

**MARÍA DE LAS NIEVES AGESTA
JULIANA LÓPEZ PASCUAL**

COORDINADORAS

ESTADO DEL ARTE

**CULTURA, SOCIEDAD
Y POLÍTICA EN BAHÍA BLANCA**

Escriben

MARÍA ALEJANDRA SAUS
MARÍA DE LAS NIEVES AGESTA
DIANA I. RIBAS
MARÍA NOELIA CAUBET
JULIANA LÓPEZ PASCUAL
ANA MARÍA VIDAL



COLECCIÓN
**ESTUDIOS SOCIALES
Y HUMANIDADES**

Estado del arte: cultura, sociedad y política en Bahía Blanca.
María de las Nieves Agesta... [et al.]; coordinación general de María de las Nieves Agesta ; Juliana López Pascual.
- 1ª ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-655-233-2

1. Actividad Cultural. 2. Arte. 3. Historia. I. Agesta, María de las Nieves, coord. II. López Pascual, Juliana, coord.
CDD 306.47

Este libro fue publicado con el financiamiento de la Secretaría General de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur a través del PGI 2015-2018 *Cultura y Artes en Bahía Blanca: entre la institucionalización y la emergencia (Siglos XX y XXI)* (Cód. 24/i230), dirigido por la Dra. Diana I. Ribas.



Editorial de la Universidad Nacional del Sur

Santiago del Estero 639 – B8000HZK – Bahía Blanca – Argentina

Tel.: 54-0291-4595173 / Fax: 54-0291-4562499

www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar



**Libro
Universitario
Argentino**

CiN REUN

Red de Editoriales
de Universidades Nacionales
de la Argentina

Foto de tapa: Plan Dujarric (1909). Fuente: Municipalidad de Bahía Blanca

Diagramación interior y tapa: Fabián Luzi

Corrección de estilo: Franco Magi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes 11723 y 25446.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

Bahía Blanca, Argentina, octubre de 2019.

© 2019 Ediuns.

ÍNDICE

LECTURAS PARA UNA POLÍTICA DE LA CULTURA

María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual

» PÁGINA 3

LA GRILLA Y EL FERROCARRIL. ESPACIO PÚBLICO Y CULTURA URBANA
EN LA EMERGENCIA DE UN ESTADO PERMEABLE A LO PRIVADO (BAHÍA
BLANCA, 1883-1910)

María Alejandra Saus

» PÁGINA 15

EL ARTE ANTES DEL ARTE. ESTADO Y ACCIÓN PRIVADA EN LA
INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA PLÁSTICA BAHIENSE A PRINCIPIOS DEL
SIGLO XX

María de las Nieves Agesta

» PÁGINA 37

OTRA REVISIÓN DE UN RELATO CONSOLIDADO. IMPORTANCIA DEL ARTE
PÚBLICO DEL CENTENARIO DE BAHÍA BLANCA (1928) EN LOS INICIOS DE
LA INSTITUCIONALIZACIÓN ARTÍSTICA MUNICIPAL

Diana I. Ribas

» PÁGINA 61

SÍNCOPAS Y CONTRATIEMPOS. EN LA INSTITUCIONALIZACIÓN OFICIAL DE
LA MÚSICA EN BAHÍA BLANCA (1957-1959)

María Noelia Caubet

» PÁGINA 87

PEQUEÑAS ANÉCDOTAS SOBRE LAS INSTITUCIONES. PRERROGATIVAS
ESTATALES, POLÍTICAS PÚBLICAS Y ASOCIACIONISMO CULTURAL EN LA
PROVINCIA DE BUENOS AIRES (1955-1970)

Juliana López Pascual

» PÁGINA 108

UN PROGRAMA CULTURAL PARA LA LIBERACIÓN. LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL SUR Y EL «GRUPO DE TEATRO POPULAR EVA PERÓN» DE
LA VILLA MIRAMAR DE BAHÍA BLANCA (1973-1974)

Ana María Vidal

» PÁGINA 134

BIBLIOGRAFÍA COMPLETA

» PÁGINA 148

PEQUEÑAS ANÉCDOTAS SOBRE LAS INSTITUCIONES

PRERROGATIVAS ESTATALES, POLÍTICAS PÚBLICAS Y ASOCIACIONISMO CULTURAL EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (1955-1970)

JULIANA LÓPEZ PASCUAL

CONICET/ CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES "PROF. FÉLIX WEINBERG"
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

El problema del Estado y las formas en las que la sociedad civil ha construido distintas vías de articulación con él se ha convertido en los últimos años en un tópico de creciente interés historiográfico en la producción académica que analiza las sociedades occidentales contemporáneas¹. En el ámbito de las actividades culturales, las políticas públicas y los espacios asociativos se presentan como objetos de estudio centrales para la reconstrucción empírica y situada de fenómenos relativos a esos interrogantes. Este capítulo intentará aportar conocimiento relevante al tema en una perspectiva que contemple distintas escalas de análisis, a partir de la observación de los documentos de la *Asociación Artistas del Sur* de Bahía Blanca y su derrotero institucional desde 1955, procurando complejizar la reflexión al incorporar dos ejes de abordaje.

De un lado, se buscará dar cuenta de cómo se manifestaron las tensiones entre lo privado y lo público a partir de las transformaciones operadas por la creciente intervención del Estado en el escenario asociativo; si la ampliación de los elencos y las incumbencias de la administración pública fue uno de los procesos distintivos dentro de la gestión justicialista, el derrocamiento del gobierno constitucional en septiembre de 1955 no implicó la desestructuración de las prerrogativas estatales. En efecto, el comienzo de la serie de intervenciones mediante las cuales se procuró cumplimentar la meta de «desperonización» de los organismos privados se produjo a partir de las directivas emitidas por la Dirección de Personas Jurídicas desde 1956, que indicó así los tiempos y los procedimientos necesarios para llevar adelante la tarea. Al cabo de una década, la voluntad regulatoria había desembocado en una compleja transformación legislativa que ampliaba y detallaba la normativa y las incumbencias de la administración pública sobre las personas jurídicas y establecía Registros (provinciales y municipales) de Entidades de Bien Público que, en última instancia, estipulaban el acceso a las partidas presupuestarias y los subsidios económicos de los que dependía su funcionamiento. De este modo, el relativo rol de patrocinio que algunos sectores de la sociedad civil habían comenzado a adjudicar al Estado desde inicios del siglo XX² resultaba tensionado y complejizado por la consolidación de unas prácticas en las que se consensuaba su función de árbitro y garante de la legitimidad asociativa.

Por otra parte, se recompondrán las interpelaciones de esta asociación a los distintos niveles del Estado y los intereses y demandas expresados en ella, particularmente aquellos que convergían en la transformación de la condición social y profesional del artista y de la configuración de espacios de formación específica. Este problema —una de las variables centrales de la teoría sociológica bourdiana³— retomaba las propuestas de creación de una Escuela de Bellas Artes en Bahía Blanca que legitimara y sistematizara la formación profesional de los individuos tanto como los debates planteados por el justicialismo en torno a la cuestión gremial y las disputas internas al campo artístico que se asentaban sobre la distinción y la desigualdad entre los artistas del Interior y quienes se desempeñaban en el área metropolitana.

Marcos regulatorios de la intervención estatal en el escenario asociativo: complejización y yuxtaposición

Hacia 1950, la tasa de crecimiento poblacional que había convertido a Bahía Blanca en un fenómeno demográfico en las décadas anteriores parecía comenzar a disminuir; sin embargo, aun en términos cuantitativos, el núcleo urbano y su área de influencia continuaron presentando una ventaja comparativa para la ciudad dentro de la región del sudoeste bonaerense y la norpatagonia. Como hemos analizado en otras oportunidades⁴, las décadas de 1930 y 1940 constituyeron un muy buen momento para la institucionalización de las preocupaciones culturales, tanto en la esfera estatal como en lo que refiere a las iniciativas privadas⁵. Este proceso, que luego de 1955 daría paso a la conformación de entidades públicas de enseñanza superior⁶, formó parte de una escena más amplia y de mayor extensión temporal en la que el conjunto de la sociedad civil organizaba y consolidaba espacios asociativos de tipo moderno.

En trabajos anteriores también hemos planteado que la Asociación Artistas del Sur delineó en 1939 una entidad que agrupaba a buena parte de los artistas plásticos locales, junto a escritores, músicos y profesionales interesados en las actividades culturales. El éxito de convocatoria y las redes personales de sus miembros con personalidades del mundo político y cultural brindaron a la institución el basamento de su sustentabilidad en el tiempo, destacándola de otras formaciones previas⁷. De esta forma, y a pesar de la existencia de otros organismos culturales como la Asociación Bernardino Rivadavia (1882) y la Asociación Cultural (1919)⁸, los artistas concentrados en la Asociación Artistas del Sur se ubicaron en un lugar preponderante en el proceso de afianzamiento del campo cultural de Bahía Blanca que se inició durante la década de 1940. Desde 1946, con la creación de la Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca decretada por el comisionado municipal Julio César Avanza⁹ y como resultado de la puesta en práctica de algunas políticas públicas destinadas al mundo cultural, se produjo un acercamiento estrecho entre la Asociación Artistas del Sur y la gestión peronista provincial. Después de 1949 estos lazos se dieron en especial con el Ministerio de Educación y el de Economía, Hacienda y Previsión, dirigidos por el ya mencionado Avanza y Miguel López Francés¹⁰, respectivamente.

El proceso de consolidación del primer gobierno peronista se manifestó, entre otros aspectos, en la transformación de numerosos espacios del aparato estatal y en la construcción de un sistema legislativo que protegiera y encuadrara a los actores del mundo del trabajo. Las actividades culturales, aunque no fueron las áreas de mayor interés, no quedaron fuera de esta voluntad de ordenamiento. Como se puede ver en la obra de Flavia Fiorucci¹¹, el gobierno nacional buscó desarrollar políticas públicas destinadas a la regulación y a la administración del mundo cultural entre las que se encontraron la apertura de nuevos espacios institucionales y la consiguiente expansión de su burocracia, las propuestas de sindicalización de los artistas y un proyecto de ley del trabajador intelectual¹².

La gestión del gobernador Héctor Mercante en la provincia de Buenos Aires implicó, a partir de 1949, el crecimiento de la preocupación por las políticas culturales oficiales que se manifestó de manera preponderante con la creación del Ministerio de Educación provincial, cargo para el que fue designado Julio César Avanza. Este cambio en la estructura administrativa desencadenó un proceso de renovación del sistema que extendió y complejizó estas incumbencias estatales mediante el surgimiento de nuevas instancias burocráticas como la Subsecretaría de Enseñanza, la de Administración y la de Cultura que, junto a su Dirección, fueron incluidas en el organigrama de esa dependencia¹³. Las tareas de la sección de Cultura fueron encomendadas a José Cafasso mientras que las de Administración fueron puestas a las órdenes de José Aralda; ambos, al igual que el ministro, eran oriundos de Bahía Blanca y contaban con cierta trayectoria política. De esta forma, y a través de las posibilidades que otorgaron las partidas presupuestarias de las que el Ministerio fue beneficiario, la Subsecretaría de Cultura llevó adelante o financió numerosas actividades en diferentes localidades de la provincia¹⁴. En Bahía Blanca, estas acciones se llevaron a cabo hasta 1951 por intermedio de la Comisión Municipal de Cultura¹⁵ que, por ser la institución oficial y centralizadora de las tareas culturales, estipuló sus formas y sus tiempos de gestión y realización. La inserción de los Artistas del Sur en su dirección significó la consolidación

de los lazos entre estos agentes y la esfera estatal y, en consecuencia, su participación en las decisiones oficiales acerca de las actividades y el reparto de los recursos disponibles. A diferencia de lo que se observa en las relaciones entre gobernadores e intendentes durante este período¹⁶, la ampliación de las incumbencias estatales no solo no limitó el accionar local sino que pareció impulsarlo al dotarlo de organismos, cargos y presupuesto.

La búsqueda de vinculación con el Estado no fue, en verdad, una práctica novedosa sino que había sido contemplada como forma de financiación incluso en las definiciones estatutarias; la Asociación Artistas del Sur la implementó desde su creación en 1939, cuando la entidad explicitó en su programa la meta de «obtener de los poderes públicos subsidios, subvenciones o leyes especiales para la consecución de los objetivos que se han especificado o de otros que concurran al logro de toda finalidad cultural artística de beneficio común»¹⁷, tal como era usual en los reglamentos de otros organismos culturales. En efecto, el aporte proveniente del Estado municipal constituyó, como se observa en las fuentes, el ingreso principal y mayoritario de la Asociación¹⁸, a la vez que desarrolla sus actividades en los subsuelos del Teatro Municipal, por concesión de la comuna, desde su creación y hasta la actualidad.

