



DESDE ARGENTINA HACIA BRASIL: UN VIAJE DE JÓVENES ARTISTAS CORDOBESES A LA BIENAL INTERNACIONAL DE SAN PABLO DURANTE LA DÉCADA DE 1980¹

*DE ARGENTINA EM DIREÇÃO AO BRASIL: UMA VIAGEM DE JOVENS
ARTISTAS CORDOBESES À BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO
DURANTE A DÉCADA DE 1980*

*FROM ARGENTINA TO BRAZIL: A JOURNEY OF YOUNG ARTISTS FROM
CORDOBA TO SÃO PAULO'S INTERNATIONAL BIENNIAL DURING THE 1980s*

Alejandra Soledad González² 

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumen: En este ensayo se problematiza un desplazamiento concretado por algunos integrantes de la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales, desde Córdoba (Argentina) hacia San Pablo (Brasil), durante la primera mitad de la década de 1980. A partir del análisis de las motivaciones, las características y los imprevistos emergentes alrededor de aquel viaje, podremos conocer tanto algunas experiencias situadas en el microcosmos artístico, que rodeaba a la Bienal Internacional paulista, como ciertas vivencias que traspasaban las fronteras del arte y la política, en una coyuntura donde ambos países estaban transitando el período final de sus dictaduras. Para sustentar esta reconstrucción, en el trabajo se utiliza un enfoque de Historia cultural transdisciplinar y se cotejan testimonios orales con documentos escritos y visuales. En las diversas secciones del texto se proponen aproximaciones a distintas aristas: la agrupación de jóvenes artistas cordobeses, las estrategias planificadas en torno del viaje, algunos acontecimientos inesperados que les posibilitaron vivenciar situaciones

¹ Este trabajo cuenta con el aval y subsidio del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Una primera versión fue presentada como ponencia en el I Simposio Arte e Cultura no Brasil e na América Latina, organizado por el Programa de Posgrado en Historia del Arte (Universidade Federal de São Paulo) en 2016. Aquí se ofrece una versión inédita y revisada de aquel texto, donde se incorporan los comentarios suscitados en el transcurso del Simposio, las impresiones de la visita a la 32a. edición de la Bienal Internacional de San Pablo (BISP) y la recolección de nuevos testimonios.

² Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba, Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Humanidades. E-mail: asoledadgonzalez@yahoo.com.ar

excepcionales en las posiciones de artista y de público, y ciertos imaginarios que condicionaban sus miradas.

Palabras clave: Artistas cordobeses; Viaje sudamericano; Bienal de São Paulo; Dictaduras; Imaginarios.

Resumo: Neste ensaio se problematiza um deslocamento realizado por alguns integrantes da *Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales*, a partir de Córdoba (Argentina) em direção a São Paulo (Brasil), durante a primeira metade da década de 1980. A partir da análise das motivações, das características e dos imprevistos emergentes em torno desta viagem, poderemos conhecer tanto algumas experiências situadas no microcosmos artístico, que cercava a Bienal Internacional paulista, quanto certas vivências que ultrapassavam as fronteiras da arte e da política, numa conjuntura na qual ambos países estavam transitando pelo período final de suas ditaduras. Para sustentar esta reconstrução, neste trabalho utiliza-se um enfoque de História Cultural transdisciplinar e se examinam testemunhos orais com documentos escritos e visuais. Nas diversas seções do texto se propõem aproximações a distintas arestas: a agrupação de jovens artistas *cordobeses*, as estratégias planejadas no contexto da viagem, alguns acontecimentos inesperados que lhes possibilitaram vivenciar situações excepcionais nas posições de artista e de público e determinados imaginários que condicionavam seus olhares.

Palavras chaves: Artistas de Córdoba; Viagem sul-americana; Bienal de São Paulo; Ditaduras; Imaginários.

Abstract: This essay examines the problems that arose during the journey of some members of the Grouping for the Development of Visual Experiences during the first half of the 1980s from Córdoba (Argentina) to São Paulo (Brazil). Based on the analysis of the motivations, characteristics, and the unforeseen situations of the journey, we learn some experiences of the artistic microcosm of the São Paulo's international biennial, as well as other experiences beyond the borders of art and politics in scenario where both countries were experiencing the final period of dictatorships. This essay is grounded on a cross-disciplinary cultural history approach in which oral testimonies, written and visual documents are collated. This work proposes through its sections different approaches to various aspects: the Grouping of young artists from Córdoba, their strategic planning of the journey, the unexpected events which lead them to exceptional circumstances as artists and public, and some cultural imaginary which conditioned their views.

Keywords: Córdoba artists; South American journey; São Paulo Biennial; Dictatorship; Cultural imaginary.

DOI: [10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.194926](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.194926)

Recebido em: 15/02/2022
Aprovado em: 28/09/2022
Publicado em: 12/10/2022

1 Introducción: un grupo de artistas entre estéticas y políticas diversas

La Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales - ADEV - fue un grupo artístico activo entre 1982 y 1986; en una coyuntura “*inestable*” donde Argentina transitaba “*entre*” la última dictadura y el retorno democrático (USUBIAGA, 2012; LONGONI, 2013). La agrupación se formó en la ciudad de Córdoba y, en mayo de 1983, nombrándose con sus iniciales, ADEV, inauguró su “*muestra presentación*” en el Centro Cultural Alta Córdoba³. Ese organismo fue uno de los factores que posibilitó la constitución del grupo en el bienio final de la dictadura⁴. Dentro de una política cultural que combinó represiones, excepciones y fomentos, tanto materiales como simbólicos, algunos artistas encontraron en las instituciones resquicios para el asociacionismo, la producción creativa y la libertad de expresión. Esos intersticios fueron ampliando su visibilidad durante la etapa de agotamiento 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 tanto en taller como en sala de exhibición. En la exposición fundacional participaron nueve miembros: Hernán Avendaño (1949-), Anahí Cáceres (1953-), Selva Gallegos (1943-), Pablo González Padilla, María Magdalena La Serna (1947-), Oscar Páez (1953-2011), Susana Pérez (1958-), Patty Stöck y Jorge Torres (1953-). Además, invitaron a otros dos artistas: Gregorio Dujovny (1925-1990) y Jorge Schneider (1914-2015).

La ADEV era un grupo abierto que vinculaba a generaciones y tendencias diversas, si bien la mayoría de sus miembros era reconocida, a inicios de la década de 1980, como “*jóvenes artistas*” (GONZÁLEZ, 2019). Las

³ Información consultada en Buenos Aires en el Archivo Impreso de la artista Anahí Cáceres (AIAC), integrante fundadora de ADEV, en el marco de mis investigaciones sobre la agrupación ADEV para el CONICET. Fuentes: ADEV. Folletos de la Exposición en el Centro Cultural Alta Córdoba. 1983, Córdoba.

