mecanismos a través de los cuales los agentes construyen un nombre en el campo de la producción artística.

¹¹ *La Voz del Interior*. Sección Espectáculos. 5-6-04. Pág. 6C

¹² La muestra sólo incluyó a cinco artistas mujeres.

Debido a que nuestro interés en este trabajo es tan sólo ensayar una lectura crítica de este evento de la cultura oficial de Córdoba nos referiremos exclusivamente a las presencias y ausencias relacionadas con los años '80.

Detrás del rótulo *El territorio de la imagen* los organizadores de la muestra habían destacado a ciertos pintores y escultores cuya producción correspondía (supuestamente) al período 1983-2004: *Páez, Mantegani, Suárez, Canedo, Baena, Scheibengraf, Simes, Díaz, Fraticelli, Romano*. De este conjunto de artistas, todos hombres, *Díaz, Scheibengraf y Suárez* corresponden a los años '90, en tanto que el resto son representantes de la generación de 1980. Dentro de los creadores dedicados a dibujo y grabado, *Allievi* era subrayado como representante de la década del '80¹³.

La explicación de las áreas de pintura y escultura, que en el catálogo correspondiente fue realizada por Daniel Capardi, se resumía en el programa general de la exposición bajo los siguientes tópicos:

- ✓ El arte a partir del regreso de la democracia
- ✓ El retorno a la pintura en los '80
- ✓ Los mecanismos de cita, reapropiación, parodia
- ✓ El impacto de los medios masivos
- ✓ La fragmentación de las líneas hegemónicas en la escena internacional

Una primera crítica que se puede realizar en torno a las presencias artísticas de las secciones curatoriales mencionadas es que si bien anuncian mostrar "El arte a partir del regreso de la democracia y El retorno de la pintura en los '80", ninguna de las obras expuestas es representativa de dicho período histórico. Como podrá observarse en el próximo apartado, la totalidad de las producciones presentadas pertenecen al lapso 1992-2003. De este modo, lo que queda excluido del evento oficial es una parte central de la historia contemporánea argentina: la resignificación expresionista de la generación artística de 1980 y su relación con el más amplio proceso de redemocratización social.

Paralelamente, una segunda inquietud deviene primordial: ¿cuáles fueron los criterios de selección que condujeron a incluir dentro de esta muestra celebratoria a determinados sujetos y no a otros? Una posible respuesta podría encontrarse en el contexto de su "nacimiento público", los años ochenta. Sin embargo, al detenernos en las fuentes periodísticas y en los catálogos museológicos de la década en cuestión queda en evidencia que los creadores distinguidos en la exposición que aquí nos ocupa sólo constituían, entonces, un nombre más dentro del conjunto de nuevos creadores que pujaban por ingresar y/o consolidarse dentro del campo plástico local.

El listado de los participantes en las muestras *Arte Joven*, desarrolladas por el *Museo Caraffa* entre los años 1982 y 1984, nos ayudará a dimensionar los caracteres numéricos y genéricos de dichos "nóveles artistas"¹⁴:

Fernando Allievi, Gustavo Arévalo, Hernán Avendaño, Cristina Ávila, Marina Ávila, Pablo Baena, María Teresa Belloni, Ernesto Berra, Marta Bersano, Cristina Bevilacqua, Rodolfo Daniel Blas, Ana Luisa Bondone, Roberto Luis Borgia, Silvina Bottaro, Mónica Brandi, Anahí Cáceres, Dolores Cáceres, Javier Candellero, Pablo Canedo, Daniel Capardi, Alejandro Carranza, Ricardo Castiglia, Carlos Manuel Crespo, Celia Caturelli, Carmen Cavaller, Zulma Cepeda, Cristina Cirigliano, Julio Córdoba, Jorge Cuello, Juan Chuljak, Ernesto Décima, Daniel

¹³ Es interesante señalar que mientras las producciones pictóricas y escultóricas fueron clasificadas y divididas cronológicamente, las obras de dibujo y grabado fueron todas reunidas en un eje temático que abarcaba el ciclo 1904-2004: *Artes gráficas: el dibujo y el grabado*. Esta tipificación puede ser leída como un ordenamiento jerárquico entre artes "mayores" y "menores", especialmente si observamos que la sección "Artes gráficas" ocupaba el último lugar en el catálogo y una sala del subsuelo en la escenificación de la muestra.

¹⁴ El siguiente listado de productores, si bien corresponde al *Museo Caraffa*, también sirve para ilustrar el conjunto de "jóvenes" creadores que durante los años ochenta circulaban por los ámbitos institucionales y privados.

