

TEXTOS Y CONTEXTOS

Art in Public Space, Uses and Appropriations. La Familia Urbana ■ **Arte en el espacio público, usos y apropiaciones. La familia urbana** de Antonio Seguí ■ *by Antonio Seguí* ■ **urbana de Antonio Seguí**

RECIBIDO • 23 DE AGOSTO DE 2019 ■ ACEPTADO • 30 DE SEPTIEMBRE DE 2019

MARÍA VERÓNICA BASILE/INVESTIGADORA Y DOCENTE ■
mvbasile@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

arte contemporáneo ■
arte urbano ■
ciudades latinoamericanas ■
escultura ■
políticas culturales urbanas ■

KEYWORDS

contemporary art ■
urban art ■
Latin-American cities ■
sculpture ■
urban cultural policies ■

RESUMEN

Las siguientes líneas interrogan cómo se concibe el “espacio público”, y quién puede utilizarlo, y el emplazamiento de monumentos, obras o puestas artísticas como estrategia política pero también en su movilización de representaciones e identidades. A ello se le suman las posibilidades de resignificación que ofrecen los receptores entendidos no sólo como meros espectadores. También se reflexiona sobre el arte en relación con la planificación urbana de fines del siglo XX. En ese sentido son consideradas tres esculturas del artista cordobés Antonio Seguí emplazadas a lo largo del año 1999 en diferentes puntos de la ciudad de Córdoba (Argentina) conocidas en su conjunto como *La familia urbana*.

ABSTRACT

In the following lines, we explore how public space is conceived and who can use it by the location of monuments or artistic works as a political strategy, and for the construction of representations and identities, considering also the possibilities of resignification afforded to subjects, considered as more than mere spectators. In addition, this article considers art as related to urban planning in the late twentieth century. To this end, three sculptures by the Córdoba artist Antonio Seguí, known as the “Urban Family”, located throughout 1999 in different parts of the city of Córdoba, Argentina, are considered.

Introducción

En el derrotero de lo que podría definirse como *escultura pública*, pueden distinguirse entre aquellas de carácter monumental, conmemorativo e incluso ornamental ligadas al poder oficial. Si bien la práctica escultórica de grandes dimensiones se remonta a tiempos pasados, en el corto plazo podría señalarse una distinción entre aquellas que acompañaron los procesos de modernización urbana a principios del siglo XIX y que suponían un reconocimiento o ensalzamiento de hechos o figuras históricas en comparación con aquellas que en la postrimería del siglo XX implicaron otros usos o propósitos.

Entre la escultura y el monumento. Notas sobre el arte en el espacio público

En su reconocido artículo “La escultura en el campo expandido”, Rosalind Krauss reflexiona sobre cierta lógica inseparable del monumento, y que en virtud de ella deviene una representación conmemorativa. Explica cómo a finales del siglo XIX esa noción fue gradualmente desvaneciéndose hasta tornarse en una “condición negativa”: “una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar” en la que la escultura, sin su pedestal, se volvió nómada y autónoma. Según la autora, hacia la década de 1950 comenzó a agotarse y a experimentarse cada vez más como “pura negatividad”, hasta convertirse en algo que “sólo era posible localizar con respecto a aquello que no era”. En un orden de doble negatividad la escultura quedaba definida como aquello que “estando en la arquitectura no era arquitectura y/o aquello que estando en el paisaje no era paisaje”.²

Tomando como punto de partida los postulados de Krauss, José Luis Brea proponía introducir algunos elementos complementarios que permitieran, en sus palabras, “cartografiar” el territorio de la escultura en las décadas de 1980 y 1990.

¹ Parte de lo vertido en este artículo es el resultado de una ponencia presentada en 2012 y publicada en formato CD de circulación reducida. Si bien mantiene gran parte de la estructura original, me propongo una revisión y la incorporación de nuevos interrogantes por entonces no atendidos, posibles en el contexto actual. Queda aún abierta a otras lecturas y adecuaciones a un enfoque analítico actualizado y pertinente. Véase Verónica M. Basile, “El uso oficial del arte urbano en Córdoba de fines del siglo XX”, *Cuadernos del Workshop*, II Workshop Interuniversitario de Historia Política “Actores y prácticas políticas en espacios provinciales y regionales”, IIGHI, CONICET, UNNE, CEA, UNC, 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2012, ISSN 2346-996X.

² Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1998, pp. 59-74.



Antío Seguí, *Hombre urbano*, 1999.

El crítico español reconocía que la práctica artística comienza a problematizar y dar énfasis a su inscripción en contextos sociales y comunicativos. Propuso complementar aquel análisis de la evolución de la forma con la consideración de los usos públicos, “la dimensión en que las formas se constituyen ya como signos, como lenguajes, como objetos de la comunicación intersubjetiva”.³

Desde una perspectiva filosófica, el español Félix Duque advierte cómo “[la] difuminación entre arte público (extendido ahora a la construcción ad hoc de ciudades enteras) y arte al servicio de la política cultural urbana [...] conlleva el peligro de conversión del arte público en una tecnología social, al servicio del Mercado”.⁴ Asimismo, recupera lo dicho por el teórico urbanista Kevin Robins en tanto observa: “según han ido haciéndose las ciudades más iguales entre sí, decreciendo progresivamente las identidades urbanas [...] se ha hecho necesario emplear recursos publicitarios y mercantilistas (advertising and marketing agencies) para manufacturar tales distinciones”.⁵

En esa línea, algunos aluden a un “marketing urbano”, cuyas estrategias, además de las económicas, portaban una función simbólica destinada a construir

identidades. Lo “cultural” pasaba a ser considerado un elemento central en relación con el carácter diferencial y/o distintivo de las ciudades. Puede advertirse cierto carácter paradójico en este tipo de prácticas destinadas a favorecer la singularidad de las ciudades en tanto subyace a su vez esa tendencia a la homogeneización y estandarización. A diferencia de la construcción de monumentos otrora destinados a materializar una determinada representación oficial del pasado, las esculturas del artista Antonio Seguí y el conjunto intervenciones artísticas públicas oficiales emplazadas a finales del siglo XX estuvieron, entre otros propósitos, orientados a colocar a la ciudad en el escenario internacional al promover el turismo y alentar la atracción de capital económico.

Algunas consideraciones sobre el derrotero del arte urbano en la ciudad de Córdoba

En un ensayo sobre el arte en Córdoba, el crítico local Gabriel Gutnisky señala que “en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX, a través de diferentes recursos simbólicos la ciudad de Córdoba sufrió —aunque de manera parcial— una transformación estética. [...] a través de la modificación de su apariencia —imitando el diseño urbano de las grandes metrópolis— se intentaba desligar a la ciudad de la imagen y pasado colonial”.⁶ En el plano nacional, circunscrito fundamentalmente a la capital, la ciudad autónoma de Buenos Aires, durante la década que se celebraba el Centenario de la gesta revolucionaria que condujo a la independencia nacional, de acuerdo con Raúl Piccioni dos pintores —Schiaffino y De la Cárcova— elaboraron un “proyecto civilizatorio”. Si bien nunca explicitado como tal, la propuesta estaba dirigida “a la educación del gusto de la población”. Una primera etapa buscaba posicionarse en torno de museos, salones y exposiciones, y luego extenderse al espacio urbano “incorporando como herramientas pedagógicas a la arquitectura y el urbanismo, tratando de convertir a la ciudad en un gran espacio educativo”.⁷

³ José Luis Brea, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, *Arte, Proyectos e Ideas*, núm. 4, Valencia, UPV 1996, <personales.upv.es/fmarti/eii/brea%20ornamento%20y%20utopia.rtf>. Consulta: 18 de noviembre, 2012.

⁴ Félix Duque, “Arte urbano y espacio público”, *Res Pública*, núm. 26, 2011, p. 82. Mayúsculas en el original.