⁴ Quiroga (2004, p. 197) diferencia cuatro fases dentro de la última dictadura argentina: 1) Legitimación (1976-mediados de 1978); 2) Deslegitimación (1978-1979); 3) Agotamiento, 1980-1982. La crisis comenzada en 1980 (cuando se precipitan las tensiones sociales acumuladas en años precedentes y se vislumbra la vulnerabilidad del sistema financiero) progresivamente se incrementará. Así, se desemboca en la siguiente fase: 4) Descomposición (mediados de 1982-finales de 1983). Derrumbe por disidencias internas en las FFAA, derrota en la Guerra de Malvinas (que agudiza esas diferencias) y crisis económica.

trayectorias de los nueve miembros registraban preponderancias disciplinares bajo titulaciones en dibujo, escultura, grabado y pintura; pero sus producciones evidenciaban lazos que traspasaban las fronteras de esas disciplinas plásticas y se abrían hacia otros mundos del arte, tales como: artesanía, cine, fotografía, literatura, música y teatro. Posiblemente, esos recorridos dispares les permitieron proyectar el objetivo principal que era descripto, y a la vez prescripto, en el nombre de la agrupación: “*el desarrollo de experiencias*”⁵. En los catálogos de la 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 también del macrocosmos) mediante herramientas de “*investigación y experimentación*” que superaban a las convenciones de las artes definidas en aquellos años como “*visuales*” o “*plásticas*”.

Luego de la muestra inaugural de mayo de 1983, donde se presentaron públicamente como grupo, los integrantes de la ADEV participaron en dos exhibiciones colectivas más numerosas desarrolladas en otras instituciones de su ciudad: durante julio, en la primera feria denominada *El Arte en Córdoba* y concretada en el predio de ferias de Córdoba (FECOR); durante septiembre, en la segunda edición de la muestra designada *Arte Joven* y desplegada en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”. En octubre del mismo año, cuatro integrantes de la ADEV realizaron un viaje desde su urbe de residencia en Argentina (Córdoba), cuyo idioma principal era el español, hacia una ciudad de Brasil (San Pablo), cuyo idioma dominante era el portugués. El objetivo principal de este trabajo es problematizar las motivaciones, las características y los imprevistos emergentes alrededor de ese viaje sudamericano emprendido en 1983. A partir del análisis cultural de ese desplazamiento, podremos explorar no solo ciertas aristas locales de los microcosmos artísticos de dos ciudades, sino algunas vivencias que traspasaban las fronteras del arte y la

⁵ Información consultada en el Archivo Impreso de la artista Anahí Cáceres (AIAC) Fuentes: ADEV. Folletos y catálogos de las exposiciones de la ADEV 1983-1986.

política, en una coyuntura internacional donde ambos países transitaban el período final de sus dictaduras.

Los testimonios sobre los motivos y las características de aquel viaje fueron recolectados mediante entrevistas individuales y colectivas (con ex integrantes de la ADEV), mediando una distancia de más de 30 años y un contexto donde el pasado dictatorial era investigado tanto desde la Historia como desde el Poder Judicial. Este corpus de fuentes orales permite profundizar en pliegues complejos donde se conforman tanto recuerdos como olvidos y desfasajes. Mediante la metodología de la Historia Oral (PORTELLI, 2018 [2010]) se procuró desarrollar un arte de la relación que construya puentes entre planos diversos: testimoniante y entrevistadora, presente y pasado, público y privado, oralidad y escritura.

2 Los testimonios del viaje y las “brújulas” teóricas

Según los recuerdos de Anahí Cáceres, el objetivo principal era: “viajar a la Bienal para ver lo que se estaba haciendo, pero con una mirada latinoamericana (...), íbamos a ver las vanguardias”⁶. Ella partió desde Córdoba hacia San Pablo en ómnibus, compartiendo no solo el transporte de ida y vuelta -con trayectos que duraban más de 24 horas- sino el hotel con otros tres integrantes de la ADEV: Hernán Avendaño, Susana Pérez y Oscar Páez, quien por aquellos años era novio de Cáceres. La entrevistada afirma que en ese “contingente turístico auto-subsidiado” también estaban otros artistas visuales de Córdoba conocidos por la agrupación, entre ellos: tres pintores (“Roque Fraticelli, Mario Grinberg y Pablo Baena”) y un cineasta (“Jorge Schneider”). Asimismo, como en toda memoria intermitente, agrega: “hay dos [personas] más en la foto que no sé quiénes eran, los reconozco como caras conocidas, pero el nombre se me olvidó”. La fotografía referida estaba resguardada en el archivo de otra integrante de la

⁶ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

ADEV, Selva Gallegos, quien durante la década de 1980 contrajo matrimonio con Schneider. Si bien mantuvo entrevistas con ambas artistas desde 2016, Anahí recién encontró esa foto grupal en 2022 (**Fig. 1**).

Figura 1: Artistas viajeros dentro del bus hacia Brasil



FUENTE: Cáceres, Anahí. Fotografía del viaje a San Pablo, 1983. Conservada en el Archivo de la artista⁷

Selva no pudo acompañarlos en aquel viaje grupal debido a que estaba trabajando en la Escuela [Provincial] de Bellas Artes “Figuroa Alcorta” (EBAFA):

Gallegos: Yo estaba en la escuela. Después me tomé un avión y fui. Yo fui sola a la bienal, Jorge fue con el grupo. Tengo una foto del viaje donde están todos en el bus (...)

Autora: ¿Fuiste sola, pero te encontraste con ellos en San Pablo?

Gallegos: No, ellos ya se habían vuelto.⁸

⁷ La entrevistada señala algunos olvidos y memorias con la siguiente descripción de la foto: “el primero de la izquierda no recuerdo quien es, después está Mario Grimberg, atrás Roque Fraticelli, al lado de él Hernán Avendaño, atrás Pablo Baena y Jorge Schneider. Adelante Oscar Páez y yo”. Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 25 abril 2022. Inédita.

⁸ Gallegos, Selva [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Río Ceballos (Córdoba), 21 nov. 2016. Inédita.

La experiencia de Selva nos introduce en una serie de variables de su trayectoria individual cuyo análisis excede los objetivos de este trabajo⁹. Teniendo en cuenta los límites de escritura de todo artículo, profundizaremos especialmente en el caso del viaje grupal. Para la reconstrucción de algunas de sus variables, utilizo un enfoque de Historia cultural abierto a diálogos transdisciplinarios con Historia Oral, Antropología y Estudios Culturales. En ese marco, dos perspectivas sobre viajes emergen como “brújulas” teóricas para este itinerario. Atendiendo a las enseñanzas del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss (1988 [1955], p. 87), un viaje no solo constituye un desplazamiento en el espacio, sino también “en el tiempo y en la jerarquía social”¹⁰. Por su parte, dos historiadores cordobeses, Ana Agüero y Diego García (2010 p. 185) plantean considerar una serie de aspectos al momento de estudiar la movilidad de las personas: el carácter individual o grupal del viaje, el tiempo de estancia en el exterior, el grado de interacción con el medio extranjero, la presencia de redes más o menos estables, y las relaciones de homología o desigualdad entre el espacio de partida y el de destino.

