

LOS LÍMITES DE LAS IMÁGENES

Diana Ribas
(coord.)

COLECCIÓN
Deslinde / artes y estéticas

17g
editors

De Paris a Bella Vista – Un debate disimulado

Juliana López Pascual (UNS/CONICET)

Conocemos, en parte, algunos itinerarios y contratiempos de las experiencias plásticas innovadoras en los grandes centros culturales como París, Nueva York, Berlín, o la misma Capital Federal. Sin embargo, ¿qué sabemos de las búsquedas de actualización en ciudades más pequeñas, como Bahía Blanca?, ¿es que hay algo por saber? Creo que sí: la observación de los fenómenos en distintas regiones aporta a la escritura de las historias que dan carne a la Historia.

Una de ellas narra el conflicto que me sirve de pretexto para hablar del arte moderno en Bahía Blanca. Escribir acerca de los que algunos plásticos bahienses hacían a mediados del siglo pasado es mencionar lo que se disimulaba, porque era propio de “salames desteñidos”, “inmorales”, “macabros” o “pobres seres”. Desempolvar papeles antiguos nos descubre datos que no encajan en un relato terso: junto a los paisajes y naturalezas muertas aparecen agresiones, incendios, armas de fuego y posiciones ideológicas encontradas. Por supuesto, mis breves páginas no podrán analizar todos estos elementos. Sólo intentarán dar cuenta de una historia pequeña que encontré en un rincón.

Desde fines de la década de 1940, en Bahía Blanca comenzaron a hacerse escuchar voces jóvenes preocupadas por la actualización plástica que confrontaron con los artistas tradicionales. Sin embargo, los conflictos fueron velados por los propios protagonistas, y sólo en la convergencia de diferentes intervenciones en la prensa podemos leer un debate entrelíneas en el que el arte moderno es presentado a través del humor.

La puesta en diálogo de las fuentes permite leer otros sentidos en unos elementos que, en una primera mirada, parecen opacos. La interpretación relacional, entonces, da acceso a lo omitido, lo disimulado. A su vez, prestar atención a todo tipo de registros visuales habilita historizar la imagen, y ya no sólo el Arte, para dar cuenta con ello de las experiencias estéticas de manera más amplia.

En septiembre de 1948 apareció el primer número de *Amanecer - Revista artística y literaria*, en forma simultánea con la inauguración del 3º Salón de Arte de las Villas que venía desarrollándose desde 1938 en la Sociedad de Fomento y Cultura del barrio Bella

Vista. Ambos proyectos fueron organizados por el pintor Félix Murga, miembro de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos Filial Bahía Blanca, algunos de cuyos miembros formaron, en 1939, la Asociación Artistas del Sur (AAS)¹. En las primeras páginas el director reprodujo el discurso pronunciado por Domingo Pronsato, con motivo de la primera edición del certamen plástico en 1938. Además de ingeniero, agrimensor y ex concejal por el partido conservador, el orador era artista plástico, presidente de la AAS y, a fines de la década, comenzó a participar en la Comisión Municipal que había creado el Museo Municipal de Bellas Artes y su Salón Municipal en 1930 y 1931². Aunque breves, sus palabras articularon una serie de posicionamientos que, diez años después, cobraron una gran relevancia en virtud de la publicación en la revista. El contexto de la plástica local a fines de los años 40 tornaba aún más significativas las declaraciones de Pronsato.

(...) los artistas de Bahía Blanca, todos sin excepción, debemos a las villas nuestra más profunda gratitud. Para nosotros, las Villas han sido – guardando las debidas distancias, se entiende – lo que Montmartre, nombrara en un principio, para los pintores parisinos de una época pasada. Aquí hemos captado [sic] recónditas bellezas, que otros mortales no llegan a percibir, porque no es solamente la materia física, inerte y visible, lo que ha dado lugar a formas y colores de nuestros cuadros: hay otro factor, imprescindible en todo arte, que hemos hecho nuestro: detrás de esas paredes, dentro de esas casitas aparente de nuestras telas, palpita una vida y surgen de ellas hombres y cosas que, a través de nuestro espíritu creador, se transfiguran en una sonrisa o se truecan en fórmulas armónicas de líneas y colores.