En este mismo sentido, la institución estableció vínculos con legisladores y funcionarios públicos de diferentes esferas y provincias, a los efectos de dar consecución al ambicioso proyecto de creación de una «Casa del Artista» en terrenos del Parque Nacional Nahuel Huapi, en San Carlos de Bariloche¹⁹, para lo cual contaron con el apoyo de los socios protectores Carlos Cisneros y Ezequiel Bustillo, diputado nacional²⁰ y director de Parques Nacionales, respectivamente. A pesar de que el propósito fue demorado y aplazado en varias ocasiones, estos representantes sí gestionaron, en diversas oportunidades, la cesión de un buen número de pasajes en los Ferrocarriles del Estado destinados a la realización de viajes de los miembros de la institución a esa región patagónica²¹.

Hacia 1945, y con motivo del reemplazo del ministro del Interior de la provincia de Buenos Aires por el bahiense Ramón del Río²², la asociación designó una comitiva para que se presentara ante el nuevo funcionario a los fines de

bregar por la continuidad del programa que actualmente se viene desarrollando en la Provincia de Buenos Aires, en lo referente a las Artes plásticas por considerar que nunca como en este momento se le ha dado tanto impulso a dichas artes. [...] insinuándole al mismo tiempo la conveniencia de que veríamos con mucho agrado que en un futuro no muy lejano el museo Provincial de Bellas Artes fuera declarado institución autónoma facilitando en esa forma el desarrollo completo de sus programas²³.

De esta forma, y a pesar de haber manifestado con claridad la exclusión de «todo carácter ideológico, político o religioso»²⁴ del seno de la entidad, parece claro que la búsqueda de acercamiento a la administración pública formó parte de los presupuestos básicos sostenidos por estos gestores acerca del rol del Estado en el mundo cultural. En este sentido, resulta significativo lo expuesto por el periodista y secretario de la Comisión Municipal de Cultura Miguel Ángel Torres Fernández²⁵ en 1948, en referencia a las características de las nuevas políticas públicas justicialistas:

Es indudable que asistimos a un cambio fundamental en el enfoque y tratamiento de problemas tan esenciales como el de la cultura [...]. No había antes, en verdad, una preocupación sostenida, activa, de acción sistemática, que procurase soluciones para las necesidades públicas o individuales, de este carácter. Canalizar las inquietudes desinteresadas, estimular el talento creador del plástico, del escritor, del músico, estaba fuera, o poco menos, de la órbita de los gobiernos. Pero se ha reaccionado por semejante apatía y es el momento de mancomunar el esfuerzo privado y oficial para una expansión integral de la cultura, en sus distintas manifestaciones, siempre que ellas sean legítimas²⁶.

Estas nociones fueron reforzadas por las expresiones de José Cafasso con motivo de la inauguración del XII Salón de Arte de Tandil, al manifestar que se procuraba estimular el arte «en profundidad y extensión» porque correspondía al Estado encauzar, orientar y estimular la obra estética y educar la sensibilidad popular en la contemplación de «lo bello»²⁷. La idea del estímulo estatal a la actividad artística resultó, en términos concretos, muy favorable a los miembros de Asociación Artistas del Sur que en esos años gozaron de becas de estudio en Europa y se vieron premiados en los certámenes anuales a los que también fueron convocados como jurados y expositores. Después de 1951 se produjo el cambio de titularidad de los Ministerios de Educación y Hacienda provinciales como resultado de la asunción de Carlos Aloé como gobernador, por lo que Julio César Avanza y Miguel López Francés, en quienes los actores culturales bahienses habían encontrado eco y recursos para sus propuestas, desaparecieron de la escena política. La finalización de la experiencia de la Comisión Municipal de Cultura, en tanto, implicó un cambio sustancial en las formas de participación de los intelectuales locales al desaparecer la vía colegiada y concentrarse las decisiones en un cargo de gestión unipersonal. Ese mismo año, durante la gestión municipal de Norberto Arecco, abogado y socio de Asociación Artistas del Sur, fue creada la Subsecretaría de Cultura y Asistencia Social de la ciudad, cuya dirección fue ocupada por el presidente de los Artistas del Sur, Arnaldo Collina Zuntini²⁸.

El final abrupto de la experiencia peronista repercutió con intensidad en la dinámica interna de la entidad. El 19 de octubre de 1955, un grupo de asociados se reunieron especialmente para tratar el camino que debía seguir el organismo a partir de entender que el país vivía un «momento de LIBERTAD» como consecuencia del triunfo de la «Revolución DEMOCRÁTICA»; en ese sentido, interpretaban que la tónica social aconsejaba renovar los cuadros directivos para así recuperar «la vida democrática de las instituciones y propender a la pacificación y armonía de las mismas». Por unanimidad, la reunión determinó la caducidad de los cargos de la comisión directiva y eligió a quienes iban a cumplir las funciones de interventores²⁹, los que, entre sus determinaciones, resolvieron la suspensión de quien había presidido la entidad por siete años. En efecto, en enero de 1956 y en virtud de esta movilización, el interventor general de la provincia de Buenos Aires, Emilio Bonnacarrere, decretó la intervención de la Asociación Artistas del Sur y designó a tal efecto una comisión integrada por Edmundo Cabrera, Lidia Amaducci y Germán Viglino³⁰.

Ahora bien, ¿qué significó, en términos estrictos, esa intervención? El accionar de estos asociados fue respaldado por la medida de intervención general de los organismos civiles, dispuesta por la Dirección de Personas Jurídicas (DPJ) de la provincia de Buenos Aires³¹. Las pautas y criterios de operación para llevarlo a cabo fueron establecidos por la autoridad provincial que, a fines de enero de 1956, envió una serie de «instrucciones» a cumplir de las que debía resultar un registro específico de datos³². Se esperaba que, pasados 30 días de la asunción del cargo, el interventor presentara a esa Dirección un informe amplio detallando la forma en que se desenvolvía la entidad, su estado económico, las irregularidades observadas y las medidas adoptadas para salvarlas. El período de duración de la intervención quedaba a criterio del organismo intervenido pudiendo extenderse hasta por 90 días, siempre atendiendo a la pauta de normalizar su funcionamiento y dar por concluida esa gestión a la menor brevedad posible, y con la condición de presentar informes mensuales de renovación. Las resoluciones que se tomaran debían ser minuciosa y reglamentariamente detalladas en los libros de actas, así como consultadas con las autoridades provinciales; cuando el interventor creyera subsanados los problemas que hubieran motivado su gestión y luego de consultar con la Dirección de Personas Jurídicas, procedería a la convocatoria a Asamblea para el desarrollo de elecciones regulares que, a su vez, también quedarían bajo su supervisión.

Las directivas e instrucciones emanadas desde la esfera provincial fueron asumidas, en verdad, como la ratificación estatal de un proceso que algunos miembros de la Asociación Artistas del Sur habían comenzado por su propia iniciativa y que, en rigor de verdad, se alineaba con la voluntad de revisar y enjuiciar los «actos de corrupción durante la tiranía», manifestada por amplios grupos opositores en la conformación de la Comisión Nacional de Investigaciones, a fines de 1955³³. En efecto, en marzo de 1956 la Asociación Artistas del Sur comunicó su proceder a la Dirección de Personas Jurídicas, manifestando

su voluntad de ajustarse a las instrucciones generales y dando cuenta de las formas y los tiempos en los que se estaba desarrollando la gestión. Al entender de la misma, las anomalías constatadas no eran de orden administrativo, sino especialmente moral y ético, «por la reiteración de actos de franco vasallaje al gobierno depuesto con evidente incidencia en la armonía de las relaciones sociales» y «por la desconsideración y afrenta que sus actos involucraban hacia las opiniones de los asociados que no coincidían en su credo», de lo que responsabilizaron en especial al presidente Collina Zuntini.

Ocurrida la revolución y recuperadas las instituciones del país para la vida democrática, ésta intervención ha procurado pacificar los espíritus y armonizar la vida de la entidad en torno a sus finalidades específicas, sin entromisión [sic] política de ninguna índole. En cuanto a la forma de subsanar las anomalías mencionadas, entendemos que ellas lo han sido ya por imperio de la libertad en el país y la sanción disciplinaria adoptada por ésta intervención [...]³⁴

Las medidas punitivas recayeron sobre el mencionado Collina y la docente María Hortensia Leal; el primero fue removido de manera definitiva de su rol de presidente y también suspendido como socio, al igual que la segunda, que también fue exonerada de su cargo. Las justificaciones para esta resolución adquirieron un tono fuerte y denunciante ya que insistieron en que Collina Zuntini se había extralimitado en sus facultades, «propiciando y rindiendo homenajes a personas totalmente ajenas a la entidad, con finalidad evidentemente política, desnaturalizando la función de la entidad y disminuyéndola ante la opinión pública por sus actitudes de adulación y vasallaje». El comunicado emitido a los socios argüía, además, que en sus hechos el presidente había incurrido en una «falta de respeto para las concepciones íntimas de los asociados que no compartían su credo, y un avasallamiento a sus derechos» agravado por las circunstancias políticas que establecían, según estos actores, un temor constante a la censura y a la persecución de los opositores³⁵. La Comisión entendió que las sanciones adoptadas resultaban suficientemente reparadoras y, por tanto, estableció que era necesario convocar a la Asamblea de socios y llamar a nuevas elecciones generales.

En concreto, los actos de la intervención —finalizada en julio de 1956— se circunscribieron a la ejecución de «medidas moralizadoras» destinadas a «extirpar la predisposición de jugar el prestigio y la seguridad de la entidad con finalidades políticas totalmente ajenas a su misión»³⁶. Resulta curioso que no parecen haberse registrado hechos de corrupción o malversación financiera, ni vicios en las formas de procedimiento de las actividades habituales; lo que se cuestionó y se castigó fue, en verdad, la cercanía y las manifestaciones políticas partidarias de algunos socios, en particular de aquellos que habían mostrado afinidades peronistas. En términos reglamentarios, esto hallaría sentido en la exclusión de las referencias políticas del seno asociativo, elemento constitutivo fundamental y horizonte de legitimación de las prácticas de sociabilidad moderna. Sin embargo, también es posible problematizar esa mirada y abrir interrogantes acerca de aquello que, por supuesto, no se registra en los documentos institucionales. ¿Cabe pensar que, en vistas del triunfo «libertador», los mismos asociados hayan iniciado la intervención para evitar así la imposición verticalista que pudiera emanar desde la Dirección de Personas Jurídicas? ¿Se habrán puesto en juego, en este accionar moralizante y ejemplificador, confrontaciones y disputas personales, preexistentes y ajenas al hecho político? No daremos respuesta a ello aquí, pero entendemos que estas preguntas pueden ofrecer nuevas miradas al problema³⁷.

A partir de la lectura e interpretación de las fuentes oficiales sí es posible observar que, en principio, se registraron encuentros y tensiones entre lo privado y lo público. De manera independiente al desarrollo de políticas públicas destinadas a la promoción de la cultura, desde la década de 1950 se produjo un proceso de creciente intervención del Estado en el ámbito de las asociaciones privadas, canalizado a través de una regulación cada vez más detallada y compleja, en la que el mundo del asociacionismo cultural quedó inserto. La redacción y sucesivas transformaciones de un cuerpo legislativo y de organismos de control e inspección específicos de las *personas jurídicas* no solo pone en cuestión cierta idea de que la voluntad de desperonización arraigaba en prácticas antiestatistas, sino que abo-

na las hipótesis acerca del interés creciente y compartido por todo el arco de la dirigencia política en la ampliación de las incumbencias del Estado en el ámbito de la sociedad civil. El proceso de avance y regulación pública, a nuestro entender, atraviesa y excede la contingencia partidaria y los vaivenes electorales y se vincula intrínsecamente con la construcción del Estado moderno, planificador y reglado por principios de racionalidad³⁸.

Entre 1950 y 1953 se produjeron las dos primeras reglamentaciones provinciales sobre las personas jurídicas: la Ley Orgánica de la Superintendencia de Personas Jurídicas (5597/950) y la Ley de Régimen de la Dirección de Personas Jurídicas (5742), que derogó a la primera al ser promulgada por el Decreto 13871/53 y cuya vigencia se extendió hasta su reemplazo por la Ley de Policía en Materia Societaria y Personas Jurídicas (8671) en 1976. La primera disposición creó la dependencia del mismo nombre, entendiéndola como un cuerpo asesor del Poder Ejecutivo provincial, en quien residía la prerrogativa de conceder, controlar —y, potencialmente, retirar— la condición de *persona jurídica* a las asociaciones y organismos colectivos que quisiesen encuadrarse en ese marco. La segunda, por su parte, transformó a la Superintendencia en Dirección de Personas Jurídicas, delegando en ella las funciones que hasta entonces detentaba el PE y definiéndolas en torno al asesoramiento, la «vigilancia», la información y la coordinación. En este sentido, resulta relevante atender a que el cuerpo legal no solo categorizaba y distinguía a las asociaciones según sus fines —asociaciones civiles, sociedades comerciales, sociedades anónimas, entre otras—, sino que establecía obligaciones específicas para las personas jurídicas, con lo que se abría todo un campo para la acción coercitiva del control estatal. En su artículo 6, uno de los más extensos, la ley detallaba las pautas que quedaban bajo el dominio de la inspección pública, mientras que en el artículo 20 estipulaba las sanciones que cabían ante el incumplimiento de la norma. En verdad, fue allí donde se dispuso la medida de la intervención como una de las posibilidades, junto con los apercibimientos, las multas y el retiro de la personería jurídica.