Para empezar el análisis cabe preguntarnos por el período temporal en que se realizó el viaje grupal de algunos miembros de la ADEV. Un primer relato de Anahí situaba esa movilidad en 1985¹¹. Sin embargo, la entrevista con la artista nos permitió percibir a ambas un desfase:

Autora: ¿Qué recuerdos tenés de los pabellones de la Bienal? ¿Qué obras te conmovieron?

Cáceres: A quien yo recuerdo muy fuerte es a Mireya Baglietto, porque luego cuando la conocí nos hicimos amigas...Yo no la conocía, porque vivía en Córdoba, pero cuando vine a vivir a Buenos Aires la conocí y nos hicimos amigas. Mireya Baglietto [su] obra *La Nube*.¹²

Autora: ¿Ella formaba parte del envío oficial que comisariaba Jorge Glusberg en 1985?

⁹ A diferencia de los otros integrantes de la ADEV, para quienes aquel viaje era la primera visita a la bienal, para Selva se trataba de una segunda experiencia, pues ya había visitado la edición de 1963.

¹⁰ En el libro *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss reflexiona sobre el trabajo etnográfico concretado en algunos sectores brasileños en la década de 1930, y el capítulo 11 está dedicado a registrar sus impresiones sobre San Pablo.

¹¹ En la página web de Anahí Cáceres, figura: “1985– Después de algunos viajes (Bienal de San Pablo, y Chile) comenzó a disolverse el Grupo” Información disponible en: <https://anahiaceresarteuna.wordpress.com/investigacion/grupoadev/>. Consultado en: 1 oct. 2016.

¹² Analizaremos esta obra y artista en el subtítulo 4 del presente artículo.

Cáceres: ¿1985...? El curador de la obra de ella era Pierre Restany, creo...¹³

Ante la duda, la entrevistada tomó una pausa en nuestro diálogo para consultar en su computadora un sitio web de Baglietto; allí encontró que esa artista de Buenos Aires situaba su participación en la Bienal Internacional de San Pablo (en adelante, BISP) en 1983. Para verificar esa datación, Cáceres llamó por teléfono a Mireya, con quien había entablado relaciones de amistad no en los años 80, sino durante la década de 1990, cuando se mudó desde Córdoba hacia Buenos Aires. La respuesta de Baglietto confirmó que sus obras formaron parte del envío oficial argentino a la BISP en 1983. En cuanto al mes del viaje grupal, Cáceres recuerda que no llegaron a la inauguración de la Bienal; a la vez, precisa: “nosotros viajamos en octubre, acá todavía no hacía calor y allá ya hacía mucho calor y yo decía ‘¡si es octubre, como puede ser!’”.

La entrevistada estima que la duración de la estancia en San Pablo fue de una semana. Durante ese lapso la agenda de los viajeros planeaba la asistencia diaria al predio de la bienal. Sin embargo, además de esas visitas (y en medio de ellas) surgieron vivencias imprevistas y significativas. Desde los Estudios Culturales argentinos, Beatriz Sarlo (2014, p. 28) reflexiona sobre los viajes latinoamericanos, emprendidos durante las décadas de 1960 y 1970 por su joven generación, proponiendo centrar la atención en él “salto de programa”. Su definición funciona como una tercera “brújula” para nuestro análisis, pues invita a pensar en otra dimensión de los viajes. En sus palabras:

El shock que a veces revela lo visitado y a veces lo oculta, es una producción del viajero *mientras* viaja. Cuando se prepara para viajar, no puede preparar lo que salta de improviso. No solo la administración del turismo diagrama un viaje. También el viajero independiente lo dibuja imaginariamente sobre los mapas, con los libros. Pero como sucede con el arte, hay resquicios, zonas que enloquecen o se desorganizan, excepciones fuera de cálculo. (SARLO, 2014, p. 28)

¹³ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

En las secciones siguientes profundizaremos en tres vivencias de los viajeros que podemos considerar tanto un “salto de programa” como un “acontecimiento” (CHARTIER, 2005)¹⁴. Deshilvanando esos nudos analizaremos algunas especificidades, del microcosmos artístico y del macrocosmos social, que emergieron cuando tanto el país de partida como el de destino estaban atravesando el período de agotamiento de sus dictaduras; pues a nivel formal la democracia retornó al final de 1983 en Argentina y al inicio de 1985 en Brasil.

3 Procurando devenir expositores en la Bienal Internacional de San Pablo

Un primer eje de acontecimientos permite observar micro estrategias con las cuales los viajeros intentaron explorar cuáles eran las condiciones de posibilidad para poder acceder a la posición de expositores en la BISP. Allí, encontramos un leve -pero significativo- grado de interacción con el medio extranjero.

Cáceres: Recuerdo que nosotros pedimos una entrevista con los directivos de la Bienal, para presentarnos como grupo y mostrar nuestra experiencia, porque nos interesaba algún día volver y exponer.

Autora: ¿y los recibieron?

Cáceres: sí, pero, obvio: tenía que ser mediante curaduría y nosotros no estábamos ‘curados’ por nadie. En Córdoba no existía el concepto de curador, en cambio en la bienal sí. Si no llegabas por alguien que te hubiera seleccionado, no te invitaban.¹⁵

Una indagación en medio siglo de la historia de la BISP (FARIAS, 2001) posibilita suponer que en los envíos oficiales de Argentina se reiteró la preponderancia de artistas, curadores, promotores, críticos y funcionarios provenientes de Buenos Aires¹⁶. Ante esas tradiciones, podemos pensar que

¹⁴ En la re-lectura que Chartier (2005: 51-52) propone de los tres tiempos braudelianos como “un modelo de duraciones superpuestas y heterogéneas”, el acontecimiento se aleja de la definición tradicional que lo relaciona únicamente con la corta duración y las decisiones conscientes. En cambio, siguiendo el enfoque foucaultiano, se lo asocia con “aquello que aparece a los historiadores cómo lo menos ‘acontecible’, es decir, las transformaciones en las relaciones de dominación”.

¹⁵ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

¹⁶ Como explica Usubiaga (2012, p. 246), en su estudio sobre artes de Buenos Aires, especialmente desde su II edición en 1953, la presencia de Argentina en la BISP se convirtió en uno de los primeros pasos hacia la visibilidad

los artistas cordobeses integrantes de la ADEV desplegaron estrategias de autogestión, como la financiación del viaje y la solicitud de una reunión con los gestores de la Bienal en San Pablo. La obtención de aquel encuentro es recordada con una cuota de satisfacción, pero también de frustración, pues evidenció que los criterios y las redes curatoriales necesarias para exponer en la BISP eran inaccesibles en Córdoba al inicio de la década de 1980. Una tercera estrategia desarrollada por los viajeros fue que desplazaron hacia el extranjero no solo sus cuerpos, sino una película documental que registraba a la producción artística del grupo, la cual intentaron mostrar en Brasil. En torno a este último episodio, quedan memorias fragmentarias compartidas en una entrevista colectiva mantenida con cuatro ex integrantes de la ADEV. Cabe reproducir el siguiente fragmento:

Pérez: También hicimos un vídeo que llevamos a San Pablo y se exhibió en la Bienal. Tuvo muy buena aceptación. Nosotros, como buenos cordobeses llegamos y yo dije: 'yo hablo, yo lo presento y si les gusta bien y si no les gusta también. Total que tenemos que perder'. Lo vieron al vídeo y lo exhibieron la semana en que nosotros estuvimos en la Bienal. Fue una cosa extraordinaria [...]