Hemos bebido ávidamente en la copa, dulce o amarga, de este pueblo laborioso y feliz y nos hemos reconfortado. Más de una vez hemos asistido al milagro de encontrarnos, al final de la jornada, con que el lienzo pintado traducía exactamente una profunda emoción de nuestro espíritu. Muchos de esos lienzos están hoy formando parte de este conjunto del Primer Salón de las Villas; son el producto de nuestras andanzas artísticas por estas polvorientas calles de la periferia.

La cita nos acerca al punto de vista asumido por el disertante, y retomado por *Amanecer*. Por un lado, se evidenciaba el alineamiento de Pronsato y los pintores mencionados en su discurso - Ubaldo Monacelli, Juan Carlos Miraglia, Saverio Caló, Tito Belardinelli, Catinari, René Fernández, Ferrabone, Calluori, Félix Murga, Filoteo Di Renzo, Lorenzo Padrón, Antonio Triano y Juan Ré - con la tradición impresionista y su temática: la pintura de *plein air* y los motivos paisajistas. La analogía “Bella Vista – Montmartre” equiparaba a Bahía Blanca con París y a los Artistas del Sur con la “bohemia” parisina de fines del siglo XIX, cincuenta años después. Por otra parte, se especificaba la diferencia entre estos artistas y “otros mortales” en tanto los primeros captaban espiritualmente la “recóndita

¹ Entre sus socios fundadores se encontraban Domingo Pronsato, Bruno Petracci, Tito Belardinelli, Hortensia Leal, Saverio Caló, Ubaldo Monaceli, Juan Re, Alfredo Masera, Ubaldo Tognetti, Alejandro Maylín y Félix Murga; muchos de ellos formaron la Comisión Directiva de la Asociación por varios años.

² Desarrolló junto a Enrique Julio – creador y director hasta su fallecimiento del diario *La Nueva Provincia* - el proyecto de conformación de una nueva provincia argentina cuya capital político-administrativa sería esta ciudad sureña. También tuvo una considerable producción literaria.

belleza” de la vida del “pueblo laborioso” y podían plasmarla en sus obras. Quedaba clara, también, la concepción de periferia que le otorgaba al barrio y al concurso plástico, respecto a la ubicación del centro histórico bahiense y al Museo Municipal de Bellas Artes y su Salón.

La distancia no era sólo temporal. Quien haya conocido Bella Vista en los años '30 y '40 podría dar fe, junto con Pronsato, de que las condiciones climáticas y geográficas bahienses se hacían particularmente visibles en esa zona: viento y calles sin asfalto envolvían al paseante y al reducido caserío en una nube de polvo gris. Imagen lejana a la de París como emblema de la urbanización moderna.

¿Cuáles fueron los nuevos sentidos que estas palabras adquirieron diez años después? En primer lugar, jerarquizaron al Salón y a la publicación, por el prestigio plástico y social con el que contaba la figura de Domingo Pronsato. Pero también definieron tácitamente su posición frente al conflicto que había tenido lugar entre los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes PROA y sus docentes (en su mayoría, miembros de Artistas del Sur) en mayo de 1947 y que, además de resultar en la expulsión de docentes y directivos, había culminado en un decimonónico reto a duelo entre el presidente de PROA y uno de los artistas removidos³. Entre las páginas siguientes de *Amanecer* se incluyó una reseña de la mencionada Escuela en la que la disputa quedó silenciada por la inclusión de fotografías del maestro fundador (Ubaldo Monacelli) y la lista de miembros de la nueva Comisión Directiva de la institución educativa, sin aludir a los desplazados.