Las intervenciones planteadas por el gobierno de la «Revolución Libertadora» como formas de «saneamiento» de los espacios sociales no constituyeron la única medida de injerencia. En 1956, la Dirección de Personas Jurídicas elaboró un modelo de estatuto que envió gratuitamente a todas las entidades a ella vinculadas, al efecto de «orientar» a las instituciones que debieran abocarse a la preparación de los propios, ajustándolos a las disposiciones vigentes. Sobre esa base, los Artistas del Sur resolvieron modificar su texto reglamentario, disminuyendo el número de miembros de la Comisión Directiva y elevando el monto de la cuota social³⁹. Del mismo modo, la Superintendencia de Personas Jurídicas de la Provincia de Buenos Aires consolidó vías preexistentes de control regular de la dimensión económica de las entidades a partir de la obligatoriedad de presentar balances anuales, para lo cual diseñó formularios y criterios de análisis e instruyó a las autoridades. A la vez, la Dirección de Personas Jurídicas realizó inspecciones periódicas a los organismos, requiriéndoles sus libros sociales y su documentación en regla.

A estas estrategias de coordinación y control estatal sobre las formas de organización de la sociedad civil se superpusieron, desde los años sesenta, los cambios en el organigrama de las dependencias estatales específicas y la creación de marcos regulatorios, que se fundamentaban en el concepto del «Bien público». Por un lado, la forma institucional colegiada fue recuperada en 1961, cuando se recompuso la Comisión Municipal de Cultura en el contexto de la intendencia de Haroldo Casanova. Aunque la consecución de sus tareas no fue la esperada —al menos, inicialmente— por no contar con partidas presupuestarias adecuadas, a ella se integraron representantes de diversas asociaciones locales, como la Asociación Artistas del Sur, estrechándose así los vínculos entre los intereses de algunos grupos privados y el desarrollo de las burocracias estatales⁴⁰. En 1967 la comuna constituyó la Dirección Municipal de Cultura, nueva forma unipersonal que recayó en la figura del periodista y crítico de arte Alberto Fantini, designado por el comisionado de la «Revolución Argentina», Luis María Esandi.

Por otra parte, a partir de 1967, el Estado municipal y el provincial establecieron pautas para el trabajo de las asociaciones civiles y/o privadas con la voluntad de imponer una regulación homogénea que rigiera el acceso a los subsidios y beneficios de carácter oficial. En este sentido, la Ley 7287/67 creó el *Registro Provincial de Entidades de Bien Público*, entendiéndolas como «todas aquellas Instituciones ubi-

cadras en la Provincia de Buenos Aires, con o sin personería jurídica, cuyo objeto sea el desarrollo de actividades de interés social» y que en sus estatutos contemplaran alguno de los siguientes aspectos:

- a) Propiciar el culto a las tradiciones patrióticas y difundir los sentimientos a la nacionalidad.
- b) Propender al bien común y a la solidaridad humana.
- c) Difundir la cultura con el fin de propender a la formación de la personalidad moral, a la elevación espiritual, intelectual y cívica de la comunidad.
- d) Colaborar en la solución de problemas sociales, con el sostenimiento de guarderías infantiles, jardines de infantes, centros de enseñanza, hogares para ancianos, de la mujer y del niño o en forma de colaboración con los ya existentes dentro de su radio de acción.
- e) Propiciar conferencias culturales, certámenes científicos, históricos, literarios, exposiciones, etc.
- f) Sostener bibliotecas populares.
- g) Fomentar la cultura física por la práctica de deportes con fines educativos.
- h) Defender a la salud de la comunidad sosteniendo salas de primeros auxilios, centros de salud, preventorios, centros de rehabilitación, hospitales, etc.
- i) Propiciar la creación de cooperativas de ahorro, de crédito, de producción, de consumo y mutualidades en defensa de la economía del pueblo.
- j) Estudiar los problemas edilicios, proponiendo a la Municipalidad soluciones prácticas en beneficio de la comunidad⁴¹.

De esta extensa enumeración se desprende que la noción de aquello que importaba al Estado se expandía y complejizaba, abarcando desde las preocupaciones por la promoción de la cultura y la identidad nacional⁴² hasta aquellas vinculadas con las prácticas asistenciales y de prevención, lo que redundaba tanto en la mayor participación en las actividades de la sociedad civil, como en la necesidad de contar con más y mejores datos acerca de las formas en las que ellas se desarrollaban.

En efecto, la estructura general de esta ley fue reproducida en 1970 por Decreto Municipal 163/70 de creación del Registro Municipal de Entidades de Bien Público, que se articulaba así con la Agencia Municipal de Orientación Social, dependiente de la Secretaría de Bienestar Social. La inscripción en los mencionados Registros se cumplimentaba mediante la presentación —entre otras cosas— de un formulario en el que se explicitaran los datos nominales del organismo en cuestión, su estatus ante la Dirección de Personas Jurídicas, sus autoridades y número de socios, sus capitales inmuebles, sus fuentes de financiación e ingresos provenientes de beneficios estatales, así como las finalidades y los servicios prestados. De forma paralela, mientras en 1964 la Dirección de Cultura provincial solicitó información relativa a la composición de las entidades plásticas, en 1968 la Sub-Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires inició un censo cultural que abarcó todas las ramas del arte, cuyo relevamiento fue cumplimentado por la Dirección de Cultura municipal. El empadronamiento tenía por objeto detectar a aquellas personas que, de una forma u otra, contribuyeran al acrecentamiento cultural de la ciudad y sus posibilidades de proyectar su trabajo al «medio ambiente» y a las distintas zonas vecinas. A tal efecto, la Sub-Secretaría bonaerense confeccionaría oportunamente un boletín con los nombres de los referidos individuos y sus antecedentes, que se repartiría entre todas las Direcciones o Comisiones de Cultura dependientes de las Municipalidades de la provincia⁴³.

La voluntad de recopilación de datos no se limitaba, por su parte, a la dimensión local o a la provincial. Creado en 1958 por el gobierno de la «Revolución Libertadora» y dependiente de la Secretaría de Estado de Hacienda, el Fondo Nacional de las Artes⁴⁴ realizó un «Censo de Instituciones Artísticas» en todo el país desde el inicio de sus funciones. En él se procuró recabar información cuantitativa y cualitativa referente a la fundación de cada agrupación, la composición de su comisión directiva, la cantidad de socios, los recursos financieros anuales y la posesión de bienes, así como su especialidad artística, sus objetivos estatutarios y las actividades desarrolladas. Las características eminentemente

financieras y crediticias que la legislación otorgaba al mencionado Fondo —que, a partir de recursos de origen impositivo, contaba con una asignación anual mínima de \$ 200.000.000 m. n.⁴⁵— requerían, para la toma de decisiones administrativas sobre las partidas presupuestarias con las que contaba, del conocimiento de las iniciativas que funcionaban en toda la extensión del país. El envío de la información requerida se estipulaba, por reglamento, como la condición de posibilidad de acogerse a los beneficios que acordaba el organismo.

A su vez, desde 1966, el Departamento de Estadística Educativa dependiente de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación, de alcance nacional, requería el envío de información con fines estadísticos, en cumplimiento de las Leyes 13047 y 14046⁴⁶. La segunda regulaba los procedimientos de censos y registro del Estado, mientras la primera, promulgada en 1947, decretaba el Estatuto del Personal Docente de Establecimientos Privados de Enseñanza, aspecto en el que los Artistas del Sur ponían especial interés y dedicación, como veremos en el siguiente apartado. Mediante este marco legal, el Estado nacional estipulaba una serie de pautas para la organización de propuestas educativas distintas a las públicas a la vez que delimitaba con claridad las condiciones del ejercicio de la docencia en ellas, tanto en lo relativo a las designaciones como en lo atinente a los salarios y derechos laborales, cuyo resguardo se encomendaba al Consejo Gremial de la Enseñanza Privada. A escala local, esta reglamentación tocaba puntos sensibles y muy interrelacionados en los que convergían las variadas inquietudes de la sociedad civil frente a la esfera pública: la formación sistemática en las disciplinas artísticas y su homologación, el acceso a los cargos docentes en las escuelas dedicadas a la formación estética, el estatuto laboral de los artistas y su condición profesional, y las asimetrías que todas esas variables presentaban entre los espacios metropolitanos y los del interior del país.

El rol del Estado en la condición del artista: demandas y expectativas de la sociedad civil

Como se ha visto en otros capítulos de esta misma obra, las preocupaciones por la formalización de entidades culturales que se dedicaran de manera específica a la labor artística pueden rastrearse hasta las primeras décadas del siglo, momento en el que esta era un territorio en el que predominaba la actividad de asociaciones privadas coordinadas por aficionados que procuraban obtener la promoción y el estímulo estatal⁴⁷. La coyuntura conmemorativa local de 1928 permitió advertir tempranamente la importancia de habilitar espacios oficiales, lo que condujo a la movilización de artistas y gestores para la creación, a inicios de la década de 1930, de un cuerpo colegiado, una instancia de competencia y un organismo de patrimonialización destinados en su totalidad al trabajo sobre las artes plásticas⁴⁸. Esta voluntad estatista se complejizó durante los años cuarenta, por la apertura de un salón provincial y uno nacional de arte y por la organización de entidades de coordinación pública de las políticas culturales, mencionadas en el apartado anterior.

En este sentido, durante la primera mitad del siglo XX comenzó a producirse el proceso de cristalización de las instituciones que se entienden como parte del campo artístico, en el que aquellos espacios dedicados a la formación sistemática y homologada fueron percibidos como parte de las estrategias de distinción y jerarquización de los artistas. La progresiva consolidación de estos agentes y de las lógicas específicas no significó un cese de las interpelaciones al Estado, sino una especialización de las demandas, que se enfocaron en obtener de la esfera pública la homologación de las condiciones del artista y su función social.

Así, a principios de 1949, la Comisión Municipal de Cultura escribió al flamante ministro de Educación de la Nación⁴⁹, Oscar Ivanissevich, solicitando el apoyo para crear la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bahía Blanca:

Esta ciudad de Bahía Blanca, —caso singular de población que ha crecido sola, sin un apoyo oficial efectivo, aún en la solución de sus problemas mayores— ha llegado a constituir también un caso excepcional como centro de convergencia de una

considerable porción territorial, que significa una tercera parte del patrimonio nacional, con un diez por ciento de la población. Asimismo, se encontraba postergada en sus legítimas aspiraciones, hasta que irrumpió, para dar término al letargo y la desesperanza del país, el movimiento revolucionario de 1943. La situación ha variado desde entonces hasta ahora, aunque todavía esta ciudad y su puerto no han alcanzado el plano de preponderancia económica y social que le corresponde ocupar como una necesidad vital de su destino geográfico [...] pero una vez concedida definitivamente la franquicia para exportar e importar, al puerto local, y con las grandes obras que han sido incluidas en el Plan Quinquenal y el Plan Trienal, a corto plazo esta ciudad asumirá la responsabilidad de dirigir y estimular el progreso integral de una inmensa región.

Con clara visión de lo que Bahía Blanca debe ser como centro de irradiación cultural, pero siempre dentro de los modestos recursos que ha contado, esta Comisión Municipal de Cultura ha trabajado intensamente por la progresiva expansión de la cultura en el orden regional [...] lo que atestigua nuestra preocupación cultural y, por consiguiente, la legitimidad del siguiente pedido:

Crear en esta ciudad una Escuela Nacional de Bellas Artes, similar en su estructura y planes de estudios a la Escuela Manuel Belgrano, de la Capital Federal. [...] [...] será una obra de decisiva influencia en la formación de los elementos locales y regionales, y completamente admirable del grandioso impulso que se está dando a la enseñanza técnica. Sería la primera escuela de esta índole que funcionaría en el sur y el único instituto nacional de bellas artes en la región. A él concurrirían jóvenes de la ciudad, de Punta Alta, Coronel Dorrego, Coronel Pringles, Coronel Suárez, Tres Arroyos, Carmen de Patagones, Viedma, Pigüé, Fuerte General Roca, Neuquén, San Carlos de Bariloche, San Martín de los Andes, etc. [...]

Por lo que expongo al Señor Ministro, la preparación de la juventud en la enseñanza elemental de las artes plásticas, requiere, impostergablemente, la creación de un establecimiento preparatorio oficial en esta ciudad, donde tan responsable misión no puede ser cumplida por el taller de una institución privada —la Escuela de Bellas Artes Proa— que es el único medio, y muy precario, de que se dispone. Falta el respaldo oficial, la garantía de profesionales especializados, y la normal sistematización de los estudios. [...]⁵⁰

La misiva dejó en evidencia una serie de cuestiones: en primer lugar, la adscripción política que la Comisión Municipal de Cultura declaró al movimiento militar nacionalista que en 1943 había derrocado al presidente Ramón Castillo y a las políticas socioeconómicas de Juan Domingo Perón. En segundo lugar, la concepción que este sector sostenía sobre el rol «central» de Bahía Blanca como dinamizador de su «periferia» y la región sureña en materia económica, social, y cultural⁵¹, la que se hallaba en concordancia con las representaciones sustentadas por los organismos nacionales como la Subsecretaría de Cultura y la Comisión Nacional de Cultura⁵². Por último, la preocupación que esta institución manifestaba por la formación técnica en las Bellas Artes, ya presente en sus objetivos fundadores, se encuadraba en la búsqueda de profesionalización de las artes plásticas en la ciudad.