Autora: ¿Cómo era el video?

Pérez: Era en Super 8, no había vídeo. Era un registro del armado de la muestra y de la muestra funcionando. Había que mandarlo a revelar, volvía, había que empalmarlo con una lupita cuadro por cuadro, y se pegaba como con una cintita. Y a eso luego se le ponía una música. Entonces no teníamos forma de hacer muchos duplicados y tampoco teníamos dinero [risas]

Gallegos: Trabajábamos con películas vencidas [...]¹⁷

El cortometraje en cuestión era el que se había elaborado en torno a la exposición fundacional del grupo, desarrollada durante el primer semestre de 1983 en Córdoba. Al respecto, un diario local señalaba: "los trabajos de [la] ADEV fueron sintetizados por Susana Pérez, que documentó algunos momentos [de la muestra]"¹⁸. Esa nota periodística publicaba una interpretación de la exposición: "los trabajos procuran diversas, pero exigentes aproximaciones a una realidad actual calificada por la distorsión, la angustia o el grito silente". Aquí podemos detectar algunas de las

internacional: "formar parte de los envíos nacionales o ser invitado a exponer en este evento puede pensarse como una doble instancia de consagración para los artistas, tanto hacia el exterior como hacia el interior del campo local".

¹⁷ Cáceres, Anahí; Gallegos, Selva; Pérez, Susana y Torres; Jorge. [Entrevista colectiva concedida a] Alejandra S. González, concretada en la EBAFA, Ciudad de las Artes, Córdoba, oct. 2015. Inédita.

¹⁸ Fuente: La Voz del Interior. Córdoba: 16-06-1983.

estructuras de sentimiento que conectaban a las obras artísticas con el contexto de crisis de la última dictadura argentina.

En la entrevista grupal de 2015, mientras rememoran la escasez de recursos económicos y tecnológicos disponibles a comienzos de los años 80 en una provincia como Córdoba, Pérez y Gallegos coinciden en calificar como “extraordinario y anecdótico” al hecho de haber logrado que aquella película “artesanal” fuera exhibida en la BISP. Por su parte, la entrevista individual con Cáceres brinda otros detalles y dudas:

Cáceres: Lo que hicimos en el Centro Cultural Alta Córdoba lo llevamos a la Bienal y se mostró en una de las salas de exhibición, un microcine que tenía la Bienal, pero no recuerdo el nombre de la sala ni quien lo gestionó. En esa época no había producción de videos nuevos, eran todos en Super 8 (...)

Autora: ¿Habrán sido en las exposiciones paralelas que acompañaban a la muestra general?

Cáceres: Fue dentro del pabellón.

Autora: ¿Ustedes invitaron a alguien?

Cáceres: No... nosotros en Brasil no hicimos *lobby*, no sabíamos hacer *lobby*.¹⁹

El catálogo oficial de la BISP de 1983 no registra la presencia del cortometraje de la ADEV, posiblemente porque se trató de un “salto fuera de programa” (SARLO, 2014), mediante el cual, de modo inesperado y sorpresivo -aunque buscado- los viajeros habían conseguido concretar un deseo: visibilizarse, siquiera transitoriamente, como expositores en aquel evento internacional. Esa obra pudo haber sido exhibida dentro de las dos secciones dedicadas a *Cinema* en aquella BISP, las cuales estaban a cargo de Agnaldo Farias y Samuel Eduardo León. A la vez, aquella obra también podría haber sido incluida dentro de otras secciones de la BISP que asignaron un lugar destacado al género *Videotexto*²⁰.

¹⁹ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

²⁰ Por ejemplo, se detectó una sección comisariada por Berta Sichel (*Novas metáforas/Seis Alternativas*) y otra a cargo del artista y curador Julio Plaza (*Exposição Arte e Videotexto*). Además, en la década de 1980 se evidenció un crecimiento del video en Latinoamérica no solo en festivales sino en sus creadores, donde la nueva técnica permitió la emergencia de mujeres y jóvenes (AIMARETTI, 2020).

4 Las obras poético-políticas que los conmovieron como público de la BISP

Un segundo eje de acontecimientos invita a introducirnos en las percepciones y sensaciones vivenciadas por los viajeros, en posición de público, en torno a las obras expuestas en la Bienal. Para cotejar los testimonios de Cáceres y Gallegos sobre la obra de una compatriota (Mireya Baglietto), podemos recurrir al catálogo general de la XVII edición de la BISP donde se registra a los agentes que formaron parte de los distintos envíos nacionales. Allí se detalla que, dentro de la muestra desarrollada entre el 14 de octubre y el 18 de diciembre de 1983 en el Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, el envío argentino fue comisariado por Luis Alberto Troisí. En el catálogo se reseñan tres bloques de producciones correspondientes a tres artistas individuales, enumerados en orden de sus apellidos y precedidos por textos de diferentes críticos. La instalación *La nube III* de Mireya Baglietto (Buenos Aires, 1936-) fue presentada por Rafael Squirru y no por Pierre Restany como recordaba Cáceres. *Doce pinturas en acrílico* de Héctor Medici (Buenos Aires, 1945-) eran prologadas por Guillermo Whitelow y otras doce *pinturas al óleo* de Aldo Severi (Buenos Aires, 1928-) eran acompañadas por un texto de Ariel Canzani²¹. Además, dentro de los “artistas invitados” surgió un cuarto grupo de creaciones y autores; así, doce *obras de yeso* de Marta Minujín (Buenos Aires, 1943-) eran prologadas por Jorge Glusberg²².

A diferencia del catálogo de 1983 (que registra cuatro bloques de autores y obras), en las entrevistas mantenidas en 2016 con Cáceres y Gallegos solo surge el recuerdo de una artista y una obra del envío oficial argentino. En torno a ella, ambas experimentaron, entre otras sensaciones, un desfasaje espacial:

Autora: ¿Qué recuerdas del envío oficial de Argentina?

²¹ CANZANI Ariel y otros. In: Catálogo Geral 17ª. Bienal de São Paulo. São Paulo: BSP, 1983, p. 16, 17, 61, 215, 248. Disponible en: <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado en: 21 jun. 2016.