La razón del conflicto había sido la adopción del “Arte Nuevo” por parte de un grupo de jóvenes estudiantes y su rechazo al lenguaje estético y la didáctica impuesta por los artistas impresionistas. La plástica novel comenzaba a apartarse del paisaje como tema, para convertirlo en algo anecdótico en pos de la composición y el estudio de la forma y el color. Sin estridencias, algunos pintores locales comenzaban a hacer suyos planteos que recogían de sus contactos con realizadores capitalinos como Cecilia Marcovich o Emilio Pettoruti.

Sin embargo, y a pesar de que el diario local *La Nueva Provincia* dedicó alguna página a la noticia de la expulsión, el debate pareció desvanecerse del ámbito de la

³ Al respecto, véase María de las Nieves Agesta, “Duelo de pinceles. Campo artístico bahiense en la década del '40”, en Cernadas de Bulnes, Mabel y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaría General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005, pp. 51-60.

plástica. Las actividades de la Comisión Municipal de Cultura, creada en 1946 e integrada por algunos de los artistas vinculados a la estética tradicional, no dieron cuenta de la existencia de opiniones divergentes, así como tampoco las prácticas del Museo Municipal de Bellas Artes. Además, los jóvenes modernos continuaron participando de los Salones oficiales y también en el de las Villas. ¿El conflicto fue olvidado? ¿O la querrela permaneció activa en otros espacios?

Revisar las publicaciones periódicas prestando atención a relacionar los detalles aparentemente poco significativos que en ellas asoman nos permite acceder a un registro que, si bien dio alguna visibilidad al enfrentamiento, mantuvo cierta opacidad en tanto era necesaria una relativa proximidad a lo discutido para su total comprensión. A su vez, la participación de los artistas locales en el campo periodístico invita a reflexionar acerca de las relaciones estrechas entre los agentes del mundo cultural. Como plantea Nieves Agesta⁴, artistas plásticos, poetas, intelectuales y empresarios culturales intervinieron activamente en la prensa bahiense desde principios de 1910. A mediados de la centuria, su aporte no se limitó a la colaboración ocasional, sino que operaban como escritores y directores de las publicaciones. Así, mientras el Centro de Estudiantes de Bellas Artes gestó *Rumbos* (1946), Félix Murga editó tres números de *Amanecer* (en los años 1948, 1950 y 1953). Samuel Scheines, propietario de las salas cinematográficas bahienses, dirigió los veinte números de *Aquí Nosotros* (1949 y 1950) junto a José Guardiola Plubins, mientras la peña artística y literaria “La Carbonilla” hizo circular varios números de *El Pincel*, desde mediados de la década de 1950. Avanzando en la segunda mitad del siglo, la oficializada Escuela de Artes Visuales intentó estructurar *Pozo*, de la que sólo un número vio la luz a principios de los años '60; la misma suerte corrió el proyecto *Eon*, en



[Fig. 1] *El Atlántico*, Bahía Blanca, Año XXXIII, N°190, 12 de julio de 1952, p. 5.

⁴ María de las Nieves Agesta, “Muñecas rusas. Lecturas y lectores en la prensa ilustrada bahiense de las primeras décadas del siglo XX”. *Actas de las IV Jornadas de Historia de la Patagonia*, Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, 2010. Edición digital.

el que participaron algunos de sus editores algunos años más tarde. Entre 1963 y 1967, la dirección del Museo Municipal de Bellas Artes se las arregló para emitir *Museo*, una publicación oficial de la institución en la que colaboraron diferentes personalidades del ámbito cultural local.