Delprato, Carlos Di Rienzo, Alfredo Echevarrieta, Raúl Eiras, María Finochietti, Sergio Fonseca, Roque Fraticelli, Walter Galetto, Sara Galiasso, Daniel García, María Gastesi, Ricardo Geri, Carlos Giorgis, Gustavo Goldest, Daniel González, Jorge González, Pablo González Padilla, Mario Grimberg, Ana Gurvich, Gabriel Gutnisky, Leonardo Herrera, Liliana Isaia, Juan Jachymiak, Leonardo Kilstein, Malena La Serna, Jorge Lagos, Néstor Lallana, Ricardo Lares, Eduardo Lascano, Fabián Liguori, Juan Longhini, Héctor López Hues, María Luque, Carlos Maletto, Patricia Maluf, Roger Mantegani, Marta Martínez, Juan José Massafra, Nelson Maza, Rubén Menas, Nina Molina, Luis Montenegro, Marcelo Nusenovich, Julio Ojeda, Griselda Osorio, Oscar Páez, Walter Páez, Marita Pelozo, Aldo Peña, Sara Picconi, Graciela Piotti, Guillermo Reinaudo, Horacio Roldán, Tulio Romano, Iván Roqué, Jorge Rosenwalt, Victoria Rossetti, Susana Rotta, Miguel Sahade, Miriam Santaularia, Javier Sartori, Federico José Schule, Octavio Seguí, Jorge Simes, Carlos Von Sprecher, Jorge Torres, Hilda Zagaglia¹⁵.

Surgen múltiples interrogantes si corroboramos que de un grupo de 98 productores solamente 8 fueron considerados dignos de integrar la muestra *100 años de plástica en Córdoba* como representantes de los años '80. Nótese que de los participantes de *Arte Joven* dos sujetos se han convertido en funcionarios políticos e intelectuales relacionados con la producción de la muestra. Así, Daniel Capardi, escribe como Director del Museo el relato histórico del período 1983-2004 y Gabriel Gutnizky, Director de la Escuela de Artes de la Universidad local, aparece como uno de los asesores generales. Nótese también que uno de los ocho artistas seleccionados, Pablo Canedo, es al mismo tiempo el Director de Cultura que co-organizó el evento. Otros artistas que también ejercen una función pública, como Jorge Torres, Director del *Museo de Arte Contemporáneo* de la provincia y Jorge González, Director del *Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez*, no fueron incluidos, ni las instituciones que dirigen participaron directamente en la organización del evento.

Estas situaciones nos advierten sobre el alto grado de arbitrariedad que opera al momento de trazar la frontera de inclusión/exclusión en un evento conmemorativo como el citado. Una explicación plausible del mencionado proceso reduccionista se halla si, adhiriendo al enfoque de Pierre Bourdieu, pensamos al conjunto de productores estéticos como una estructura piramidal de posiciones compuesta por: "jóvenes" en la base, "consagrados" en un segundo nivel, y "genios" en la cúspide¹⁶. La posibilidad de permanencia y/o de tránsito de un estrato hacia otro estaría mediada por las diversas luchas simbólicas, políticas, económicas y sociales que conforman la dinámica de los ámbitos inter y extra-artísticos. De esta manera, del macro conjunto de "jóvenes artistas" de los ochenta solo un pequeño grupo logra ascender a la jerarquía de los creadores; es el caso de los sujetos destacados en la muestra celebratoria aquí estudiada. Otro minúsculo número de aquellos consigue elevar su status dentro del espacio estético, pero no ya como productores sino, por ejemplo, como agentes oficiales. No obstante, la mayoría de la generación del '80, además de no mejorar en categoría, pierde su puesto primigenio de "jóvenes creadores" al ser reemplazada por la próxima cohorte biológico-social (¿?). En este proceso, cabe destacar, como lo recordó Luque en su silenciada carta, quienes llevaron la peor parte fueron las mujeres completamente excluidas de la pintura y la escultura del período 1983-2004.

Además de esta exclusión de la pintura expresionista de inicio de los años '80 y de la exclusión de artistas mujeres de la época y de épocas anteriores, la selección curada por Capardi

¹⁵ Cabe remarcar que entre los requisitos de invitación para estos eventos se contaba la pertenencia de los sujetos a una institución académica, ya sea como egresados o estudiantes de las escuelas artísticas provinciales o universitarias.