²² Minujín también había participado, mediante la obra *L'enveloppe du Café*, de un diversificado Concierto de Fluxus que formó parte de las performances inaugurales de la Bienal. (GLUSBERG 1983, p. 72; 317; 324).

Cáceres: Recuerdo La nube... de Mireya Baglietto. Hizo varias versiones. Era muy interesante en esa época, donde las instalaciones eran raras: entrabas a un lugar que era como una cueva, estaba todo tapizado de tela, tenías que entrar con unas sandalias de tela que te las daban, con un espejo (yo tengo uno que luego ella me regaló) y 'se te daba vuelta' la percepción del espacio. Ella trabajó toda la vida con ese tema. A mí me sorprendió la instalación y la música, era caminar mirando el techo, era una experiencia linda. Era la primera puesta audiovisual y multimedial que yo vi, bien hecha, también táctil porque te rozaban las telas y el espejo te daba vuelta la percepción del espacio.²³

[...]

Gallegos: No, creo que no hubo envío oficial...

Autora: ¿Pero no es cuando participan Mireya Baglietto, Marta Minujín....?

Gallegos: ¡A claro, sí! Estaba Mireya con La nube! Hermosa, genial. Te rompe la espacialidad, eran todas nubes suspendidas con distintos materiales, todas bien iluminadas, era una instalación, y vos tenías que entrar con un espejo, y tenías que ver en el espejo las nubes reflejadas. Y por ahí caminabas y te tropezabas porque 'estabas en el aire'.

Autora: ¿Y de Marta Minujín te acordás algo?

Gallegos: No, de Marta no.²⁴

Un vídeo posterior realizado por Cáceres y Juan Romairone reconstruye la serie de obras núbicas desarrolladas por Baglietto entre 1981 y 2013²⁵. Allí podemos visualizar algunas escenas de *La Nube III* montada en la BISP de 1983. Al respecto, los testimonios de Cáceres y Gallegos coinciden en señalar que aquella obra les había posibilitado una interacción multi-sensorial. El predominio de memorias sobre la obra de Baglietto podría explicarse tanto por lo novedoso que resultó ese tipo de arte para la mirada de los viajeros como por la conexión con el proyecto de experimentación visual que estaban empezando a desarrollar los integrantes de la ADEV en esos mismos años²⁶. Luego, una segunda instalación emergió como recuerdo intermitente en la entrevista, conectando, y a la vez confundiendo, a las vivencias latino-americanas con la obra propuesta por un artista de otro continente:

²³ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

²⁴ Gallegos, Selva [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Río Ceballos (Córdoba), 21 nov. 2016. Inédita.

²⁵ Fuente: *MIREYA y Las nubes. Antología 1981-2013*. Dirigido y producido por Anahí Cáceres y Juan Romairone. Vídeo documental realizado para la muestra en el Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace, Buenos Aires, 2013 (14, 33min.). Disponible en: https://youtu.be/BxoyPYU_us4. Consultado en: 25 jun. 2016.

²⁶ Además, la instalación se desarrolló y consolidó en Córdoba durante la década de 1980 como una subdisciplina experimental dentro de las artes visuales (GONZÁLEZ, 2019: 443-ss).

Obras que nos conmovieron... además de Mireya había un artista búlgaro, belga o brasileño... con bultos que nosotros relacionamos con la dictadura: una pared negra con bultos rugosos que aparecían y parecían paquetes de momias, muy fuertes... eran muertos, eran paquetes de muertos (...) Las texturas que tenían esos bultos eran parecidas a lo que hacía Oscar [Páez] con las lonas crudas, oscuras, patinadas con betún, negras.²⁷

Cotejando con el catálogo de la BISP, es posible que ese recuerdo haga referencia a dos instalaciones donde predominaban los colores “oscuros”: por un lado, la obra de Veerle Dupont (Bélgica, 1942-) compuesta por 25 esculturas realizadas con materiales orgánicos; por otro lado, la propuesta de Cravo Neto (Brasil, 1947-) integrada por objetos escultóricos y fotografías. En cambio, considero que no se relaciona con el envío oficial de Bulgaria, donde prevalecían litografías y aguafuertes²⁸. Las obras de la instalación belga o brasileña habían conseguido “*inquietar la mirada*” (RICHARD, 2007) de los viajeros cordobeses, no solo por la experimentación formal vanguardista sino también por que aquellos “*bultos*” eran leídos en el clima sociopolítico de 1983 como representaciones de “*paquetes de muertos*” que remitían a los sujetos “*desaparecidos*” por el terrorismo de Estado (CALVEIRO, 1998).

5 La visita al taller de un artista consagrado y exiliado: León Ferrari

Otro eje de recuerdos posibilita explorar a un tercer suceso, vivenciado como un acontecimiento, donde aquellos viajeros transitaron puentes que conectaban al microcosmos artístico con el macrocosmos socio-político de las dictaduras de ambos países. En efecto, otro salto fuera de programa propició un encuentro entre el grupo de jóvenes creadores procedentes de una provincia de Argentina y un artista capitalino de una generación mayor, consagrado internacionalmente desde la década de 1960 y exiliado en San Pablo desde 1976: León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013)²⁹.

²⁷ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

²⁸ Catálogo Geral 17^a. Bienal de São Paulo. São Paulo: BSP, 1983, p. 65-67, 276). Disponible en: <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado en: 16 jul. 2016.

²⁹ Las informaciones biográficas sobre León Ferrari fueron retiradas de su sitio electrónico. Disponible en: <https://leonferrari.com.ar/bio/>. Consultado el 11 feb 2022.

Autora: Me decís que era la primera vez que iban a San Pablo. ¿Qué lugares visitaron además de la Bienal?

Cáceres: Fuimos a ver galerías, museos, también fuimos al taller de León Ferrari. Yo lo conocí en ese viaje.

Autora: ¿Cómo llegaron allí?

Cáceres: Porque allá estaba Moira Wieland, que no viajó con nosotros, pero nos encontramos con ella. Y Moira tenía una hermana 'desaparecida', creo, amiga del hijo de León que está 'desaparecido'. Y a través de ella fuimos a ver el estudio de León.

Autora: ¿Pudieron dialogar con él en el taller?

Cáceres: Sí, el diálogo se centró en la cuestión del arte político, lo que hacía León ya era arte político, y estaba teñido de la hermana de Moira y la desaparición de su hijo. Fue un rato a la tarde, sobre todo nos mostró (...) el proyecto de las Marquesinas... El intervenía las paredes de los edificios con imágenes e iluminación...

Autora: ¿Moira era cordobesa?

Cáceres: Sí, pero estaba en San Pablo, no sé si la encontramos en la Bienal o donde... Éramos amigos, tenía la misma edad de Selva. La hermana de Moira era amiga y compañera de estudio del hijo de León, militantes los dos, creo que estuvo presa también...

Autora: ¿Sigue desaparecida la hermana de Moira?