La recurrencia al humor permitió situar en las páginas impresas aquello que no era posible decir, o exponer, al lado de las noticias explícitas. Carlos Lahitte encontró en *El Atlántico* – aunque por poco tiempo - el lugar para ridiculizar lo que caracterizaba a los *Artistas del Sur*: sostener la temática naturalista y la pintura de *plein air* a fines de los años 40 eran parte del “fracaso” de la pintura. En las imágenes de “Garabato (Un pintor fracasado)” – la serie de Lahitte cuyas 17 viñetas aparecieron entre el 30 de junio y el 26 de julio de 1952 – pintar paisajes era equiparado a darle color a los muros de una vivienda, un barco o una cocina, recuperando así el discurso renacentista que diferenció, opuso y jerarquizó las artes “liberales” a las llamadas “mecánicas”. A su vez, el mismo nombre del protagonista aludía a la pobre factura de una representación gráfica. [Fig. 1 y 3]

La referencia al contexto portuario en algunas de las tiras cómicas apuntaba a la



[Fig. 2] *El Atlántico*, Bahía Blanca, Año XXXIII, N°194, 16 de julio de 1952, p. 5.

gran cantidad de ocasiones en que el paisaje de Ingeniero White fue tematizado en las obras de los impresionistas locales. En algunos casos, la indicación fue explícita: un personaje con traje naval, el fragmento de una embarcación, o la simple mención en el diálogo de los actores. En otras oportunidades el dibujante prefirió la sugerencia, escueta, mediante la inserción de elementos escenográficos en la imagen, como un noray o la onomatopeya de una caída al agua, típica del código del cómic. [Fig. 2 y 3]

Por otra parte, “Garabato” ponía en imágenes humorísticas el argumento esbozado por los defensores de la actualización: las obras de vanguardia no gustaban al público porque - según los realizadores - “no las entendían”. Esta noción constituía una de las líneas en el debate generalizado entre vanguardia y tradición, y el mismo Ministro de

Educación Oscar Ivanissevich intervino en la disputa en 1949, con motivo de la selección de obras premiadas en el Salón Nacional de Arte:

Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte. Son etapas progresivas en la degradación del arte. Ellas muestran y documentan las aberraciones visuales, intelectuales y morales de un grupo, afortunadamente pequeño, de fracasados. (...) Me decía una persona, mirando un catálogo del llamado arte abstracto: esto me causa sorpresa y risa, pero yo no digo nada porque muchos 'entendidos' me lo recomendaron. (...) Ya no es posible repetir sin caer en falsedad flagrante: 'a usted no le gusta porque no entiende'⁵

Con sus palabras, el funcionario añadió elementos a la concepción negativa sostenida por los opositores a la actualización: elegir cualquier lenguaje estético que se alejara de la pintura figurativa estaba relacionado con las (in)capacidades técnicas del artista, con la ausencia de voluntad hacia el trabajo y sus condiciones morales. Solamente los “fracasados” podían optar por la abstracción. Aunque este discurso fue publicado en un medio de comunicación masivo de tirada nacional, no podemos aseverar que haya sido conocido por Lahitte en esos momentos. Sin embargo, ¿no es curioso que Garabato haya sido caracterizado como un pintor “fracasado”?

De alguna manera, en la historieta convergieron el debate general con las características del mismo en el contexto local: los “fracasados” pintaban paisajes, flores, paredes o cocinas, por lo cual no podían acceder a la elaboración intelectual que demandaba realizar o discernir obras modernas. A la imagen del “genio incomprendido”



[Fig. 3] *El Atlántico*, Bahía Blanca, Año XXXIII, N° 203, 25 de julio de 1952, p. 5.

elaborada por el romanticismo se sumaba, entonces, la idea de la necesidad de competencias específicas para la comprensión de la nueva plástica. Las críticas tradicionales a la abstracción y la no figuración fueron explicitadas en clave risueña para un lector que estuviese iniciado en el debate entre la tradición y las vanguardias: una “obra

⁵ *La Nación*. Buenos Aires, 22 de noviembre de 1949, p. 4, en Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo” en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ed. Del Jilguero, 1999, p. 165 y 166.

maestra” había sido premiada por algún “bruto” que había desconocido la orientación del cuadro y la había colgado al revés. La falta de educación estética del espectador implicaba, incluso, la no identificación del sentido de observación del cuadro por la imposibilidad de distinguir “arriba” y “abajo” [Fig. 5] .