⁵ Kevin Robins en Félix Duque, *op. cit.*

⁶ Gabriel Gutnisky, *Impecable - Implacable: marcas de la contemporaneidad en el arte*, Córdoba, Brujas, 2006, p. 29.

⁷ Raúl E Piccioni, “El Arte Público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio”, *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, 2001.

El historiador Waldo Ansaldi reflexionaba cómo en esos años la batalla por los símbolos y las conmemoraciones eran parte del conflicto político ideológico dominante en el ámbito local. Señalaba que la construcción de monumentos que buscaban materializar la memoria de determinados “héroes locales” formaba parte de la generación de “un imaginario de la burguesía cordobesa y, por ende, de la legitimación de dominación política”.⁸ En aquellos años algunos de los espacios urbanos privilegiados para el emplazamiento artístico fueron las plazas; buscando “romper” con la antigua traza colonial, la ciudad se amplió, se extendió a partir de avenidas y la creación de parques públicos, destinados a ser centros de reunión y de paseo fundamentalmente para la élite. En los términos de Cristina Boixadós, “en ese periodo, la plaza no era percibida como un elemento homogeneizador y democratizador, sino más bien, contribuía a acentuar las diferencias, que se materializaba además en esculturas, rejas y ornamentos que mostraban el triunfo del hombre sobre la naturaleza, de la civilización sobre la barbarie”.⁹ Un siglo después esos monumentos y espacios perviven, pero surgía un nuevo proyecto urbanístico en un contexto en el que lo local buscaba insertarse en lo global en consonancia con el predominio de lógicas de corte neoliberal.

Este derrotero tuvo por objeto contraponer dos momentos históricos, cercanos al fin de siglo, en los que fueron puestos en juego procesos de modernización urbana, pero también políticos y sociales. Llegando al fin del siglo XX, la construcción de identidad local y las representaciones debían girar en torno a otros valores y otros “usos”.

La “familia urbana” en el espacio público

En la década de 1990 el gobierno municipal llevó adelante una serie de obras públicas tendientes a modificar la fisonomía de la ciudad que incluían la creación de nudos viales. Este rediseño urbanístico supuso ade-

⁸ Waldo Ansaldi, “Las prácticas sociales de la conmemoración en la Córdoba de la modernización, 1880-1914”, *Revista Sociedad*, núm. 8, Buenos Aires, 1996, p. 68.

⁹ María Cristina Boixadós, “Entre la ciudad tradicional y la ciudad nueva: la modernización del espacio urbano de Córdoba a fines del siglo XIX”, *Anuario de la Escuela de Historia*, año 1, núm. 1, Córdoba, Ferreyra Editor, 2001, pp. 93-108.



Antío Seguí, *Hombre urbano*, 1999.

más el emplazamiento de elementos artístico-monumentales y otro tipo de obras de arte con la intención de convertirlos en hitos de la cultura cordobesa.

El conjunto escultórico de Antonio Seguí fue, en términos de resistencias, el que mayor controversia y debate suscitó.¹⁰ Si bien inicialmente el deseo del jefe comunal estaba orientado a la obra de otro artista, el colombiano Fernando Botero, finalmente se resolvió contactar al escultor cordobés.¹¹ Como resultado de un

¹⁰ Oriundo de Córdoba, Antonio Seguí nació en el año 1934. A mediados de la década de 1950 abandonó sus estudios de derecho para dedicarse al arte. Comenzó a viajar para estudiar pintura y escultura. A su regreso en 1957 realizó su primera muestra individual en la Galería Paideia en la ciudad de Córdoba. Reconoce como uno de sus principales formadores al pintor cordobés Ernesto Farina. En sus inicios es identificable la influencia de artistas alemanes como Georg Grosz u Otto Dix, de quienes toma cierta figura expresionista en la que sobresale la ironía. Algunas de sus pinturas son relacionadas con el informalismo y el surrealismo. Participó en los Salones y Bienales IKA, lo que implicó fuera incluido dentro del llamado grupo de los “pintores modernos de Córdoba”. En 1963 se estableció en París. No obstante, mantuvo su vínculo con la Argentina y, en particular, con Córdoba. En la década de 1980, durante el gobierno provincial del radical Eduardo Angeloz, participó de la creación del Centro de Arte Contemporáneo. Sus biografías lo describen como portador de una intención trágico-satírica que lo empareja con las obras de pintores neofigurativos como Rómulo Macció y Carlos Alonso.