Cáceres: No recuerdo... a veces se me mezclan las cosas...³⁰

Las lagunas y derivas en este fragmento de la entrevista podrían explicarse por la emergencia de recuerdos traumáticos de una Historia Reciente que nos contrapone, como señalan Franco y Levín (2007, p. 31), a “un pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos se nos vuelven presentes (...), irrumpen imponiendo preguntas, grietas, duelos”. En el testimonio de Cáceres emergen las presencias- ausentes de dos personas víctimas del terrorismo de Estado en Argentina: por un lado, Ariel, uno de los hijos del artista León Ferrari, “*desaparecido en 1977*”³¹; por otro lado, Alicia, la hermana de la pintora Moira Wieland, “*detenida durante nueve años (1975-1983)*”³². Podemos suponer que León y Moira se conocían mediante las redes de solidaridad desplegadas entre los familiares de personas detenidas y desaparecidas.

³⁰ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

³¹ “[Ariel Ferrari] era un militante peronista enrolado en Montoneros, nacido el 7 de junio de 1951. [...] Cuando lo trataron de agarrar con vida se resistió a su secuestro y el oficial de Marina Astiz lo mató. Fue el 27 de febrero de 1977. Llevaron su cuerpo a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) ya sin vida”. Las informaciones sobre Ariel fueron retiradas del sitio electrónico de Roberto Baschetti (s/d)

³² Alicia Wieland (s/d-2008) es recordada como “la compañera fotógrafa” militante del “Partido Revolucionario de los Trabajadores, dirección política del Ejército Revolucionario del Pueblo” (CARRERAS, 2009). La situación de prisión de Alicia durante la última dictadura repercutió hasta en censuras artísticas, pues, como reseña Moyano (2010, p. 478), a Moira “se le prohíbe una muestra por estar su hermana detenida”. Para datos de la biografía y trayectoria artística de esta pintora, puede visitarse su sitio web: WIELAND, Moira. Disponible en: <http://moirawieland.com.ar>. Consultado el 7 feb. 2022.

Como explica Calveiro (1998), el “*poder desaparecedor*” desplegado por la dictadura argentina no solo buscaba invisibilizar a los crímenes, sino también a sus perpetradores. Mientras el Informe CONADEP (1984) documentó alrededor de 9.000 casos, los organismos defensores de DDHH reclaman por 30.000 personas, especificando que “los desaparecidos” fueron principalmente “jóvenes entre los 15 y 35 años de edad”³³.

Para los viajeros de la ADEV, la casualidad del encuentro con su amiga y coterránea, Moira Wieland (Córdoba, 1946-), durante octubre de 1983 en San Pablo, fue uno de los nexos para poder visitar el taller que León Ferrari tenía en aquella ciudad brasileña. En su estancia paulista (1976 a 1990) Ferrari continuó trabajando entre el arte y la política, produciendo distintos géneros creativos que experimentaban con esa dupla³⁴. Algunas de sus obras (como *Nosotros no sabíamos*) explicitaban críticas a las dictaduras latinoamericanas y denunciaban el consenso entre sectores militares y civiles³⁵. En ese marco, si bien la visita de una nueva generación de creadores al taller de un artista consagrado puede estar condicionada por factores de distinción (BOURDIEU, 2003) que acentuarían las distancias, el drama en torno a los “*desaparecidos*” potenciaba el surgimiento de redes de solidaridad entre diversas generaciones tanto de residentes como de exiliados sudamericanos.

³³ Con el 40 aniversario del Golpe de Estado en Argentina, se publicaron dossiers sobre la etapa dictatorial. Recomendando dos publicados desde Buenos Aires y Córdoba, respectivamente: MACÓN; MELENDO (2016) y UNC (2016).

³⁴ De aquella visita al taller, Cáceres rememora el “proyecto de las Marquesinas”; es posible que dicha pieza refiera a una serie desarrollada entre 1977 y 1983: “Arquitecturas de la locura. Alfabetos, planos, ciudades, instrumentos” (GIUNTA, 2008). Paralelamente, en la entrevistada no surge el recuerdo de haber visto la obra de Ferrari titulada *Morrer é arte?*, la cual formaba parte de la BISP de 1983, integrando el subtítulo de Arte narrativa dentro de la sección de Arte y Videotexto curada por Julio Plaza (Catálogo Geral 17^a. Bienal de São Paulo. São Paulo: BSP, 1983, p. 25 a 27. Disponible en: <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado en: 21 ene. 2022.

³⁵ Otras informaciones sobre León Ferrari pueden encontrarse en su sitio electrónico, disponible en: <https://leonferrari.com.ar/bio/>. Consultado el 13 febrero 2022). Allí se sintetiza, “en mayo de 1976 comienza a recortar noticias de los diarios sobre la aparición de cadáveres en las costas del Río de la Plata; sobre los cuerpos acribillados en distintas zonas de la ciudad de Buenos Aires, en Tucumán (...), en Córdoba. Decenas de noticias que Ferrari recorta de la prensa oficial y pega, en forma más o menos cronológica, hasta el 21 de octubre, pocos días antes de abandonar el país por razones políticas. Durante su exilio en San Pablo, Brasil, edita cuatro ejemplares de este material y en 1984 otros tres con el título de *Nosotros no sabíamos...*”. Una exposición retrospectiva de 2020, titulada *La bondadosa crueldad. León Ferrari, 100 años*, reunió textos e imágenes de las diferentes etapas de sus obras sobre arte y política. Mayor información sobre la muestra puede encontrarse en el sitio electrónico del Museo Nacional Centro de Arte “Reina Sofía” (Madrid), disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leon-ferrari>. Consultado en: 9 feb.2022.

6 Fotografías e imaginarios nacionales

Ocho fotos de aquel viaje de la ADEV, resguardadas en el archivo de Cáceres, permiten acceder a otro nivel de interacción con el lugar de destino. Mediante su cámara los viajeros registraron algunas escenas artísticas, culturales, sociales y económicas que daban cuenta de un interés tanto de conocimiento como de extrañamiento frente a San Pablo en particular y a Brasil en general. Dos de las fotografías aportan huellas opacas sobre el interior del pabellón de la BISP. Paralelamente los recuerdos de la entrevistada comparten pistas sobre los temas retratados: una foto captura “*bultos oscuros*” pertenecientes a una instalación extranjera que los conmovió por remitirlos al tema de “*los desaparecidos*” argentinos (**Fig. 2**³⁶); otra, retrata a Cáceres y Pérez en la “recepción de la Bienal” cerca de un guardarropa (**Fig. 3**).

Figura 2 - Instalación artística



³⁶ La obra retratada presenta similitud con la fotografía de la exposición del artista belga Veerle Dupont. Véase al respecto: Catálogo Geral 17^o. Bienal de São Paulo. São Paulo: BSP, 1983, p. 67. Disponible en <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado el: 1 ago. 2022

Figura 3 – Anahí (de pie) y Susana (sentada). Recepción de



FUENTES 2 Y 3: Cáceres, Anahí. Fotografías del viaje a San Pablo, 1983. Conservadas en el Archivo de la artista³⁷

Una segunda dupla de fotos capturaba el paisaje urbano y la compleja modernidad de dos ciudades brasileñas que yuxtaponían elementos diversos: calles peatonales, comercios, altos edificios, palabras en inglés (**Fig. 4**) y espectadores contemplando Capoeira, es decir, una manifestación cultural afro-brasileña que suele combinar arte marcial, danza y acrobacia (**Fig.5**).