Asimismo, estas manifestaciones también resultaban atravesadas por el conflicto interno que vivía la escena de la plástica bahiense en esos años, haciéndose eco a su vez de los debates que se producían a escala nacional⁵³. Los directivos de la Asociación Artistas del Sur se habían desempeñado tradicionalmente como docentes de la «precaria» Escuela de Bellas Artes Proa —fundada entre 1933 y 1934 por la Asociación de Artistas Independientes—; varios de ellos, entre los que se encontraban su director Saverio Caló, Arnaldo Collina Zuntini y Séptimo Ferrabone, fueron expulsados del establecimiento educativo en 1947 por una movilización estudiantil que les objetaba el «inexplicable retraso que en el orden didáctico se hallaba desde hacía un tiempo»⁵⁴. El pedido a Ivanissevich estaría sustentando,

en ese sentido, por la intención de crear un espacio nuevo de inserción ante el desplazamiento sufrido, convocando la solidaridad de un funcionario que había manifestado pública y estruendosamente su oposición a las innovaciones formales de la vanguardia y el arte moderno⁵⁵.

En 1953, como consecuencia de este conflicto, ante la ausencia de respuestas por parte del Ministerio y luego de la oficialización de *Proa* como Escuela de Artes Plásticas provincial en 1951, la Asociación Artistas del Sur inauguró un establecimiento educativo propio al que denominó *Taller Libre Ubaldo Monacelli*. Los elementos materiales necesarios fueron cedidos por el Instituto Ítalo Argentino de Cultura, proviniendo de la *Escuela de Arte Ubaldo Monacelli* que había funcionado hasta 1952 bajo la dirección del mismo Collina Zuntini, y entre cuyos docentes se encontraban Hortensia Leal y Séptimo Ferrabone. En el acta inicial, se declaró que «el Taller Libre no tendrá maestros ni alumnos, sino personas que dibujan y pintan, orientadas por asociados de mayor experiencia»⁵⁶; sin embargo, luego se presentaron problemas relativos a cómo se estructuraría el cobro a los asistentes, quiénes serían considerados como «asociados de mayor experiencia» y cómo se distribuirían los ingresos⁵⁷.

En tanto, en 1952 fue creada la Escuela de Bellas Artes dentro de la estructura del Instituto Tecnológico del Sur (ITS), cuya concreción en 1948 había estado fuertemente ligada a las gestiones de Miguel López Francés en la Dirección General de Cultura provincial⁵⁸. El arquitecto Manuel Mayer Méndez —uno de los docentes expulsados por los estudiantes de *Proa* y diseñador de los edificios ubicados en Colón 80 y en la Avenida Alem 1200— fue designado director organizador de esta iniciativa que contemplaba las orientaciones Plástica y Música. A pesar de que buena parte de los docentes —entre los que se encontraron varios de los Artistas del Sur— fueron nombrados con cargos *ad honorem*, la academia cesó sus funciones en 1953 por falta de recursos económicos.

La movilización vecinal y política que demandó la organización de la Universidad Nacional del Sur⁵⁹ y el éxito logrado al calor de la «Revolución Libertadora» se percibieron como una estrategia eficaz y como una ventana de oportunidad para estos actores que, desde los años treinta, ansiaban la apertura de una escuela de formación superior en artes. Así, en diciembre de 1955 los interventores de la Asociación Artistas del Sur sostuvieron reuniones con la Comisión encargada de estructurar la nueva casa de estudios⁶⁰ y con el asesor universitario del Ministerio de Educación, a la vez que enviaron memoriales en los que se detallaban los antecedentes de la iniciativa y la importancia de las actividades artísticas en los organismos privados locales⁶¹. En este sentido, buscaron demostrar que la ciudad contaba con «material de estudio, pedagógico y humano, como para justificar la creación de una escuela de Bellas Artes, sin invocar razones emotivas o recursos dialécticos»:

- 1) en 1952, ya funcionó una Escuela de Bellas Artes, dependiente de Instituto Tecnológico del Sur, contando con la asistencia de trescientos alumnos regulares, incluyendo los estudiantes de arte escénico.
- 2) Los cursos funcionaron durante siete meses, perfectamente organizados, con elementos adecuados, y el programa, adaptado a la creación de la escuela, mantenía sus materias teóricas correspondientes según el programa de las escuelas de Bellas Artes Nacionales.
- 3) Se contaba con todos los materiales y elementos de estudio necesarios, bancos, caballetes, etc., además de profesores especializados.
- 4) Clausurados los cursos, por razones ajenas a la voluntad de los alumnos, su vocación los ha llevado a continuar sus estudios, en forma individual o en los talleres de instituciones privadas, como la nuestra, lo que evidencia su predisposición y amor al estudio del arte⁶².

En febrero de 1956, a pocos días de la flamante creación de la Universidad Nacional del Sur, la pintora Elena Van Hees⁶³ hizo circular sus sugerencias para la reapertura de la Escuela de Bellas Artes dependiente de esa casa de altos estudios, considerándolo un «proyecto económico por carecer la UNS de presupuesto para su mantenimiento»⁶⁴. En su escrito planteaba la existencia de una necesidad «estética superior» en Bahía Blanca, a la vez que la vinculaba a la selección de docentes profesionales y a la

adscripción a los planteos que observaban el derrocamiento del gobierno justicialista como un acto de patriotismo y democracia, opositor a la «nefasta» dictadura de «la escoria».

En mi ciudad natal, hay una «laguna educacional» de estética superior que aún falta llenar. Para lograr tal fin, sería necesario la creación de una academia de «Bellas Artes», dotada, además del material para enseñanza, de un personal docente-artístico-pedagógico competente en la materia inspirado en los más sanos, nobles y elevados propósitos de ideales de argentinidad; de esta Argentina nuestra, depurada afortunadamente, de la escoria, que el nefasto gobierno del dictador depuesto amenazaba carcomer hasta las entrañas mismas de la tierra⁶⁵.

Asimismo, buscando captar el apoyo de la comunidad local, se intentó difundir la iniciativa a través de emisiones radiales los días lunes, miércoles y viernes durante todo el mes de enero por la señal de LU2. En ellas, la Asociación Artistas del Sur aparecía como el principal motor de la iniciativa, entendida como la continuidad de la Escuela que había funcionado en 1952, y solicitaba a la audiencia que hiciera llegar su voto favorable al proyecto.

Artistas del Sur entidad cultural, atenta siempre a toda inquietud espiritual, fue la primera en fomentar y propiciar, la reapertura de la Escuela de Bellas Artes, que, dependiente del Instituto Tecnológico del Sur (hoy Universidad Nacional del Sur), funcionaba en el año 1952. [...] Apoyemos todos, esta feliz iniciativa de Artistas del Sur. Enviad vuestras adhesiones de simpatía a esta emisora LU2 o bien a Artistas del Sur⁶⁶.

La idea se observaba como un hecho de concreción inexorable y sobre el que no habría discusiones, por lo que incluso se planificó la formación de un curso preparatorio para los potenciales alumnos ingresantes y se resolvió la ampliación del cuerpo docente para las clases de 1957⁶⁷. Simultáneamente, se iniciaron conversaciones y trámites con el Ministerio de Educación provincial, a cargo de Elena Z. de Decurguez, «ante la inminencia —según noticias periodísticas y noticias semi-oficiales— de la creación de la Escuela de Bellas Artes en Bahía Blanca»⁶⁸, pidiendo que se agregue la disciplina plástica a la futura institución. De esa forma, se argüía, se daría satisfacción a una profunda «necesidad espiritual» y se posibilitaría el desarrollo de las vocaciones artísticas de la ciudad y la zona, las que se manifestaban a través de los medios de comunicación, carteles murales y volantes. Además, la realización de la escuela se entendía como un «acto de justicia» y reconocimiento al «historial honroso y heroico» de la plástica bahiense en virtud de la acción ininterrumpida que, en situación precaria, había llevado adelante desde inicios del siglo.

En este sentido, la argumentación histórica inició el relato que un par de años más tarde recuperaría Filoteo Di Renzo en sus «Apuntes sobre el arte local», indicando tanto las experiencias privadas de principios de siglo como el inicio de la injerencia estatal en el contexto conmemorativo del Centenario de la fundación de la ciudad, a fines de los años veinte⁶⁹. La idea central —sintetizada en la profundidad temporal del trabajo artístico local sostenido por «valores espirituales» que, de acuerdo con su interpretación, emergían con dificultad en un ambiente dominado por la actividad material— se orientaba también a incluir especialmente a los pintores de Artistas del Sur en una visión legitimada, también, por la acción patrimonialista ejercida por el Estado a través del Salón Regional y del Museo local.

Así en 1929, cuando aun la ciudad parecía totalmente absorbida por sus intereses comerciales e industriales, los valores espirituales del medio eclosionaron en la creación de una Comisión en favor de Bellas Artes, cuya concreción estuvo a cargo del Dr. Florentino Ayestarán, quien lo hizo consciente de su labor y seguro

de su destino. A partir de entonces surgieron diversos grupos de plásticos que en diferentes entidades realizaron su quehacer artístico. En 1931 se realizó el primer Salón de Arte local, cuyo éxito dio lugar a que se convirtiera en Salón de Arte Regional, que en la actualidad cuenta 26 años de vida.

Bahía Blanca cuenta además con un Museo Plástico en el que se exhiben más de 250 obras de pintores argentinos. Por otra parte la consagración de valores locales, de indudable jerarquía artística, dan la pauta de que nuestro requerimiento está avalado por un sentido de justicia y por una realidad que se traduce en hechos. Vayan como ejemplos, en primer término por su acción y su valor artístico el pintor Ubaldo Monacelli, a quien le siguen Juan Carlos Miraglia, Nicanor Polo, Alfredo Maserá, Saverio Caló, Elena Van Hees, Domingo Proncato y Tito Belardinelli⁷⁰.

Por último, la fundamentación se alineaba con una cierta voluntad histórica de jerarquizar lo local⁷¹ y recaía en la aducida centralidad geográfica de Bahía Blanca y el mentado abandono al que, según enfatizaban los vecinos y líderes culturales⁷², los gobiernos condenaban a la ciudad. A su criterio, eran las escuelas privadas y una buena cantidad de profesores individuales los que atendían y testimoniaban la demanda de formación artística que, dejaban entender, debía suplir el Estado.

Bahía Blanca, por su situación geográfica, por la calidad y cantidad de cultores plásticos, por el progreso de su zona, huérfana de conducción firme y específica, se hace acreedora a la creación de la Escuela de Bellas Artes en forma urgente, con orientaciones nuevas y dinámicas, que se consubstancien con el medio y cultiven los valores del espíritu con el mismo acendrado interés con que otras reparticiones cuidan de su desarrollo técnico e industrial.

En ese sentido, nos permitimos asegurar que la creación de la Escuela de Bellas Artes, debe asentarse en bases absolutamente independientes, sin vinculación alguna con la Escuela de Arte, que existe en ésta, dependiente del Ministerio de Educación, ya que su sistema educativo es simple y elemental, y su edificio no posee el espacio vital imprescindible para el desarrollo normal de las disciplinas artísticas. Independientemente de ésta y de cualquier otra Escuela de las que actualmente funcionan en nuestra ciudad, la Escuela de Bellas Artes debe crearse con el sentido ideal que anhela y necesita el pueblo de Bahía Blanca⁷³.

Resulta curioso que la nota refería a la existente escuela de Artes Plásticas que, como adelantamos, no solo había sido el escenario de un conflicto generacional y estético, sino que a partir de 1951 funcionaba como parte de la estructura educativa de la provincia de Buenos Aires, ofreciendo en forma gratuita cursos básicos para niños y un plan de formación de dibujantes artísticos que, luego de tres años de estudios, otorgaba un título habilitante para cumplir funciones docentes en escuelas estatales. Si bien la Asociación había celebrado esa oficialización, era claro que disentía frente a la selección de contenidos, formas y propuestas pedagógicas, a las que entendía como simples y elementales, dejando ver la continuidad de las disputas en torno a la actualización de los lenguajes plásticos y las variadas formas de recepción y apropiación de las vanguardias experimentales.