A su vez, algunas viñetas introdujeron otro elemento que se hallaba presente en el debate: el impacto de los críticos modernos y del mercado de arte. Un comprador podía adquirir una obra por asignarle más valor al marco que al lienzo, mientras un concurso premiaba otra, sin advertir el jurado que estaba colocada en sentido inverso. [Fig. 4 y 5] *El Atlántico* no fue, sin embargo, la única publicación en la que esto se hizo evidente. La



[Fig. 4] *El Atlántico*, Bahía Blanca, Año XXXIII, N° 197, 19 de julio de 1952, p. 5.

revista local *Aquí nosotros* incluyó entre sus páginas, en 1949, una narración titulada “El mundo al revés” y firmada por J. C. Llames Massini. Por poco conocida, vale la pena transcribirla:

Ayer tarde, crucé mi camino con el de... Fulano de Tal. Hacía tiempo que no lo veía, y limpio, afeitado y bien vestido como estaba, me costó reconocerlo, porque antes, Fulano de Tal era pintor. Más aún, Fulano de Tal era surrealista.

Desgracia grande la suya, la sobrellevaba con entereza y resignación. Entereza que lo impulsaba a seguir pintando, resignación que le permitía soportar la autocrítica.

Y sin embargo nuestro hombre era de sencillez probada y abnegada modestia, y así, su arte no había salido jamás de las sufridas paredes de su estudio. Sólo sus amigos más íntimos poseían alguno que otro de sus cuadros, y esto, siempre bajo la condición de usarlos solamente contra enemigos personales o visitas demasiado inoportunas.

Hasta que cierta mañana llegó al “atelier” quien habría de cambiar profundamente el panorama de nuestro cuento. Era una persona de apariencia casi humilde, de aspecto insignificante, que resultó, sin embargo, de una verborragia inagotable. En ella entrar y sentirse compenetrado hasta lo más profundo con la obras de nuestro maestro, fue todo uno, y hasta el extremo llegó de declararse entusiasmado por cuanto objeto con marco había, que tan sólo la circunstancia de que una emoción insuperable lo embargaba, impidió a Fulano de Tal parar mientes en que los elogios de su interlocutor habían alcanzado su punto culminante en dos ventanas y una puerta de la habitación.

Era indudable que Fulano de tal había recibido la visita de un pariente pobre, si bien lo cierto es que al día siguiente lo más selecto de su colección ornaba los salones de la Muestra Anual de Pintura.

Ansioso de encontrar algún crítico capaz de interpretar su obra y conseguir así quien se la explicase – necesidad común a casi todos los artistas de las escuelas de vanguardia -, Fulano de Tal hizo en esos días acopio de periódicos. Y no fue entonces sin sorpresa que se enteró que la prensa lo saludaba como al genio de la nueva generación, y que la crítica alababa en él, al par que la profundidad de su pensamiento, la virilidad de su realización, la poesía de sus sentimientos, y, en fin, la lógica de su pintura.

Para decirlo en una forma más práctica, sus cuadros habían acaparado cuanto premio, mención o accésit se había discernido.

Deseoso de ver si era cierto, salió de su casa sin demorar un instante más. Al llegar al ascensor, y verse en el espejo, un estremecimiento lo detuvo: estaba tan limpio que hasta un niño se le hubiera acercado. Pero apremiaba más la curiosidad que la vergüenza, y, armándose de valor se subió las solapas del sobretodo y se dirigió al Salón Nacional de Pintura.

Allí, de frente a sus cuadros, no pudo reprimir un ademán de sorpresa, una expresión de ira, un gesto de dolor.

Y abandonando el Salón – como un vencido – desapareció para siempre.

Esto es todo lo que supo el mundo de... Fulano de Tal, pintor.