³⁷ Según recuerda Anahí, las fotografías fueron tomadas por los viajeros de la ADEV. Agradezco a la artista que las compartiera conmigo para fines de investigación y autorizara su reproducción en esta revista. Los títulos de las imágenes retoman sus descripciones. La diferencia de texturas y nitidez remite a estados divergentes de conservación, de aquellas fotos analógicas de 1983, en su archivo privado y digitalizado en 2022.

Figura 4 - Anahí en Florianópolis



Figura 5 - Capoeira en São Paulo



FUENTES 4 Y 5: Cáceres, Anahí. Fotografías del viaje a San Pablo, 1983. Conservadas en el Archivo de la artista

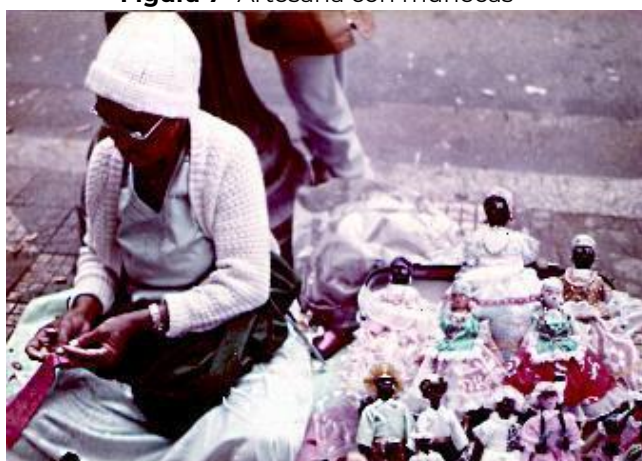
Las cuatro imágenes restantes remiten a sujetos y costumbres que, identificados con diversas regiones del Brasil pre-colonial, subsistían y

coexistían en el inicio de la década de 1980 en San Pablo. Según recuerda la entrevistada, posiblemente fueron tomadas en la feria de la Plaza de la República y registraban prácticas laborales de cuatro puestos artesanales. Una dupla de fotos centraba la mirada en los trabajos de las mujeres bahianas: la elaboración de “comida típica” (**Fig. 6**) y la confección de muñecas con tegumentos diversos y vestimentas asociadas a los afrodescendientes (**Fig. 7**). El dúo restante focalizaba escenas de hombres dedicados a la fabricación de diferentes tipos de arcos: mientras una captaba a un artesano “guaraní” (**Fig. 8**), la última foto (**Fig. 9**) registra la compra de Anahí de un instrumento musical afro-brasileño, un “berimbau”, el cual aún conserva en su taller como recuerdo de aquel viaje³⁸.

Figura 6 - Cocineras bahianas



Figura 7- Artesana con muñecas



³⁸ Aquí emerge una línea de investigación que precisa profundizarse en otros estudios: las variables de etnia, género y clase social que operaban en la (auto)percepción de la ADEV. Al respecto, algunas obras artísticas posteriores de Anahí aportaron reflexiones poéticas sobre la conexión de su familia paterna con Chile y la tradición mapuche.

Figura 8- Puesto artesanal “guarani”



Figura 9- Puesto artesanal de “berimbau”



FUENTES 6 A 9: Cáceres, Anahí. Fotografías del viaje a San Pablo, 1983. Conservadas en el Archivo de la artista

Extrapolando los aportes de la Historia cultural de las imágenes propuesta por Burke (2005, p.239), podemos pensar que estas cuatro escenas llamaron la atención de los viajeros al devenir “excéntricas” para una mirada impregnada de otro imaginario nacional centenario. Al respecto, situándonos desde los Estudios culturales argentinos, cabe retomar la explicación del antropólogo cordobés Gustavo Blázquez (2008, p. 7):

A diferencia de otros estados americanos con gran presencia indígena y/o de descendientes de esclavos africanos, Argentina es imaginada como una nación blanca y europea o, según el ideario de quienes organizaron el Estado nacional en el pasaje del siglo XIX al XX, un ‘crisol de razas’.

7 Reflexiones finales

El viaje grupal a San Pablo devino una experiencia significativa para la consolidación de la ADEV, entre otras razones, porque en esa visita hacia uno de los centros hegemónicos del arte mundial, experimentaron algunos desplazamientos en el espacio, en el tiempo y en la jerarquía social.

Cotejando las entrevistas, podemos decir que durante la semana que duró su estancia en la ciudad brasileña vivenciaron diferentes grados de interacción con el medio extranjero. Un primer nivel de contacto estuvo planificado en torno a las visitas diarias al predio de la Bienal. Al respecto, emergen dos conjuntos de acontecimientos que oscilaron entre programas y sorpresas, los cuales son recordados por los entrevistados como conmovedores. Por un lado, los testimonios destacan su conmoción como público al interactuar con dos instalaciones artísticas: mientras la propuesta de una artista argentina les propició alteraciones espaciales multi-sensoriales, las obras de un creador “*belga o brasileño*” fueron leídas por los viajeros como representaciones de “*paquetes de muertos*” que remitían a los sujetos “*desaparecidos*” en las dictaduras latinoamericanas. Por otro lado, en las entrevistas los viajeros rememoran con alegría y asombro el hecho de haber logrado -mediante la proyección efímera del vídeo que documentaba el trabajo creativo del grupo cordobés- transitar desde la posición de espectadores de la Bienal hacia la de expositores, una visibilidad que generalmente estaba reservada para los artistas de Buenos Aires.

Por fuera de lo programado, los jóvenes viajeros consiguieron un segundo nivel de interacción posibilitado por la existencia de redes de colaboración previa entre los mundos del arte y la política de ambos países. A partir de la mediación de una amiga y coterránea, la pintora Moira Wieland, visitaron el taller de un consagrado artista argentino, perteneciente a una generación mayor y exiliado en San Pablo desde 1976. Si bien el gobierno dictatorial se extendió en Brasil desde 1964 hasta 1985, varios artistas e intelectuales argentinos (como León Ferrari, el grupo TIT o Néstor Perlongher³⁹) se instalaron en el país limítrofe, y, particularmente en San Pablo, porque consideraban que allí, a diferencia de su tierra natal,

³⁹ En el libro de la RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012) pueden explorarse diversas redes de contacto entre Buenos Aires y San Pablo; entre ellas, la producción de León Ferrari en su exilio 1976-1990, el viaje en 1981 de los integrantes del Taller de Investigaciones Teatrales (grupo conformado por artistas de Buenos Aires y Rosario) así como el viaje en bus de Néstor Perlonger en 1982, un trayecto en el cual escribió el poema *Cadáveres*.

podrían experimentar mayor libertad para sus elecciones estéticas y políticas.