El desarrollo de las iniciativas de institucionalización de la educación artística en la escala provincial se desarrolló en paralelo a estas demandas privadas y, en disciplinas como la música o las artes escénicas, dio respuestas satisfactorias a la movilización local de individuos y asociaciones creando el Conservatorio de Música y Arte Escénico en 1957 y, dos años más tarde, la Orquesta Estable⁷⁴. La vía bonaerense parecía, entonces, ser la más fructífera por lo que, en esos mismos años, la Asociación Artistas del Sur volvió a solicitar la creación de la escuela. Sobre ello refirió tanto al ministro de Educación Ataulfo Pérez Aznar como al director de Cultura de la provincia, Luis De Paola, quien, manifestando su complacencia por la propuesta, afirmó que sería considerada en oportunidad de contar con los re-

cursos necesarios para el normal desenvolvimiento del establecimiento⁷⁵. Si bien buena parte de las argumentaciones respecto de la pertinencia del proyecto recurrieron a los mismos ejes que en las ocasiones previas, en la misiva enviada a Pérez Aznar se introdujo una variable que no era frecuentemente esgrimida, a pesar de constituir un punto central en el proceso de profesionalización: la posibilidad de acreditar los conocimientos artísticos mediante títulos habilitantes que permitieran, en última instancia, una distinción y una jerarquización entre los artistas.

Nos mueve a esta solicitud la evidencia de que, una gran cantidad de juventud estudiantosa y entusiasta por las artes plásticas, carece de la conducción profesional, en términos generales y del estímulo que dicta siempre, la realización y concreción de una carrera, que una vez finalizada, acredite los requisitos para ejercerla, que la misma exige por su multiplicidad de facetas que encierra, y que el autodidacta no logra recorrer de forma fructífera, a pesar de la mejor voluntad con que guie sus pasos⁷⁶.

Ante lo que se evidenciaba como una creciente especialización disciplinar en la creación de entidades educativas, en la que además veían postergados sus requerimientos, la propuesta de los Asociación Artistas del Sur se manifestaba en favor de la creación de una escuela integral de artes en la que se contemplara también a los plásticos.

Las demandas por la organización de una institución educativa se vinculaban a las interpelaciones que se lanzaban al Estado en busca de la transformación de la condición del artista, articulándose, a su vez, con otros ejes significativos para los actores [figura 28]. A los mencionados debates en torno a los lenguajes y la actualización se sumaban, de un lado, las tensiones surgidas por la asimetría —de poder simbólico, de público, de inserción, de oportunidades— entre quienes se movían en el circuito capitalino y quienes lo hacían en espacios provincianos, pero también resultaban afectados por el debate gremial que atravesaba a pintores, escultores, dibujantes y creadores en general. Como se ha visto en otras oportunidades, el desarrollo del mercado de las artes y las industrias culturales en el interior del país presentaba diferencias significativas respecto de lo que sucedía en la escena porteña, aun cuando allí tampoco se hubiera producido una completa profesionalización de la tarea artística. En efecto, para comprender este problema de la formación es necesario tener en cuenta la inexistencia de un mercado artístico en la ciudad que permitiera que tareas como la plástica o la literatura se realizaran de manera profesional.

En líneas generales, todavía hacia mediados del siglo se sostenía el escaso crecimiento de espacios de exposición y venta⁷⁷, y quienes se dedicaban a las artes visuales lo hacían en sus tiempos libres y de manera vocacional —muchas veces autodidacta— por lo que sus ingresos materiales provenían de otro tipo de actividades, como la participación en emprendimientos comerciales o el ejercicio de profesiones liberales, tales como el derecho o la medicina. Las galerías de arte no constituían espacios numerosos⁷⁸ y las oportunidades de exhibir las obras de los artistas bahienses se reducían a las instancias de los concursos y salones que organizaba cada año la Comisión Municipal de Cultura. Incluso desde la prensa masiva, la imagen del artista que circulaba lo asociaba a la bohemia, a la falta de expectativas, a la pobreza económica y a cierta condición de *desgracia a enfrentar*⁷⁹, como se observa en la imagen 1. En verdad, los emprendimientos periodísticos constituían uno de los principales nichos laborales para quienes se dedicaban a las actividades plásticas, ya que allí podían desempeñarse como caricaturistas, dibujantes u obreros gráficos aquellos que no relegaban la tarea a una suerte de *hobby*⁸⁰. De allí que, en algunas ocasiones, la condición de artista plástico y la vinculación a los espacios de la «alta cultura» era compartida con una relativa identificación con los sectores trabajadores, en especial con las agrupaciones que agremiaban a periodistas, gráficos y empleados de la prensa desde los años veinte⁸¹.

La dinámica interna del peronismo en el poder y los cambios operados en sus prácticas de gobernabilidad, tanto en la nación como en la provincia⁸², habían conducido a que entre 1951 y 1952 se crearan las delegaciones locales del Sindicato Argentino de Artistas Plásticos (SADAP) y del Sindicato

GARABATO (Un pintor fracasado)

Por Lahitte



Figura 28. Viñeta creada por Carlos Lahitte. Fuente: *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 9 jul. 1952: 5. Impreso.

de Escritores Argentinos (SDEA), asociadas a sendas entidades gremiales ubicadas en Buenos Aires⁸³. Cabe señalar que, temporalmente, estas nuevas formas de agregación coincidieron también con el surgimiento de propuestas ligadas a los intelectuales cercanos al Partido Comunista Argentino, como la Asamblea Nacional de Intelectuales (1952) y el Congreso Argentino de la Cultura (1953), que articulaban reivindicaciones de tipo gremial y críticas a la organización y las prácticas de la tradicional Sociedad Argentina de Escritores (SADE), a la que recriminaban cierto abandono en la representación de los intereses materiales de los escritores⁸⁴. La sede del SADAP fue ubicada en las instalaciones de Artistas del Sur, mientras su socio Séptimo Ferrabone fue elegido dirigente⁸⁵. Hacia 1954, en efecto, en Bahía Blanca era posible constatar la existencia de filiales de otros gremios asociados a formas culturales, como el Sindicato de Músicos, el Sindicato de Trabajadores del Espectáculo Público, la Unión Argentina de Artistas de Variedades, el Sindicato de Operadores Cinematográficos, la Federación Gráfica Argentina y el Sindicato Argentino de Prensa⁸⁶, además de los ya mencionados, lo que indica un cierto arraigo de la concepción de los sujetos de la cultura en tanto trabajadores.

De manera concurrente al desarrollo de las políticas de intervención del Estado y a las estrategias de consolidación de las posiciones de los productores en sus terrenos locales, la conciencia de que la posición de los artistas del interior del país era claramente diferente de la de quienes trabajaban en la Capital Federal comenzó a promover el desarrollo de formas asociativas de perfil regional. En este sentido, a mediados de los años 50 surgieron propuestas que procuraron generar organismos representativos federales, de mayor o menor alcance geográfico, con el objetivo de hacer conocer y lograr la valoración de los provincianos⁸⁷. Este fue el caso de la Agrupación Plásticos del Sud⁸⁸, con sede en Tandil, que invitó a la Asociación Artistas del Sur a sumarse a la iniciativa que congregaba representantes de Rauch, Mar del Plata, Dolores, Dorrego, Tres Arroyos, Azul, Olavarría, Ayacucho, Catamarca, Chaco y que recibía el apoyo de las Direcciones de Cultura de Buenos Aires y Mendoza. Tal como manifestaba su presidente Antonio Rizzo, observaban que quienes estaban alejados de la Capital, con frecuencia eran «olvidados»; frente a ello, la voluntad de la entidad se orientaba, en buena medida, a ejercer presión representativa en las instancias de competencia oficiales a la vez que coordinar esfuerzos para lograr visibilidad:

Ha sido voluntad de estos camaradas formar un grupo fuerte que tenga representantes en los jurados oficiales i que mediante muestras colectivas o individuales dé a conocer la obra de aquellos que trabajan con tanto tesón como los de la Capital i merecen también su oportunidad⁸⁹.

En esta misma línea se ubicó a inicios de 1960 la propuesta del Movimiento de Plásticos Independientes, presidido por el grabador Adolfo Bellocq, que, desde la misma Capital Federal, convocó a los «ar-

tistas del interior del país» a sumarse a la defensa del «único movimiento que prohija la unidad nacional, la igualdad de derechos y posibilidades» y a luchar «contra la influencia de comanditas, trenzas y demás intereses subalternos»⁹⁰. El tono conspirativo de la nota se acompañaba, también, de una declaración de principios en la que estos Independientes capitalinos no solo se autoasignaban la representatividad de los intereses de los provincianos, sino que también se intitulaban «eclécticos y justicieros».

Artista del interior del país:

Su obra merece la oportunidad de otros ámbitos, otros mercados, otros públicos, por lo tanto debe ampliarse en lo posible el limitado círculo de irradiación provinciana.

Su labor no puede ser lanzada al descuido, sin respaldo, apoyo o atención a un campo de rivalidades, egoismos y otros factores negativos de lucha e imposiciones individuales.

Los 'Plásticos independientes', se ha propuesto velar por los valores anónimos del país en defensa del producido nacional.

Adhiérase al movimiento, vote por los jurados de nuestra sigla y su obra será revisionada y valorada como merece en los salones de la metrópoli.

Defiéndase con las armas que le brindamos y será un reconocido propulsor del movimiento más ecléctico y justiciero en defensa del arte nacional⁹¹.

La aspiración del grupo liderado por Bellocq se sostenía, en verdad, en reclamos que no se limitaban a las artes plásticas, sino que atravesaban la producción estética de todas las disciplinas⁹². A su vez, en su manifiesto se recuperaban las posiciones denunciadas, críticas y de rechazo que él mismo había sostenido ya en 1914, gestionando el Salón de los Recusados y luego el Salón de los Independientes, como vías de oposición a las formas asumidas por el primer Salón Nacional del Bellas Artes, en 1910. Cuatro décadas después, las estrategias ya no se definían por la negación o el «antisalón», sino que predicaban la voluntad y el derecho a participar en las instancias de evaluación, decisión y premiación superando así las pugnas individuales y enarbolando banderas colectivas de impronta obrera y relativamente federal.

En efecto, en el transcurso de esos años la lógica específica del campo se había consolidado, con probabilidad como consecuencia de la progresiva apertura de espacios de profesionalización en el área metropolitana y en las capitales de provincia, como las escuelas oficiales de formación superior, en las que numerosos pintores, escultores, arquitectos y grabadores habían ingresado a trabajar como docentes⁹³. Este desarrollo institucional permitió que no pocos artistas —en ocasiones de previa formación autodidacta— accedieran a espacios y sentidos ligados a una concepción laboral de las artes lo que, en articulación con las iniciativas del Estado peronista, instalaron una voluntad gremial que todavía se sostenía hacia fines de los años 50. En 1958, por caso, la Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Provincia de Buenos Aires⁹⁴ definía sus propósitos en torno a lograr una «institución poderosa» que agrupara a la totalidad de los plásticos residentes en la zona bonaerense, con el objetivo de realizar «una mayor obra cultural, al propio tiempo que defender nuestros derechos y acrecentarlos, mejorando nuestras posibilidades vitales, propendiendo a jerarquizar nuestras actividades y la obtención del respeto que se merece nuestra función social». El asociacionismo profesional se entendía, entonces, como una estrategia de posicionamiento social y político tanto como una vía de distinción entre los mismos artistas, toda vez que estipularon una serie de condiciones de afiliación: poseer título expedido por establecimientos superiores, haber expuesto en salones oficiales de arte de la provincia, nacionales o extranjeros, haber realizado exposiciones personales o «tener realizada una obra que acredite condiciones y dedicación a las artes plásticas»⁹⁵. Como se observa, aunque la trayectoria y la inserción en espacios de exhibición continuaban funcionando como criterios válidos, la obtención de los diplomas homologados por instituciones de formación sistemática se postulaba como uno de los primeros requisitos para detentar la identidad de «artista».

En febrero de 1960, por un proyecto del director general de Cultura bonaerense Luis De Paola,

el Ministerio de Educación de la Provincia creó por decreto la Escuela Superior de Artes Visuales, en sustitución de la Escuela de Artes Plásticas que funcionaba desde 1951. Sobre la base de un plan de estudios que se nutría de las experiencias de los establecimientos similares de carácter nacional, la propuesta creada para Bahía Blanca se desenvolvería con una jerarquía paralela a aquellas que funcionaban en la Capital Federal. El proyecto global contemplaba un primer período de cuatro años de estudios, luego de los cuales se obtenía el título de maestro provincial de Artes Visuales; luego de otros tres años, el estudiante accedía a las credenciales para desempeñarse como profesor provincial de grabado, pintura o escultura y, finalmente, con cuatro años más en una de esas especialidades y una serie de cursos complementarios, el Estado le confería el diploma de profesor superior de Artes Visuales. Para su ingreso, el alumno solo debía acreditar estudios primarios completos, los que luego se continuarían en los primeros años de cursado en la institución⁹⁶.

La proyección ministerial revistió un carácter que excedía los límites de Bahía Blanca y contempló la creación de una Dirección de Enseñanza Artística que, al decir de De Paola, procuraría dar respuestas a las demandas de conservatorios y escuelas de artes que llegaban desde todo el territorio provincial⁹⁷. El Estado bonaerense asumía, así, la función de organizar espacios de circulación y formación de las artes siguiendo una lógica de centro-periferia en la que se promovía que pintores, grabadores y escultores se trasladasen desde los escenarios capitalinos a las localidades del interior. Entre ellas, de acuerdo al plan, Bahía Blanca debía consolidarse como un nuevo centro de irradiación hacia la zona sur conformando así una dimensión intermedia en los circuitos de producción y difusión de las artes.