Que dejó el país esa misma noche, que no volvió a tomar los pinceles en su vida, que jamás se lo volvió a ver sucio o con barba, sólo yo lo sé, porque sólo yo, pobre ordenanza de ese Salón Nacional de Pintura, sabe que ese año, ignorante del arte surrealista, colgué todos los cuadros de Fulano de Tal cabeza abajo.⁶

A pesar de lo ficcional del relato, el nombre del artista es omitido deliberadamente y reemplazado por una persona indeterminada a la que ni siquiera se le asigna una identidad. En el texto, la adopción de un lenguaje moderno, esta vez el surrealismo, es considerada una “desgracia grande” que debía “sobrellevarse con entereza y resignación”. Pero lo que el autor destacó, principalmente, fue la relación directa entre el crítico y la consagración del artista. El mecenas aparece como un personaje que habla en exceso, mientras ignora cómo distinguir entre una puerta y un cuadro, dado que ambos llevan marco. Quince años más tarde, pero esta vez en *La Gaceta Marinera*, publicación mensual de la Armada Argentina editada en la Base Naval de Puerto Belgrano, Elena Van Hees sostenía la



[Fig. 5] *El Atlántico*, Bahía Blanca, Año XXXIII, N° 201, 23 de julio de 1952, p. 5.

descalificación, aunque despojada de humor:

(...) no es perdurable a un artista, elegir un modelo pletórico de líneas armónicas y de fino y rico colorido, para hacer de él una obra grotesca, deformándolo hasta lo irreconocible y haciendo caso omiso de su real colorido. NO!... Eso no es ARTE. Lo lamentable es, que muchas veces, los autores de esas lucubraciones macabras, encuentran algún "adherente Snob" que patrocina y ensalsa [sic] con "bombos y platillos"... la "nueva tendencia revolucionaria", apareciendo ante crédulos e inocentes como un "emancipado"... "visionario"... o "espíritu superior"... cuando en realidad son pobres seres. (...)⁷

⁶ *Aquí nosotros*, Bahía Blanca, Año 1, N° 4, 15 de septiembre de 1949, pp. 12, 38 y 40.

⁷ *La Gaceta Marinera*, Puerto Belgrano, Año IV, N° 76, 1° de julio de 1964, s/p. Mayúsculas en el original.

Fulano de tal se convertía, así, en un “pobre ser” cuyas obras respondían a lo grotesco y lo macabro, y únicamente podían ser defendidas por personas superficiales e ignorantes, atentas al “último grito” de la moda. La violencia que se solapaba en el relato de Llames Massini era expresada con dureza y sin matices por la socia de *Artistas del Sur*, evidenciando no sólo la actualidad de la discusión, sino también la virulencia que provocaba. Los defensores de la tradición plástica sostenían, así, una impugnación que excedía al lenguaje estético y sus cultores, para abarcar a los demás agentes del campo artístico. La cita hizo evidente la conciencia de los realizadores acerca del peso simbólico otorgado a las instituciones específicas: la existencia de críticos que defendieran, jurados



[Fig. 6] *El Atlántico*, Bahía Blanca, Año XXXIII, N° 178, 30 de junio de 1952, p. 7

que premiaran y personas que compraran obras modernas, significaba su legitimación en el terreno artístico y su incorporación al mercado del arte, con la consiguiente transformación en el equilibrio de fuerzas entre consagrados y modernos.

Por otra parte, tanto Lahitte como J. C. Llames Massini incluyeron elementos que pertenecían a la representación romántica del artista. El artista barbado y vestido al descuido constituía un lugar común de la imagen del “bohemio”, así como la indumentaria que se adjudicaba al personaje: una larga camisa blanca y un moño al cuello. Sin embargo, las razones de “Garabato” para su apariencia residían en la esfera de lo material: las apuestas y las deudas económicas. Las cualidades espirituales e ideales que, según Pronsato, distinguían a los artistas impresionistas locales frente al resto de los “mortales” eran ridiculizadas y puestas, así, en entredicho [Fig. 6 y 7].