¹¹ De acuerdo con fuentes secundarias, diversos relatos coinciden en señalar que el mandatario concibió la idea de colocar una escultura de estas características tras una reunión de intendentes en la ciudad Washington. Si bien su intención inicial había sido adquirir una obra del artista Fernando Botero, limitaciones presupuestarias no le permitieron afrontar el costo. Según el crítico Edward Shaw Martí se había comunicado con Seguí por sugerencia del entonces presidente de la Organización de Estados Americanos, el colombiano César

encargo del poder municipal las obras consistieron en estructuras metálicas de alrededor de doce metros de altura pintadas en llamativos colores en las que aparecían representados una figura masculina, una femenina, un niño y una niña. Si bien surgieron de manera independiente, fueron en su conjunto llamadas por la prensa y popularmente como la “familia urbana”. Inicialmente el gobierno había encargado una sola obra para ser colocada en un nudo vial adyacente a la terminal central de ómnibus de la ciudad, sin embargo le sucedió una segunda escultura y finalmente una tercera.

Sobre el artista

La producción artística de Seguí se caracteriza por el empleo de recursos líricos, la ironía y el humor. Suele señalarse que, al adquirir elementos de tiras cómicas, textos o fragmentos yuxtapuestos, sus obras entran en la categoría de meta-historietas cuyo tema son las condiciones humanas. De acuerdo con los críticos poco a poco su figuración ha transitado hacia el absurdo al construir una especie de teatro en cuya escena está el ser humano en movimiento buscando su lugar en el mundo. El propio artista manifestó que su producción estaba inspirada en Córdoba, en “sus personajes caricaturescos, siempre presentes a través del humor y la ironía [...] cargada de una perspectiva crítica de la sociedad”.¹² Por su parte, Gutnisky destacaba que “como todo humorista, Seguí es un especialista en el deslizamiento de los sentidos y ofrece una determinada resistencia a lo concedido, llevando adelante una alianza entre la representación anti-solemne y una intencionalidad burlona que erosiona toda otra pretensión”.¹³

Gaviria. Este último se reconocía como un admirador de la obra del artista cordobés, durante su mandato le había encargado una escultura para Bogotá. *El viajero* fue el nombre que recibió la obra de acero inaugurada en 1994. En una entrevista de carácter audiovisual, Claudio Massetti, quien fuera director de Cultura de la ciudad de Córdoba, coincidía en el relato excepto que señalaba había sido él junto con Gonzalo Biffarella, por entonces director del Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez, quienes le habrían sugerido el nombre del artista. El creador donó el diseño y los derechos de cada una de las obras, quedando a cargo del municipio sólo los costos de construcción. La misma contó con la participación de ingenieros de la Universidad Nacional de Córdoba.

¹² María Dolores Moyano, *La producción plástica emergente en Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Boulevard, 2005, p. 427.

¹³ Gabriel Gutnisky, *op. cit.*, p. 70.

Las obras en disputa

La primera escultura de la serie fue denominada *Hombre urbano*. Inaugurada el 17 de julio de 1999 simboliza, según su creador, a un hombre que “corre hacia el futuro dejando atrás el siglo con sus grandes descubrimientos, con la tecnología, con las computadoras, con los aviones, el ferrocarril, las industrias, los automóviles y entra corriendo al tercer milenio”.¹⁴ El director cultural de entonces, Claudio Massetti, relataba que la primera reacción fue de las mujeres cordobesas, que consideraban machista el hecho de que la imagen del siglo XX quedara representada en Córdoba a través de la figura de un varón.¹⁵ Ello habría llevado a la realización de una segunda escultura conocida como la *Mujer urbana*. Si bien parecía venir a subsanar cierto androcentrismo, la representación de esta segunda fue también objeto de disputa. Emplazada en otro de los nudos viales construidos en la zona norte de la ciudad, consistía en una figura femenina con un corte triangular en su cabeza en alusión a la forma de una vivienda. En las palabras de Seguí: “La mujer sale por una puerta estrecha a la calle, como símbolo de la libertad que deja atrás el sometimiento de siglos”.¹⁶ Pese a la intención del artista fueron necesarios otros debates y acciones para romper con ciertas cristalizaciones sociales.