Globalmente, la institucionalización de la enseñanza de las artes homologada por el Estado provincial comenzó a transformar la condición de los egresados en distintas disciplinas a la vez que, en términos generales, legitimaba las prácticas específicas por investir su conocimiento de una cierta autoridad y reforzaba el rol de la esfera estatal en la producción y reproducción social de un grupo profesional⁹⁸. Desde su intervención, los convirtió en ejecutantes profesionales y profesores titulados y los habilitó a ingresar en el sistema educativo o en las entidades performativas oficiales, lo que, por su parte, alteró las formas de acceso y la composición de los organismos estables y de los planteles docentes de las mismas escuelas. Si hasta entonces en Bahía Blanca la formación sistemática era una condición deseable pero no un requerimiento *sine qua non* para el ejercicio de la docencia artística, mientras la percepción de un salario por su cumplimiento quedaba sujeta a la voluntad de los maestros e institutos privados, a partir de la formalización de la estructura educativa oficial ambas variables comenzaron a ligarse de manera indisoluble. Este proceso, que no careció de conflictos ni se presentó de manera homogénea en todas las disciplinas, sentó las bases para una nueva forma de articulación de las prácticas culturales con el Estado en la que este consolidó su rol de garante de la formación y de las habilidades detentadas por sus egresados. La legitimación estatal ya no se establecía solo en función de la financiación de las actividades, sino que el organismo público configuró la normalización de los currículos y de los contenidos a aprender.

La creación de la escuela se presentaba —según circulaba en la prensa— como la posibilidad de jerarquizar el ambiente intelectual local, precisamente, a partir del aporte de profesores especializados en las diversas materias que imponían los planes de estudios y que, hasta ese momento, no se ejercían en Bahía Blanca.

El llamado a concurso para cubrir las vacantes constituye la mejor garantía de que los cargos serán ocupados por aquellos que posean antecedentes y estudios que respalden su idoneidad. Sólo así se podrá contar con un cuerpo docente de indudable eficiencia, tal como ha sucedido con la Universidad del Sur y con el Conservatorio y Orquesta Estable⁹⁹.

Sin embargo, y a pesar del entusiasmo que estas nuevas instituciones despertaron entre los artistas, los funcionarios, los alumnos y los gestores locales, la efectiva consecución de la iniciativa evidenció la complejidad de intereses que se ponían en juego. En principio, tal como sucedió en el caso del

Conservatorio¹⁰⁰, las escuelas tuvieron dificultades para cubrir los cargos de enseñanza y los primeros concursos para cubrir las cátedras fueron declarados desiertos, lo que motivó serias críticas en la prensa al cuestionar que los cursos no se ocuparan mediante la contratación de idóneos bahienses:

Necesario es no confundir la enseñanza de las artes plásticas —o visuales, como se las denomina actualmente— dentro de la paz más o menos formal con que se la practica en las academias particulares, con la de los institutos oficiales destinados a la formación de profesores superiores. Ello implica, naturalmente, que los catedráticos estén respaldados por una personalidad trascendente, formada en el ámbito académico —como primera providencia— y con una labor realizada que lo prestigia en la función docente. Esta última condición es, sin duda, la que puede sustituir a los diplomas oficiales, si quien la posee, al par de sus méritos artísticos presenta aptitudes de didacta y pedagogo¹⁰¹.

La ya tradicional lógica de jerarquización de lo local subyacía en la editorial periodística que enfatizaba las cualidades y aptitudes de los profesores autóctonos y reclamaba, en buena medida, que la entidad educativa funcionara de forma regular, incluso si la vía de acceso a los cargos no fuese la estipulada por el Ministerio.

... al reiterar ante las autoridades del Ministerio de Educación de la Provincia, la opinión de que es necesario dar vida a la Escuela Superior de Artes visuales o, de considerar fracasada su iniciativa, hacer pública su clausura formal, a fin de que el Consejo Superior de la Universidad Nacional del Sur estudie la posibilidad de crear un organismo de esa ley, conforme a un proyecto que guarda en carpeta. Bahía Blanca está en condiciones de respaldarla con un alumnado superior a los 200 inscriptos con asistencia regular. Prueba de ello es la Escuela de Bellas Artes que en 1952 funcionara regida por el ex Instituto Tecnológico del Sur¹⁰².

En verdad, las últimas expresiones resultan sugerentes de que algunos sectores no habían quedado conformes con las maneras en las que se había producido la efectiva concreción de la escuela, y continuaban aspirando a que se trataran los proyectos iniciados con la universidad. Subyacía, entonces, un cierto debate en torno a qué dimensiones del Estado eran las que debían respaldar los títulos y, simultáneamente, a qué lugar ocupaban los organismos de la sociedad civil en esas determinaciones.

Sin embargo, lo que estas interpelaciones también dejaban ver eran las vías en las que el mundo artístico y cultural en general recepcionaba las intenciones del Estado de superar su rol de *sponsor* de una diversidad de formas culturales a cargo de gestores privados. En su lugar, buscaba erigirse en coordinador de contenidos y estrategias de enseñanza homogéneas, así como reglamentar y estipular los alcances de los títulos y generar marcos de encuadramiento de la docencia en artes, tanto en lo que atendía al acceso a los cargos como en lo referente al control sobre el ejercicio laboral¹⁰³. Lo que se hacía evidente, así, era una clara voluntad de edificar una estructura de políticas públicas perdurable en el largo plazo, expandiendo y cristalizando prerrogativas estatales que trascendieran los clivajes políticos y las coyunturas partidarias y complejizando, en última instancia, las funciones del Estado.

No existen ya cátedras honorarias ni deben existir más y las provisionales que hay son circunstanciales —tal como deben ser— pues a todos los docentes se les ha asegurado su cátedra por medio de los concursos celebrados de 110 cargos el año pasado y 100 en el presente. Este año se llenarán las vacantes de los cargos directivos, que son numerosos y se ascenderá al personal que está en condiciones de recibir este beneficio. Queremos dejar esta obra sólidamente asentada, como sobre una base de roca, por si mañana surgieran personas con criterio menos rigurosos,

las aguas de la mediocridad del desatino que pretendan sacudirla apenas alcancen a conmooverla¹⁰⁴.

En este sentido, la Dirección de Cultura asumía y declaraba un rol de ordenamiento que, además, pretendía subsanar las asimetrías entre centros y periferias, insistiendo para ello en la necesidad de promover la formación técnica y el compromiso de los artistas en la tarea educativa. Desde su discurso en la apertura del primer ciclo lectivo de este programa, De Paola recuperaba con sutileza los cuestionamientos realizados por Ezequiel Martínez Estrada —el «esclarecido sociólogo»— al crecimiento cultural desigual que se registraba entre la Capital Federal y las provincias¹⁰⁵, y lanzaba críticas mordaces a «la gente de Buenos Aires» que mostraba «pereza» y «pavor» cuando se trataba de ir al interior y «un cierto pueril criterio, peyorativo, vagamente inocente, de considerar al interior, como si viviera en una época paleolítica»¹⁰⁶. A su entender, la labor pública no se circunscribía a la erogación monetaria y el establecimiento de partidas presupuestarias, sino que debía trabajar sobre la acción de los sujetos involucrados, esbozando entonces una planificación diferente —quizás complementaria— de aquella que promovía el Estado nacional mediante la creación del Fondo Nacional de las Artes:

No sólo es necesario dinero para saldar esta deuda que se tiene con la población, son necesarios los especialistas —muchos de los cuales emigran al exterior por razones conocidas— y otros quieren permanecer en Buenos Aires, temerosos quizás que el viento de las llanuras aje demasiado pronto los laureles de su fama¹⁰⁷.

Efectivizando estos planteos —que terminarían de concretarse en 1968, con la creación del Profesorado Superior en Artes Visuales— y como una forma de resolver la escasez de docentes, en marzo de 1961 la Dirección de Cultura bonaerense contrató y envió al grabador Américo A. Balán como profesor de dibujo y grabado, a Naum Knop en el área de escultura y a Jaime Davidovich —quien ya había dado cursillos en la ciudad, auspiciado por la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Sur— para las cátedras de Morfología, Historia del arte, Análisis de obras, Educación visual y Técnica pictórica. Los tres contaban con una trayectoria comprobable en los circuitos de exposición porteños y latinoamericanos, a la vez que en sus obras exploraban diversas formas de la experimentación con los lenguajes plásticos. Además de asumir las clases para las que habían sido contratados, estos docentes programaron dictar una serie de cursillos avanzados gratuitos, para adultos, destinados a artistas, profesionales y egresados de Bellas Artes. Fueron esos espacios los que, en el relato de muchos testigos de la época¹⁰⁸, implicaron una suerte de bisagra en el desarrollo profesional de los artistas locales que no solo los capitalizaron como prácticas formativas de calidad, sino que también los entendieron como experiencias de actualización y modernización de las estrategias didácticas y de las dimensiones conceptuales de la realización.

Esos momentos de estudio y trabajo colectivo realizados en el contexto de la Escuela Superior de Artes Visuales a inicios de los años sesenta, condujeron a transformaciones muy notorias en el seno de los círculos de artistas. Una de ellas fue la movilización de prácticas de religación y agregación que ya no se caracterizaron por la formalidad de lo institucional y los parámetros asociativos reglados, tal fue la experiencia de los grupos Austral, Bahía Blanca y el Movimiento Independiente Plástico, entre otros. Enfatizando la dimensión experimental y analítica del trabajo con los materiales y recuperando, en varias ocasiones, las preocupaciones en torno a la geometría de las formas y las propuestas abstractas, estos pequeños cenáculos recurrían a vías de sociabilidad cercanas a los bares y espacios recreativos, la convocatoria informal y el debate en mesas redondas, a la vez que buscaban generar estrategias expositivas colectivas. Sin embargo, esta impronta menos institucionalista no excluyó su articulación con los espacios oficiales, toda vez que algunos de ellos habilitaron canales específicos de vinculación con el Estado municipal, a partir del Museo de Bellas Artes. Este fue el caso del grupo Austral, cuyos miembros fueron convocados a participar de la política cultural renovadora que llevó adelante el pintor Ubaldo Tognetti en su cargo de director desde 1963. Como hemos reconstruido y analizado, los

años de su gestión implicaron una profunda reflexión en torno a la actualización de los lenguajes y la ampliación de las prácticas museísticas, que incluyeron la edición de una revista¹⁰⁹ y la vinculación con las instituciones del arte moderno. Pero, también, la labor se concentró en lo que hacía al rol de los organismos públicos, como el Museo, y a sus relaciones con la comunidad y los ciudadanos en líneas que, cada vez más, se hacían eco de las discusiones que impugnaban, confrontaban y reformulaban el estatuto de las artes, sus creadores y sus funciones como consecuencia de los procesos revolucionarios y de progresiva movilización social.

El recorrido aquí realizado se nutre y, simultáneamente, busca realizar aportes a interrogantes historiográficos diversos que, por su parte, derivan de variadas tradiciones teóricas y metodológicas. En el centro de la reflexión se ubica el Estado, actor complejo presente en toda reconstrucción del pasado de las sociedades modernas, al que hemos procurado acercarnos en una clave multiescalar que dé cuenta tanto de sus variaciones como de su propio régimen de historicidad. En efecto, el abordaje del objeto empírico ha tenido como telón de fondo las preguntas y las premisas en torno a los problemas de la esfera pública: sus prerrogativas e incumbencias, la construcción de su propia especificidad y sus distancias y solapamientos con las dimensiones del gobierno, los partidos políticos y la sociedad civil. De manera específica, nos hemos ocupado de reconstruir e interpretar la configuración de una serie de marcos normativos y de políticas públicas generadas entre 1950 y 1970, destinadas a ordenar y regular las actividades culturales, particularmente las relativas a las artes plásticas.

La desestructuración del gobierno peronista a partir de septiembre de 1955 y el inicio de prácticas de «desperonización» no condujeron, en verdad, a una disminución de la injerencia del Estado en los espacios de la sociedad civil. Por el contrario, tanto los procesos de intervención iniciados tempranamente, como las políticas de financiamiento y regulación de las actividades asociativas que se sucedieron hasta fines de los años 60 explicitarían la voluntad de ordenamiento de una administración pública que —independientemente de los vaivenes partidarios y las interrupciones a la legalidad institucional— ampliaba e imponía sus prerrogativas. En este sentido, los intereses sobre la cultura y la preocupación por el «bien público» continuaron definiendo políticas y agencias estatales específicas de creciente complejidad, tanto en la dimensión local como en la nacional y la provincial, a las que el Estado asignaba recursos presupuestarios. Si bien las funciones de *sponsorio* y financiamiento pueden rastrearse hasta las primeras décadas del siglo, fue en estos años que se sumaron estrategias que buscaban recopilar información sobre el trabajo cultural y normalizar y supervisar el desarrollo de las instituciones a las que subsidiaba.