Las tiras cómicas no eran tenidas en cuenta dentro del canon de lo plástico, por lo que probablemente hayan sido consideradas como un aspecto menor de la producción artística, incluso por el mismo autor. Esta posición marginal de la historieta permitió su aparición en la prensa, a la vez que hizo que su mensaje fuera menos revulsivo para los lectores que lo comprendieran, mientras se volvió intrascendente para quienes desconocieran el debate. Sin embargo, fue precisamente la decisión del artista de intervenir en un medio de comunicación masiva lo que nos habla del poder otorgado a la imagen. Es probable que dibujar comics estuviera menos relacionado con la voluntad de hacer pública la disputa que con la intención de Lahitte de obtener ingresos económicos a través de su comercialización, sobre todo si tenemos en cuenta que otras de sus series, con temas diversos, fueron publicadas en *El Atlántico* y *La Nueva Provincia*. De todas formas, es la decisión de convertir la disputa en contenido de su producción lo que nos permite observar un aspecto complementario en ella. Aunque no podemos afirmar que Lahitte sostuviera la convención moderna del arte como herramienta pedagógica, la tematización del conflicto en los intersticios de un periódico implicaba un compromiso en la disputa que era encubierta en el ámbito artístico formal. La imagen, entonces, asumía la potencia de sugerir lo disimulado.



[Fig. 7] *El Atlántico*, Bahía Blanca, Año XXXIII, N°187, 09 de julio de 1952, p. 5.

¿Por qué mientras las obras modernas fueron suprimidas del circuito específico del arte, las imágenes que cuestionaron esta exclusión encontraron espacio en las páginas de prensa? Por un lado, podemos intuir que la masividad del medio quizás diluyera parte de su potencial impacto y las hiciera tolerables. Sin embargo, otro aspecto, previamente mencionado, complementa el problema: ¿qué público pudo leer el conflicto en las viñetas? Garabato presentó varias dimensiones de interpretación y, por tanto, diferentes posibilidades de recepción. A simple vista, fue la representación humorística de las desventuras de un personaje ficticio: el pintor. Por otra parte, sólo un lector que conociera

la rencilla entablada entre paisajistas y modernos pudo advertir el costado irónico y punzante de la serie. El nivel simbólico de la imagen debió tener, entonces, un número restringido de interlocutores, entre los que seguramente se hallaron los artistas tradicionales.

El trayecto a completar entre la imagen y su significación profunda quedaba a cargo del espectador. Podemos intuir que el artista conocía esta condición. El contenido intrínseco de las viñetas, aquel que declaraba su visión negativa de la plástica local, estaba dirigido específicamente a quienes pudieran leerlo.

Llegados a este punto empezamos a cuestionarnos acerca de la ambigüedad de las prácticas del artista. ¿Qué es lo que lleva a Lahitte a participar del Salón tradicional y, simultáneamente, mofarse de sus gestores? Comprender esto, quizás implique pensar en Bahía Blanca como una ciudad intermedia, donde los espacios destinados a las artes – aún hoy – no son muchos. Si los pintores tradicionales intervenían en la mayor parte de los eventos e instituciones, el alejamiento de los Salones hubiera significado quedar fuera del mundillo de la plástica local.

A su vez, la posición que como centro urbano detentaba en la red de vínculos culturales, económicos y políticos, la convertían en la “puerta y puerto del sur argentino”. O en su pretendido centro. La (auto)representación largamente alimentada de Bahía Blanca como capital de la Patagonia le otorgaba, idealmente, el monopolio de sus conexiones con el resto del país y el mundo. Contemplando el panorama de las redes plásticas, los artistas bahienses se adjudicaban la responsabilidad de dirigir los itinerarios pictóricos del sur del país y regular sus lazos con otros centros culturales. Por ello, la exclusión propia del circuito local suponía sustraerse de las discusiones acerca de lo que debía suceder en la mitad austral del territorio.