¹⁶ Para profundizar sobre este tema, sugerimos consultar: Bourdieu, Pierre: "El mercado de los bienes simbólicos" en: *Creencia artística y bienes simbólicos*, ed. Aurelia Rivera, Córdoba- Buenos Aires. (1971)2003; y González, Alejandra: "Jóvenes artistas: Construcción de productores estéticos en el escenario plástico cordobés, 1982-1985". Ponencia presentada en las VII Jornadas de Investigación del Área Artes, CIFFYH, UNC. 2003

también dejó de lado otras importantes prácticas artísticas que formaron parte de la escena cordobesa. Así, por ejemplo, las experiencias de performances, fiestas, body art, de finales de los años '80 y principios de los '90, realizadas por fuera de las instituciones oficiales controladas por el angelocismo, también desaparecieron del relato presentado por la Muestra. Sorpresivamente las artes performáticas que nos presenta la Muestra están reducidas a experiencias relacionadas con el video-art de finales del siglo y de este modo se velan múltiples experiencias artísticas que cuestionaban el conceptualismo que impera en la selección presentada bajo el nombre “La Ampliación de los medios (1995-2004)”.

Exigir una muestra sin exclusiones sería algo así como exigir una victoria sin vencidos. Es constitutivo del modo de funcionamiento discursivo de dispositivos como las Muestras celebratorias o las retrospectivas la exclusión de diversos sujetos o tendencias. En este sentido siempre es posible ofrecer otra historia que incluya a algunos de los excluidos. Por ejemplo, otras muestras incluyeron a otros artistas aunque, como no podía ser de otra manera, también excluyeron a otros. Como caso paradigmático podemos considerar la retrospectiva *120 años de pintura en Córdoba*, realizada entre noviembre de 1991 y marzo de 1992, también en las instalaciones del *Museo Provincial*. En esta oportunidad, la organización estuvo a cargo de la *Asociación de Amigos del Museo Caraffa* en adhesión al centenario del *Teatro del Libertador General San Martín*; además, el evento fue patrocinado por el Gobierno de Córdoba y auspiciado por diversas entidades locales, nacionales y extranjeras¹⁷. Todo ese conjunto de autoridades contribuyó a construir el carácter consagratorio de un acontecimiento que, como en los sucesos del año 2004, decía reseñar “‘la’ historia artística cordobesa” pero bajo la hegemonía del Partido Radical. Las semejanzas y divergencias entre ambas celebraciones abren un interesante espectro de problemas que no podemos desarrollar en esta ponencia.¹⁸

Deslices Curatoriales

El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante.
W. Benjamin.

Si bien el objetivo de nuestro trabajo es llamar la atención acerca de las gritantes parcialidades de la Historia contada por la Muestra; también consideramos que es necesario ensayar un tipo de crítica centrada en los productos incluidos. En este sentido buscamos plantear algunas dudas y cuestiones que nos fueron surgiendo cuando miramos la muestra desde adentro.

De acuerdo con el discurso construido por la exposición, cada nombre y cada obra integran esta selección en tanto se representa como un monumento epocal capaz de decir un estado de las artes plásticas en Córdoba. El relato cronológico impuesto por la organización y el recorrido de la muestra dice narrar las transformaciones estilísticas y las innovaciones poéticas producidas en el campo de las artes plásticas locales. Confiando en este relato que prometía enseñarnos un panorama de la plástica cordobesa comenzamos a recorrer las salas y a contemplar las obras de arte. Pero, a poco de andar, comenzamos a percatarnos que, para nuestra sorpresa, el mayor problema de la Muestra no era la exclusión de determinados artistas y poéticas.

¹⁷ En el catálogo correspondiente se expresan agradecimientos para los auspicios de: Banco Social de Córdoba, Diario *La Voz del Interior*, *Goethe Institut*, *Instituto Italiano de Cultura de Córdoba*, *Alianza Francesa de Córdoba*, American Express S.A., Renault Argentina S.A., Fundación Juan Minetti, Fundación Isaac Goldman ABC S.A. e Hispania Turismo S.A.

¹⁸ Los artistas plásticos de la generación del 1980 incluidos por esta muestra fueron: Pablo Baena, Ernesto Berra, Anahí Cáceres, Pablo Canedo, Daniel Capardi, Ricardo Castiglia, Sergio Fonseca, Roque Fraticelli, Marito Grimberg, Oscar Gubiani, A. Izurieta, Roger Mantegani, Jorge Simes, Raúl Teppa. Como puede observarse doce años después, en 2004, sólo se repitieron cuatro nombres como artistas y Capardi abandonó la posición de artista para transformarse en “investigador en artes”.

El principal problema, o la principal traición de la muestra a los objetivos que se trazaron los organizadores, era el anacronismo de varias de las obras presentadas. Más de veinte de las cien obras presentadas como testigos de una época eran producciones posteriores al período que decían representar. Así, por ejemplo, el cuadro “Terraza en Córdoba” de Ernesto Farina pintado en 1972 aparecía dentro del conjunto de obras que decían mostrar “la prefiguración de la escena moderna” entre los años ‘20 y ‘50.