En el acto de inauguración, de acuerdo con la crónica del diario *La Voz del Interior*, hubo alrededor de mil ciudadanos.¹⁷ Además de lo protocolar, el evento incluyó actuaciones musicales, entre ellas de Silvia Lallana y el grupo de conformación femenina De Boca en Boca. Este hecho parecía denotar la decisión de otorgar cierto protagonismo a las mujeres, aun siendo músicas y cantantes. En su discurso, el intendente subrayó que la escultura simbolizaba a la mujer cordobesa y destacó la solidaridad “tanto del ama de casa de la villa como

¹⁴ *La Voz del Interior*, 18 de julio de 1999.

¹⁵ Debe señalarse que estas controversias tuvieron lugar varios años antes de las movilizaciones feministas que cobraron fuerza de manera significativa en la Argentina. A partir de 2015 movimientos de protesta como el “Ni una menos”, que se opone a la violencia contra la mujer y los feminicidios en un marco jurídico adecuado para tales casos y la reactualización de los debates por la legalización del aborto (2018), entre otros, marcaron una serie de reconfiguraciones sociales y políticas en el contexto nacional e internacional.

¹⁶ *La Voz del Interior*, 18 de julio de 1999.

¹⁷ *La Voz del Interior*, 24 de septiembre de 1999.



Antío Seguí, *Mujer urbana*, 1999.

la mujer de clase media”, lo que dio lugar a cierta lectura clasista o utilización política y superficial respecto de los diferentes estratos sociales. Una nota del diario local recogía una serie manifestaciones a favor o no de la escultura a modo de dar cuenta de las expresiones u opiniones de los ciudadanos respecto de las esculturas:

Le han hecho mucha cola y mucho pecho y la mujer cordobesa no es así. Me parece una falta de respeto para todas nosotras.

No me parece desagradable. Si bien no entiendo de arte, lo que se quiso privilegiar es la importancia de la mujer en la sociedad.

Un taxista que esperaba un eventual pasajero, aseguró que la figura “es fea” y fundamentó su apreciación al considerar que “es muy grande y grotesca”.

Distinta fue la opinión de una joven que se identificó como estudiante de Bellas Artes. “Esta obra, en cualquier lugar del mundo, sería venerada. Aquí se la critica porque nadie entiende nada”, señaló, con convencimiento.¹⁸

De la recopilación de citas puede observarse cómo entran en juego diferentes identidades y percepciones en términos de género pero también en relación con la valoración en términos estéticos o artísticos.

¹⁸ *La Voz del Interior*, 22 de diciembre de 1999.

La presencia en el acto de escuelas de nivel inicial derivó en que el intendente expresara en su discurso que la obra representaba además a todas las “maestras” de dichas entidades oficiales. Así, la escultura parecía condensar en una imagen a todas las mujeres, sin diferencia respecto de su condición social o laboral, bajo un discurso androcéntrico y heteronormativo. En esa línea se añadió otro eslabón. Nuevamente, producto del relato anecdótico, el director de cultura señalaba a los niños y niñas allí presentes que alertaron al intendente y al artista sobre su preocupación por los hijos de la “pareja”, conduciendo una tercera escultura sobre los “niños urbanos.”