Esta expansión de las incumbencias del Estado dialogó de manera tensa y desigual con el ámbito de la sociedad civil, particularmente en el caso de los organismos que, de manera explícita, buscaban el patrocinio público. Por un lado, porque el mismo accionar cultural se proyectaba, en muchos casos, sobre la base de vínculos y conexiones con funcionarios o miembros del poder legislativo, quienes detentaban la posibilidad de poner en marcha mecanismos burocráticos específicos. Por ello mismo, además, la coyuntura del poder y los juegos partidarios excluyentes atravesaban la cotidianeidad institucional y provocaban inestabilidades, aun y a pesar de las reiteradas manifestaciones de prescindencia política. Por otro lado, porque la expansión del Estado comenzaba a operar sobre territorios hasta entonces gestionados de manera casi exclusiva por los privados, como la formación de los artistas.

En efecto, el mundo de la cultura local ansiaba desde inicios del siglo XX la creación de espacios institucionales que sistematizaran y homologaran la profesionalización de las artes y observaban que la legitimidad de esas instancias solo podía provenir de la esfera estatal. Traducidos en reclamos de variada intensidad, estos pedidos hacia la provincia y la nación a mediados de la centuria dejaban ver que en su concreción se cifraban, también, las esperanzas de revertir lo que se percibía como situaciones de desigualdad entre la Capital Federal y el interior, de consolidar un nuevo núcleo de producción y difusión artística y, simultáneamente, de saldar las diferencias y tensiones en torno a los planteos estéticos tradicionales y actualizados. Y es que el crecimiento de las incumbencias del Estado incidía en aspectos singulares, propios de la lógica interna del campo cultural, como la difícil conceptualización

de la producción simbólica en términos laborales y los debates en torno al estatuto del artista. La efectiva apertura de una escuela de formación plástica instaló, por su parte, un nuevo nivel de conflictos toda vez que el ordenamiento estatal trazó límites y horizontes a las expectativas de integrar su plantel docente que sostenían los actores locales, a la vez que la llegada de profesores externos instaló nuevas poéticas y posibilidades experimentales.

Notas

- 1 Sobre esto, véase la introducción a este volumen.
- 2 Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016. Impreso.
- 3 Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Gedisa, 1995. Impreso.
- 4 López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria, 2016. Impreso.
- 5 En este contexto general fue en el que se desarrollaron propuestas culturales específicas como la Asociación Artistas del Sur, el Colegio Libre de Estudios Superiores y las distintas formaciones de intelectuales que, junto con las entidades que contaban con cierta trayectoria en el escenario local, como la Asociación Bernardino Rivadavia y la Asociación Cultural, posibilitaron el surgimiento de la Universidad Nacional del Sur hacia mediados del siguiente decenio.
- 6 Al respecto puede verse el capítulo de María Noelia Caubet, en esta obra.
- 7 López Pascual, Juliana. «Culturas peronistas. Instituciones y prácticas oficiales en Bahía Blanca, 1946-1952». Claudio Panella, comp. *La gobernación de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso del peronismo provincial*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires «Dr. Ricardo Levene», t. 5, 2011. Impreso.
- 8 Véase la elaboración de María de las Nieves Agesta, en esta obra, y también Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. «Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)». María de las Nieves Agesta, Mabel N. Cernadas y Juliana López Pascual, eds. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2017: 131-178. Impreso.
- 9 Abogado y militante forjista, Avanza fue designado comisionado municipal en el contexto del triunfo electoral peronista en febrero de 1946 que postergó las elecciones municipales hasta 1948. Sobre esto puede verse Ciarniello, Nicolás. *Julio César Avanza. Un homenaje demorado*. Bahía Blanca: Fundación Senda, 1992. Impreso y Marcilese, José. *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía (1946-1955)*. Bahía Blanca: Ediuns, 2015. Impreso.
- 10 Abogado nacido en Bahía Blanca, López Francés sostuvo actividades de participación política en los espacios renovadores de la UCR desde sus épocas de estudiante universitario. Fue el principal promotor de la concreción del Instituto Tecnológico del Sur en 1947 y su primer rector. Marcilese, José. *El peronismo...*, ob. cit.
- 11 Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2011. Impreso.
- 12 López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...*, ob. cit.
- 13 Sobre este aspecto, véase Pettiti, Mara. «Reforma educativa y reestructuración estatal en la provincia de Buenos Aires durante el primer peronismo». María Liliana Da Orden y Julio César Melón Pirro, comps. *Organización política y estado en tiempos del peronismo*. Rosario: Prohistoria, 2011. Impreso.
- 14 Las actividades pueden ser reconstruidas a partir de lo registrado en la sección «Hechos de la cultura», presente en cada uno de los números de la revista *Cultura*, editada por el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires entre 1949 y 1951.
- 15 Sobre la Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca, véase López Pascual, Juliana. «Culturas peronistas...», ob. cit.
- 16 Sobre este punto, véase Marcilese, José. «Estado provincial y municipios bonaerenses, una relación conflictiva en los años del primer peronismo». *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 9 (2009): 149-178. Impreso.
- 17 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 4 ago. 1939: 16. Manuscrito.
- 18 En los balances es posible observar que mientras el ingreso por cuotas de los socios representaba un 3 % del total, el 97 % restante provenía de las partidas presupuestarias del gobierno local. Balance y

- cuadro demostrativo de gastos, 1956. Asociación Artistas del Sur, *Documentos*. Mecanografiado.
- 19 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 12 may. 1940: 43-45. Manuscrito.
- 20 Abogado y dirigente de la Unión Cívica Radical. Ver el trabajo de Diana Ribas, en esta obra.
- 21 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 17 feb. 1940: 34. Manuscrito.
- 22 En el contexto del gobierno de facto instalado en 1943, el interventor federal Juan Atilio Bramuglia convocó a Ramón del Río para ocupar la cartera ministerial. Al poco tiempo, del Río reemplazó a Bramuglia en su cargo.
- 23 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 31 ago. 1945: 113-114. Manuscrito.
- 24 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 4 ago. 1939: 7.
- 25 Oriundo de San Luis, se instaló en Bahía Blanca en 1926. Se desempeñó como editorialista del diario *La Nueva Provincia*, fue secretario de la Comisión Municipal de Cultura desde 1946 hasta 1949, año en el que fue nombrado director general de Bibliotecas Populares de la provincia.
- 26 «La popularización del Arte. Un ensayo del Sr. Miguel Ángel Torres Fernández». *Amanecer* [Bahía Blanca, Argentina]. sept. 1948: 12.
- 27 *Cultura 3* [La Plata]. 1950: 121-122. Impreso.
- 28 *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 355, 60 (jul.-dic. 1951): 12061. Impreso.
- 29 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Actas de la Comisión Directiva*. 19 oct. 1955. Manuscrito. Mayúsculas en la fuente.
- 30 Decreto n.º 321, La Plata, 16 ene. 1956. Mecanografiado. Archivo Asociación Artistas del Sur (AAS). Edmundo Cabrera también fue designado interventor de la Confederación General del Trabajo, junto con Ginés García.
- 31 Expediente 2215-1324 y Decreto n.º 321, La Plata, 16 ene. 1956. Mecanografiado.
- 32 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Correspondencia*. 1956. Manuscrito.
- 33 Sobre el desarrollo de las comisiones investigadoras de 1955, véase Silvana Ferreyra. *El peronismo denunciado. Antiperonismo, corrupción y comisiones investigadoras durante el golpe de 1955*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario y Mar del Plata, EUDEM, 2018.
- 34 Asociación Artistas del Sur (AAS). «Misiva enviada por la Comisión interventora al Secretario Técnico de la DPJ». *Correspondencia*. 1956. 28 mar. 1956. Mecanografiado.
- 35 Asociación Artistas del Sur (AAS). Resolución de la Comisión Interventora. 28 mar. 1956. Mecanografiado.
- 36 *Ibidem*.
- 37 A este respecto cabe mencionar, por ejemplo, que en 1958 se produjo la renuncia de Edmundo Cabrera a la Asociación Artistas del Sur (AAS), como resultado de haberse visto ofendido ante la acusación de algunos consocios de «haber hecho política en el seno de la asociación». Asociación Artistas del Sur (AAS). *Actas de la Comisión directiva*. Ene. y feb. de 1958. Manuscritos.
- 38 Plotkin, Mariano Ben y Eduardo Zimmermann. *Las prácticas del...*, ob. cit.
- 39 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Actas de la Comisión Directiva, libro 1*. 3 ago. 1957: ff. 174-177. Manuscrito. En 1958, el valor de la cuota mensual de la Asociación Cultural era de entre 20 y 30 pesos, mientras que la membresía de la Asociación Bernardino Rivadavia pasó de 3 a 5 pesos.
- 40 Desde su creación, fue dirigida por el abogado Gregorio Scheines quien, simultáneamente, se desempeñaba como director de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Sur y como parte de la Comisión Directiva de la filial local del Colegio Libre de Estudios Superiores. Sobre su trayectoria puede verse López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...*, ob. cit.
- 41 «Requisitos, derechos y deberes a que deben ajustarse las Instituciones para solicitar y obtener inscripción en el Registro Provincial de Entidades de Bien Público, según Ley 7287/67 y decreto reglamentario 9824/67». Asociación Artistas del Sur (AAS). Memorándum enviado por la Secretaría de Bienestar Social. *Correspondencia*. 2 sept. 1969. Mecanografiado.
- 42 Cabría aquí preguntarse, aunque no lo resolveremos en esta oportunidad por requerir de una exploración documental diferente, acerca de la vinculación de estas preocupaciones por «lo nacional» con el contexto ideológico específico generado por el accionar de la «Revolución Argentina». Algunos

- aportes al tema pueden consultarse en Galván, María Valeria. «Modernización estética y cultural en la Argentina de Onganía desde la perspectiva del nacionalismo de derecha». María Valeria Galván y Osuna, Florencia comps. *Política y cultura durante el «Onganiato». Nuevas perspectivas para la investigación de la presidencia de Juan Carlos Onganía (1966-1970)*. Rosario: Prohistoria, 2014: 85-101. Impreso.
- 43 Asociación Artistas del Sur (AAS). Carta del Director de Cultura Municipal a Asociación Artistas del Sur (AAS), Bahía Blanca. *Correspondencia*. 8 abr. 1968. Mecanografiado.
- 44 Para una aproximación a esta entidad durante sus primeros años de existencia puede consultarse el reciente artículo de Juan Cruz Andrada, «Arte, dinero e instituciones públicas en Argentina. El Fondo Nacional de las Artes (1958-1968)». *H-Art*. 4, ene-jun 2019: 147-164. Impreso.
- 45 Decreto-Ley n.º 1224/58.
- 46 Entre otros, se solicitaban los siguientes datos: número de alumnos matriculados por especialidades y años de estudios; número de divisiones por enseñanza y años de estudios; alumnos por edad, nacionalidad y sexo; nómina del personal docente (nombre, sexo, nacionalidad, cargo que desempeña y títulos de que posean) del establecimiento; egresados del anterior curso escolar. Asociación Artistas del Sur (AAS). Memorándum enviado por el Departamento de Estadística Educativa de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación. *Correspondencia*. 1966. Mecanografiado.
- 47 Ver el capítulo de María de las Nieves Agesta, en este mismo volumen.
- 48 Ver el capítulo de Diana Ribas, en esta misma obra.
- 49 El Ministerio de Educación de la Nación fue creado en 1949 como parte de un proceso de implementación de políticas de racionalización y burocratización de las diferentes agencias estatales. Al respecto, véase Cammarotta, Adrián. «El Ministerio de Educación durante el peronismo: ideología, centralización, burocratización y racionalización administrativa (1949-1955)». *Rev. hist. edu. latinoam.* 15 (2010): 63-92. Impreso.
- 50 Archivo Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). Comisión Municipal de Cultura, Bahía Blanca. *Correspondencia*. 8 ene. 1948. Mecanografiado.
- 51 Sobre la representación de Bahía Blanca como «centro» de la región patagónica pueden consultarse López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...*, ob. cit. y también «Irradiación, destino y profecía. La representación de Bahía Blanca como centro cultural de la Patagonia Argentina (1940-1970)». *Unisinos Historia* 21, 1 (2017). Web. 31 oct. 2018. <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2017.211.05>
- 52 Véase Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo...*, ob. cit.
- 53 Sobre las disputas en torno a los lenguajes plásticos y la modernización, véase Herrera, María José. *Cien años de Arte Argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2014. Impreso.
- 54 Manifiesto de la Comisión Directiva de la Escuela de Bellas Artes Proa, Bahía Blanca, septiembre de 1947: 4. Los maestros removidos fueron Saverio Caló, Manuel Mayer Méndez, Arnaldo Collina Zuntini y Séptimo Ferrabone, entre otros.
- 55 Sobre esto, véase Giunta, Andrea. «Nacionales y populares: los Salones del peronismo». Marta Penhos y Diana B. Weschler, coords. *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Arte en Argentina, 1911-1989*. Buenos Aires: El Jilguero, 1999. Impreso.
- 56 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Actas de la Comisión Directiva*. 25 ago, 1952. Manuscrito. Subrayado en la fuente.
- 57 Los autorizados fueron Hortensia Leal, Julia Vitale de Artola, Séptimo Ferrabone, Sebastián Artola, Tito Bellardinelli y César Cremona; cada «alumno» debería abonar \$ 10 por mes.
- 58 Véase Marcilese, José. «Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur». Mabel Cernadas de Bulnes, dir. *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca: Ediuns, 2006. Impreso.
- 59 La movilización vecinal estuvo estrechamente relacionada con una campaña popular «pro Universidad Nacional del Sur» lanzada por una comisión local conformada por representantes de distintos sectores económicos y sociales. Sobre esto puede consultarse Orbe, Patricia. «La creación de la Universidad Nacional del Sur: un viejo sueño bahiense». Mabel Cernadas de Bulnes, dir. *Universidad Nacional del Sur...*, ob. cit.