De pronto, las obras dejaban de estar presentes como monumentos según se le decía a los visitantes y funcionaban como una presentación del estado (más o menos) actual de la producción de un determinado artista.

De acuerdo con nuestro registro encontramos las siguientes obras que escapan a los límites temporales impuestos por los períodos trazados por el curador.

**El paisaje: la insistencia de un género.
(1920-1940): 5 obras**

Autor	Año
Cordiviola, Luis	1957
Payer, Olimpia	1945
Vidal, Francisco	1949
Coutaret, Manuel	1944
Aguilera, José	1956

**La prefiguración de la escena moderna.
(1920-1950): 4 obras**

Autor	Año
Palamara, Onofrio	Ca. 1960
Carrega Nuñez, José	1960
Soneira, Ernesto	1951
Farina, Ernesto	1972

**Internacionalismo y actualización de
lenguajes. (1950-1980): 12 obras**

Autor	Año
Giussiano, Eduardo	1990
Monteiro,	1983
Sahade	2003
Moisset de Espanés	2003
Cresta	1988
Ocampo, Miguel	2003
Berra, Ernesto	2003
Crespo, Carlos	1993
Bendersky, Eduardo	1982
Cuquejo, Diego	1994
Sosa Luna, Luis	1987
Alonso, Carlos	1990

Si bien en el bloque “El territorio de la imagen (1983-2004)” y “La ampliación de los medios (1995-2004)” es imposible que haya obras fuera de época dado que se extienden hasta el presente, debe notarse la total ausencia de pinturas de la década de los ‘80 y principios de los ‘90.

Autor	Año	Propiedad
Simes, Jorge	2002	Del artista
Suárez, Oscar	2003	Del artista
Mantegani, Roger	1996	Colección particular
Paez, Oscar	2003	Del artista
Baena, Pablo	1998	Del artista
Diaz, Raul	1996	Del artista
Canedo, Pablo	2002	Del artista
Fratlicelli, Roque	2003	Del artista
Romano Tulio (escultura)	1992	Del artista

Como ya señaláramos, la selección de arte post-dictadura ofrecida por el *Museo Caraffa*, basada en el estudio de su Director, oculta al público cordobés el arte de los años ‘80, la

resistencia política de algunos artistas jóvenes que hacían suya la estética expresionista, y la participación de los mismos en el proceso de democratización de la cultura de los primeros años del alfonsinismo.

En su lugar, la muestra nos ofrece, sin avisarnos, una selección de obras más o menos recientes de un pequeño grupo de artistas, algunos de los cuales, como Jorge Simes, ya no residen en la provincia desde hace varios años.

Curiosamente un número importante de las obras que están fuera de los límites cronológicos es propiedad de los artistas y dado que no pertenecen a una colección oficial son obras que están dispuestas a ingresar en el mercado. Es más, al aparecer como una “Obra en Catálogo” su valor de cambio se reproduce por medio de su valor representacional.

Esta estrategia curatorial que repentinamente deja de considerar las obras como documento histórico y pasa a utilizarlas como obra de una firma, pone en relieve nuevamente la importancia del nombre propio. Así, se borra la historia social que se dice escribir y cada cuadro vuelve a ser una obra independiente y autónoma que está allí representando un nombre propio.

Este deslizamiento, invisible por el carácter supuestamente diacrónico que se le otorgó a la disposición de las obras, produjo determinados efectos. Así, si por una parte aumentaba el capital de aquellos que fueron incluidos y reproducía el valor de cambio de ciertos nombres, por otra alimentaba el malestar de aquellos artistas que fueron excluidos.

El efecto de estas operaciones a través de las cuales se crea la desigualdad social, distinguiendo a unos y ocultando a otros generó, como ya dijéramos, una serie de conflictos entre los artistas locales.

En otras palabras, esta praxis curatorial supuestamente basada en una investigación histórica transformó en ficticia la ubicación de varias obras en un determinado contexto temporal. De este modo las obras adquirirían un cierto carácter fantasmagórico en tanto fetiches-en-exhibición capaces de subyugar y/o aburrir a las multitudes que las visitaban, quienes cumpliendo el mandato pedagógico impuesto por la conjunción del Museo y la Prensa, decían aprender la Historia del Arte local.

En síntesis, la Muestra “100 años de Plástica en Córdoba” antes que “proponer una mirada diferente sobre lo ya conocido”¹⁹ acabó reproduciendo una mirada (androcéntrica, heterosexista y cargada de clientelismo) ya conocida sobre algo bastante desconocido, como es la producción plástica cordobesa del último siglo.

*Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

¹⁹ Damián Orosz, Sección Espectáculos, *La Voz del Interior*, 24-3-04