El viaje de retorno en colectivo desde Brasil es recordado como el final de una especie de peregrinación entre el arte y la política, donde buscaron “ir a la Bienal para ver lo que se estaba haciendo, pero con una mirada latinoamericana”⁴⁰. A la vez, ese regreso estuvo impregnado del clima de ilusión abierto en Argentina tanto por las elecciones del 30 de octubre de 1983 (que anunciaban el retorno formal de la democracia) como por la liberación de algunos presos políticos⁴¹. En síntesis, la experiencia paulista les aportó un conjunto de imágenes, sonidos, sensaciones y estructuras de sentimientos que nutrió el proyecto artístico iniciado por la ADEV en 1982 y profundizado en el trienio siguiente desde Córdoba. En el contexto de la posdictadura, la ADEV tuvo a su cargo la organización de los Eventos Especiales de artes visuales que acompañaron al I Festival Latinoamericano de Teatro (1984). En esa ocasión la ciudad cordobesa recibió la visita de diversos viajeros, entre ellos, el grupo paulista Teatro Popular União e Olho Vivo. Luego, en 1986, la ADEV concretó su última exposición grupal en Santiago de Chile. Estos episodios invitan a continuar y diversificar la investigación para explorar otros viajes que fueron producto y productores de distintas redes artísticas en Sudamérica.⁴²

8 Referencias

AGÜERO, Ana; GARCÍA, Diego. **Culturas interiores**. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. La Plata: Al Margen, 2010.

⁴⁰ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

⁴¹ Al respecto, los testimonios de Cáceres (2016) y Gallegos (2016) coinciden en señalar recuerdos de fiestas compartidas entre grupos de artistas al final de 1983, no sólo por la liberación de Alicia Wieland sino por las elecciones que marcaban el retorno democrático. Recientemente accedí a una entrevista con Moira Wieland (2022), la cual se encuentra en proceso de transcripción y ratifica algunos recuerdos de sus colegas. Espero profundizar en este caso a futuro.

⁴² Antes de concluir, explico mi agradecimiento a quienes colaboraron en este trabajo: los artistas entrevistados; Federico Álvez Cavanna y Roxana Venutolo, con las traducciones del resumen al portugués y al inglés (respectivamente), Hugo Sencia con la edición de las imágenes y los evaluadores externos de esta revista científica.

AIMARETTI, María. **Video boliviano de los 80**. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz. Buenos Aires: Milena Caserola, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85805>

BASCHETTI, Roberto. Ferrari, Ariel Adrián. In: BASCHETTI, Roberto. **Militantes**. Roberto Baschetti [Blog], s/d. Disponible en: <https://robertobaschetti.com/ferrari-ariel-adrian>. Consultado en: 1 feb. 2022.

BLÁZQUEZ, Gustavo. Negros de alma. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina). **Estudios de Antropología Social**, v.1, n.1, p. 7-34, jul. 2008. Disponible en: https://static.ides.org.ar/archivo/cas/2015/08/EAS_V1N1_02_blazquez.pdf. Consultado en: 16 feb. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Creencia artística y bienes simbólicos**. 1. ed., Córdoba-Buenos Aires: Aurelia*Rivera, 2003.

BURKE, Peter. **Visto y no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005.

CALVEIRO, Pilar. **Poder y desaparición**. Los campos de concentración en Argentina, 1.ed., Buenos Aires: Colihue, 1998.

CARRERAS, Julio. Alicia Wieland. In: CARRERAS, Julio, **Luz de agosto [Blog]**. 12 set. 2009. Disponible en: <http://fulgor.blogspirit.com/archive/2009/09/12/alicia.html>. Consultado en: 1 feb. 2022

CHARTIER, Roger. **El presente del pasado**: escritura de la historia, historia de lo escrito. 1.ed., México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005.

CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). **Nunca Más – Informe Conadep**. Buenos Aires: Fundación Acción Pro Derechos Humanos. 20 sept. 1984. Disponible en: <https://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm>. Consultado en 22 set. 2022

FARIAS, Agnaldo (ed.). **Bienal 50 años (1951-2001)**. 1.ed., São Paulo: Fundação BSP, 2001.

FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia. (comp.). **Historia reciente**, 1.ed., Buenos Aires: Paidós, 2007.

GIUNTA, Andrea. **León Ferrari. Obras 1976-2008**. 1 ed. México DF: Editorial RM, 2008.

GLUSBERG, Jorge. Minujín. In: **Catálogo Geral 17ª. Bienal de São Paulo**. São Paulo: BSP, 1983. Disponible en: <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado en: 16 jul. 2016.

GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. **Juventudes (in)visibilizadas**. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019. (Ebook Serie Tesis de posgrado) disponible en: https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf. Consultado en: 18 sept. 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. 1.ed. Barcelona: Paidós, 1988 [1955].

LONGONI, Ana. Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. Introducción al Número especial *Entre el terror y la fiesta*. **Revista Afuera. Estudios de crítica cultural**, Buenos Aires, v. 8, n.13, p. 1-6. sept. 2013. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/28015/CONICET_Digital_Nro.a_c47031d-1ce8-4d29-aa79-7033428a65e3_A.pdf?sequence=2. Consultado en: 18 sept. 2022.

MACÓN, Cecilia; MELENDO, María José (eds.). 1976-2016 - Con-memoraciones (Número especial a 40 años del golpe de Estado de 1976), **Afuera - Estudios de Crítica Cultural**. n. 16, mar. 2016. Disponible en: <http://revistaafuera16.blogspot.com/p/indice.html>. Consultado en: 21 feb. 2020.

MOYANO, Dolores. (Dir.). **Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba**. Siglos XX y XXI. 1.ed. Córdoba: Imprenta de la Lotería, 2010.

PORTELLI, Alessandro Un trabajo de relación. Observaciones sobre la historia oral [trad. Mariela Canali]. **Testimonios**. v. 7, n. 7. p. 193-2004. Invierno 2018 [2010]. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20837/20459>. Consultado en: 22 sept. 2022

QUIROGA, Hugo. **El tiempo del "Proceso"**. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares. Rosario: Fundación Ross, 2004.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana**. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. 1.ed., Madrid: MNCARS, 2012.

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria**. Arte y pensamiento crítico. 1.ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SARLO, Beatriz. **Viajes**. De la Amazonia a las Malvinas. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

UNC (Universidad Nacional de Córdoba). 40 Aniversario del Golpe Cívico-Militar de 1976, **Alfilo**. n. especial, marzo, 2016. Disponible en: <https://ffyh.unc.edu.ar/especial-24marzo>. Consultado en: 21 feb. 2020.

USUBIAGA, Viviana. **Imágenes inestables**. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires. 1.ed. Buenos Aires: Edhasa, 2012.