La historia que estamos acostumbrados a escribir y leer suele lucir la ausencia de la experiencia cotidiana de los sujetos, en pos de exponer causas y consecuencias de los procesos macro. Cada tanto, nos vemos obligados a recordar que el pasado fue presente de seres humanos de carne y hueso, en un tiempo y espacio concretos. La historia mínima que es objeto de este escrito es uno de los tantos hechos dejados de lado por la narración tradicional del pasado. Nuestra voluntad de comprender la densidad pretérita implica

adentrarnos en este mundo de historias e intentar engarzarlos en una explicación global, eludiendo también la identificación de “buenos” y “villanos”.

En Bahía Blanca, la emergencia y consolidación de vertientes artísticas modernas siguió un camino arduo, ríspido y, aún hoy, plagado de impugnaciones, descalificaciones y conflictos. El peso que los artistas más tradicionales comenzaron a detentar desde finales de los años '30 fue creciendo y, con él, su posibilidad de determinar los destinos de varias instituciones culturales. Lejos de abrir el juego a la divergencia y asumir el desafío de una discusión franca, la estrategia de controlar la circulación de las obras fue esgrimida en numerosas oportunidades.

Así, los argumentos disonantes con las ideas y prácticas dominantes, fueron muchas veces esquivados, ignorados. O disimulados detrás de una sonrisa. Sin embargo, las imágenes que aparentemente estaban fuera de las esferas del Arte insinuaron, a través del humor, la existencia del disenso entre los artistas. Quienes estuvieron al tanto o participaron de los debates generales en torno a las formas estéticas, pudieron ver allí que los desplazados no tenían intenciones de callarse.

Aparentemente, las instituciones plásticas actuales han dejado de cuestionar qué es arte, y los muros de las mismas se han ampliado para dar cabida en ellas a las manifestaciones más diversas. Sin embargo, en las esferas oficiales suelen mantenerse límites que se postulan irrefutables. "Hay sectores dominantes de una sociedad que siempre pretenden que todo les esté subordinado. También el arte. Para estos sectores, el artista que no acata, ataca" (Juan Gelman /Semejanzas). Con esta cita se encabezó la carta abierta firmada por la comunidad artística y miembros de la sociedad bahiense durante asambleas públicas realizadas en diciembre de 2005. Teniendo como antecedente el escándalo surgido en 2004 a raíz de la clausura de la exposición del artista León Ferrari, en la que se exhibía la obra “Civilización occidental y cristiana”, estas reuniones fueron motivadas por la noticia sobre un acto de censura ejercido contra la obra de una alumna de la Escuela Superior de Artes Visuales de la ciudad durante la exposición anual que la institución realiza en el Museo Municipal. Por incluir la palabra “dios”, la obra “ofendía el sentimiento religioso” y por ello fue retirada de la muestra. La persona acusada de ejercer la censura fue el por entonces director de Instituto Cultural del municipio, Omar Mandará, miembro de la muy cuestionada gestión del intendente Rodolfo Lopes. Si bien los acontecimientos posteriores significaron la renuncia del citado director, el hecho nos

invita a reflexionar acerca de la vigencia de las prácticas de exclusión y a reconstruir su historicidad.

Hace pocos días, septiembre de 2010, la obra “El alma nunca piensa sin imagen” del artista argentino Roberto Jacoby fue objeto de un acto censor en la 29º Bienal de San Pablo: las fotografías, cuyos protagonistas son los actuales candidatos participantes en las elecciones presidenciales de Brasil, fueron descolgadas de los muros por incurrir en el delito electoral de vehicular la propaganda política en un espacio público. La observación de estos hechos estimula nuestra reflexión: ¿Qué atributos poderosos acumula una imagen, que justifican la preocupación por la censura? Quizás hojeando papeles viejos encontremos alguna respuesta.