- 60 Integrada por Dr. Benjamin Villegas Basavilbaso, Vicente Fatone y Eduardo Braun.
- 61 Asociación Artistas del Sur (AAS). Resoluciones tomadas por la Intervención de la Asociación «Artistas del Sur». *Libro de Actas*. s. f.: 164 y 165. Manuscrito.
- 62 Carta de Edmundo Cabrera a José E. Miguens, Asesor Universitario del Ministerio de Educación, Bahía Blanca, 26 dic. 1955. Mecanografiado.
- 63 Elena Van Hees egresó como Profesora Nacional de Dibujo y Pintura de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1930. Se desempeñó como docente en el Taller Libre de la Asociación Artistas del Sur (AAS) y como ayudante de la cátedra de Dibujo Técnico de la Escuela de Ingeniería Industrial.
- 64 Archivo Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). *Archivo personal Elena Van Hees*. Nota del 18 feb. 1956. Mecanografiado.
- 65 *Ibidem*.
- 66 Archivo Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). Emisión por radio LU2, Bahía Blanca. *Archivo personal Elena van Hees*. 8 ago. 1956. Mecanografiado.
- 67 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 26 nov. 1956: 174 y 175. Manuscrito.
- 68 Las fuentes refieren, probablemente, a las noticias que circularon en el circuito local luego de la visita de la ministra en 1956. Véase el texto de María Noelia Caubet, en este mismo volumen.
- 69 Para una mirada problematizadora de este relato, véase el texto de Diana Ribas en este volumen y también Ribas, Diana I. «¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928-1940)». Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko, eds. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. Buenos Aires: Caia/EdUNTREF, vol. 2, 2012. Impreso.
- 70 Carta a la Ministro de Educación de la Provincia, Elena Z. de Decurguez, firmada por Juan Bautista Re y Margarita Iside de Bollo Domínguez, vicepresidente y secretaria de la Asociación Artistas del Sur (AAS). Libro copiadador de AAS, Bahía Blanca, 21 nov. 1956: 174. Mecanografiado.
- 71 Para una reconstrucción de estas búsquedas e intereses en décadas previas, véase Ribas, Diana. «¿Cuánto se paga...», ob. cit.
- 72 Sobre este aspecto, véase López Pascual, Juliana. «El Panteón de la Patagonia de Domingo Pronso: arte público, relato histórico y producción en la ocupación del espacio (Bahía Blanca, Argentina, 1968/1970)». *On the w@terfront* 49 (2016). Web. 31 oct. 2018. <https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/315792>
- 73 Carta a la Ministro de Educación de la Provincia, Elena Z. de Decurguez, firmada por Juan Bautista Re y Margarita Iside de Bollo Domínguez, vicepresidente y secretaria de la Asociación Artistas del Sur (AAS). AAS. *Libro copiadador*. 21 nov. 1956: 174. Mecanografiado.
- 74 Sobre este proceso específico, véase el capítulo de María Noelia Caubet, en esta misma obra.
- 75 De Paola. Luis, Carta a la Asociación Artistas del Sur (AAS), 15 de octubre de 1958. Archivo de la AAS. Correspondencia.
- 76 Kynast, Francisco y Margarita Iside de Bollo Domínguez, presidente y secretaria de la Asociación Artistas del Sur (AAS). Carta al Ministro de Educación de la Provincia, Pérez Aznar Ataulfo. AAS. *Libro copiadador*. 15 jun. 1958: 176. Mecanografiado.
- 77 Sobre el desarrollo incipiente de la comercialización de obras a inicios del siglo XX, véase el capítulo de Nieves Agesta, en este mismo volumen. Respecto de la circulación de obras y sus implicancias económicas hacia fines de los años 20, véase Ribas, Diana. «¿Cuánto se paga...», ob. cit.
- 78 La venta de obras, aspecto fundamental que no abordaremos aquí, se desarrollaba en dos variantes. Por un lado, una suerte de «mercaderes» de arte circulaba por los talleres de los artistas, comprando lotes de producción por bajas sumas de dinero, que luego revendía en los poblados de la zona. Por otra parte, durante el período estudiado se registra la existencia de al menos dos galerías, Pampa Mar y Veniere; la primera constituía, en verdad, un anexo de la librería homónima, propiedad de Carlos Viglizzo. Durante la década de 1960 surgieron nuevos espacios privados destinados a la exhibición y comercialización, como Atelier, Macay, La Bohardilla, Apia, Siringa —así como centros de exhibición pertenecientes a entidades de distinto tipo, tales como SIC-Compañía Financiera, Banco del Sud, Galería de Arte Cine Plaza, Brandauer Confort, Galería de Arte Corfin o la Alianza

- Francesa—.
- 79 Véase López Pascual, Juliana. «De París a Bella Vista. Un debate disimulado». Diana I. Ribas, coord. *Los límites de las imágenes. Omisiones, olvidos y censuras*. Bahía Blanca: 17 grises, 2013. Impreso.
- 80 Sobre este aspecto véase López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...*, ob. cit.
- 81 Para una reconstrucción de los intentos de agremiación y sindicalización del periodismo durante las primeras décadas del siglo XX, véase Agesta, María de las Nieves. «Conflictos y armonías de la modernización cultural en un espacio local. La profesionalización del periodismo durante las primeras décadas del siglo XX en Bahía Blanca (Argentina)». *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales* (2017). En prensa.
- 82 Sobre estas transformaciones, véase las obras clásicas de Waldmann, Peter. *El peronismo, 1943-1955*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura. 2008. Impreso; Torre, Juan Carlos. «Introducción a los años peronistas». Juan Carlos Torre, coord. *Los años peronistas. Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, t. VIII, 2002. Impreso; Aelo, Oscar H. *El peronismo en la provincia de Buenos Aires 1946-1955*. Caseros: EDUNTREF, 2012. Impreso; y Salomón, Alejandra. *El peronismo en clave rural y local. Buenos Aires, 1945-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012. Impreso.
- 83 Creado el 16 de agosto de 1951, el Sindicato Argentino de Artistas Plásticos obtuvo su personería gremial el 10 de septiembre de 1952. *Boletín oficial de la República Argentina*, 14 oct. 1952: 4-5. Impreso.
- 84 Pasolini, Ricardo. *Los marxistas liberales*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013. Impreso; Petra, Adriana. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017. Impreso.
- 85 El Sindicato de Escritores Argentinos (SDEA), en tanto, estaba integrado por Américo de Luca, Concepción M. Jiménez Romero, Roberto C. Isnardi, Roberto Volpe, Antonio Crespi Valls, José Escariz y Alberto Fantini y se había organizado en 1951 a partir de las iniciativas del ya conocido Miguel Ángel Torres Fernández que se desempeñaba como delegado provincial de la entidad. *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 29 jul. 1954: 2. Impreso; *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 oct. 1951: 3. Impreso y *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 1 jul. 1952: 3. Impreso.
- 86 *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 25 jul. 1954: 3. Impreso.
- 87 Entre ellas pueden mencionarse la Asociación Riocuartense de Plásticos, la Agrupación Plásticos de Coronel Dorrego, además de las mencionadas en el cuerpo de este texto.
- 88 Integrada por Antonio Rizzo (Tandil), Hidelberg Ferrino (Mar del Plata), Angeles Haydée Unzué (Tandil), Ernesto Valor (Tandil), Bartolomé Ferreyra (Rauch), Guillermo Duvelmeyer (Tres Arroyos), Santos Glorioso (Azul), Pedro García Funes Arias (Dolores) Manuel Barros (Mar del Plata), Jaime Fernández (Dorrego) y Orlando López (Dorrego).
- 89 Rizzo, Antonio. Carta a la Asociación Artistas del Sur (AAS), nov. 1956. Manuscrito. Archivo AAS. Correspondencia.
- 90 Movimiento «Plásticos Independientes» de Buenos Aires. Carta dirigida a la Asociación Artistas del Sur (AAS), 10 feb. 1960. Mecnografiado. Archivo AAS. Correspondencia.
- 91 Declaración de principios adjunta a la carta dirigida a la Asociación Artistas del Sur (AAS) por parte del Movimiento «Plásticos Independientes», Buenos Aires, 25 mar. 1960. Mecnografiado. Archivo AAS. Correspondencia. Mayúsculas en la fuente.
- 92 Para una mirada sobre este problema a partir del fenómeno literario, véase Korn, Guillermo, coord. *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso, 2007. Impreso.
- 93 La Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires, por ejemplo, había sido creada entre 1921 y 1923, en tanto que su homóloga de La Plata se fundó en 1924 y la Escuela Nacional de Bellas Artes, ubicada en la Capital Federal, inició sus actividades en 1940. Otras provincias siguieron temporalidades similares: la Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza se fundó en 1933, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba fue creada en 1940 sobre la base de la decimonónica Academia de Bellas Artes (1896) y la Escuela de Artes Plásticas de Santa Fe surgió en 1939. Adolfo Bellocq, concretamente, había asumido funciones docentes en la primera y en la

- Escuela de Artes Decorativas de la Nación desde mediados de los años 20, además de organizarse como parte de los Artistas del Pueblo. Sobre las primeras estrategias para la institucionalización nacional de la enseñanza artística, véase entre otros Viñuales, Rodrigo G. «Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía». *Tiempos de América* 11 (2005): 105-113. Web. 20 nov. 2018. <https://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105625/163930>
- 94 Integrada por Enrique Suárez Marzal, Carlos Aragón, Alberto E. Torres, Pedro Suñer, Rubén Elosegui, Mario O. Casas, Guillermo Martínez Solimán, Miguel A. Elgarte, Rafael Martínez Pintos, Raúl Pacha, Héctor Dauguet, Roberto Rollié, Carlos Calderón, Miguel Alzugaray, Nelva G. de del Castillo, Florencia Monti, José Gaspar Mancuso, Carlos de la Cárcova, Francisco de Santo, Raúl Bongiorno, Florencia Alonso Rivero y Carlos W. Butin. Archivo de la Asociación Artistas del Sur (AAS). Correspondencia. Manuscritos.
- 95 Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Prov. De Buenos Aires. Carta a Asociación Artistas del Sur (AAS), jul. 1958. Mecanografiado. Archivo AAS. Correspondencia.
- 96 *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 16 mar. 1960: 2. Impreso.
- 97 Discurso inaugural del director general de Cultura Luis De Paola, reproducido en *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 abr. 1961: 5. Impreso.
- 98 Para un análisis de las formas en las que el Estado argentino cumplió un rol fundamental en la configuración de las profesiones, particularmente en su definición a partir de los sistemas educativos superiores, debe verse Frederic, Sabrina, Osvaldo Graciano, y Germán Soprano, coords. *El Estado argentino...*, ob. cit.
- 99 *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 16 mar. 1960: 2. Impreso.
- 100 Véase el capítulo de María Noelia Caubet, en esta obra.
- 101 *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 6 feb. 1961: 2. Impreso.
- 102 *Ibidem*.
- 103 Aunque no nos extenderemos sobre este aspecto, cabe señalar que hasta inicios de la década del sesenta el ejercicio de la docencia artística provincial se guió por el Estatuto del Magisterio; en esos años se procuró desarrollar un proyecto que lo reglara en su especificidad.
- 104 Discurso inaugural del director general de Cultura Luis De Paola, reproducido en *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 abr. 1961: 3. Impreso.
- 105 El problema fue abordado en su obra *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, editado en 1940.
- 106 Discurso inaugural del director general de Cultura Luis De Paola, reproducido en *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 abr. 1961: 3. Impreso.
- 107 Discurso inaugural del director general de Cultura Luis De Paola, reproducido en *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 de abr. 1961: 5. Impreso.
- 108 Mercanti, Horacio. Entrevista realizada por Juliana López Pascual, 20 oct. 2006; Lorenzini, Darío. Entrevista realizada por Lucía Bianco y Cristina Alvarado, 15 oct. 2008. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). Entrevistas.
- 109 La publicación de *Museo*, revista en la que fueron publicados los «Apuntes...» de Filoteo Di Renzo (véase el capítulo de Diana Ribas, en esta obra), fue parte de las estrategias de actualización y visibilización de opciones estéticas ligadas a la experimentación formal. Estos temas han sido desarrollados en López Pascual, Juliana. *Trincheras: el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*. Bahía Blanca: CER Weinberg-Ediuns, 2015. Impreso.



CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES
PROFESOR FÉLIX WEINBERG