Este último conjunto escultórico fue emplazado en el acceso a la ciudad, frente al Aeropuerto Internacional, y consistió en la representación de un niño y una niña, acompañados por un perro y un árbol. De esta manera quedaba reforzada una imagen heteronormativa y un modelo convencional de familia. La incorporación del “árbol”, elemento ligado a la naturaleza, puede ser leído de acuerdo con la política ecologista llevada a cabo por el entonces gobernante y que se convirtió en uno de los símbolos de su gestión (plasmado incluso a logos oficiales). En torno al conjunto escultórico se dispuso *Córdoba verde* de Nicolás García Urriburu, uno de los principales referentes del *land art*. Se trataba de una propuesta estética fundada en el arte ecológico que el artista predicaba y que además se articulaba con el discurso preservacionista de la gestión municipal.¹⁹ El emplazamiento supuso además la recuperación de un espacio baldío que se completó con la *Plaza de los Chicos* de la artista María Teresa Belloni.²⁰ La transformación del lugar iba en

¹⁹ La mencionada *Córdoba verde* de Nicolás García Urriburu consistió en la plantación a lo largo de dos hectáreas de tres hileras de tipas y una de tunas alternadas con grandes piedras que señalaban una acción. En las palabras de Urriburu se trataba de “una intervención en la naturaleza, un pacto para devolverle un poco de los enormes beneficios que de ella sacamos”, mientras que para los funcionarios representaban tres cruces del sur que recibían al viajero.

²⁰ Constaba de carretes de cables de cinco metros de alto, con fines lúdicos y estéticos al mismo tiempo. La artista era además autora de la *Plaza del Encuentro* frente a la Universidad del Medio Ambiente (creada por esa gestión) y de un mural en las paredes del Túnel Nudo Vial 14, debajo de la *Mujer urbana*. El mural pretendía reflejar, de forma especular, en uno de los lados el paisaje serrano y los antepasados indígenas y en el otro el paisaje urbano sobre el que se desplegaban temas asociados con la patria,

consonancia con otras iniciativas similares llevadas a cabo por dicha gestión, posibles de ser leídas en términos de gentrificación, aunque puede reconocerse que comenzó a ser un espacio utilizado por amplios sectores sociales para efectos de recreación.

Microresistencias, nuevos sentidos

En primer lugar, interesa recuperar la experiencia de varios jóvenes de Villa Libertador²¹ (un barrio al sureste de la ciudad), quienes señalaban la ausencia de la representación de los “jóvenes” como una de las omisiones subyacentes de las obras de Seguí. De acuerdo con Judith Gerbaldo, coordinadora de la séptima ExpoJoven 2001, “Antonio Seguí representó al hombre, a la mujer, a los chicos y hasta al perro urbano, pero faltaron los jóvenes”. Este señalamiento derivó en la realización de una escultura frágil hecha con alambre y ornada con panes, palomas y pancartas conteniendo reclamos y rechazos a la clase política. Para los jóvenes esa ausencia era producto de la escasa visibilidad que este grupo etario tenía en las políticas gubernamentales. “El joven y la joven urbana son una representación de nuestras fuerzas, nuestros ideales y nuestros derechos. Sólo pedimos una oportunidad para tener educación y una vida digna”, expresó uno de los participantes. “Queríamos algo que nos haga visibles y ahí está: son como nosotros, un monumento atado con alambre y unos cuantos huecos, pero con un corazón enorme”. Proponían de esta manera, llenar lo que consideraban “un vacío” en la arquitectura ciudadana.²²

Años después, en el 2005, se inauguró *Jóvenes urbanos*. La escultora Marcela Pedrón, junto con un grupo de jóvenes que participaban de los talleres del Centro de Participación Comunal de Villa El Libertador dió forma

la libertad, la justicia y el presente. Al igual que Seguí, la artista donó el diseño y la municipalidad se hizo cargo del costo de los materiales.

²¹ Su origen se ubica en la década de 1930, pero será en el periodo de la década industrial de 1950 y 1960 que a partir de la radicación de empresas automotrices adquirió cierto carácter obrero y popular. Ubicado a ocho kilómetros del centro de la ciudad es uno de los barrios más poblados de la ciudad. Posee una importante inmigración de países “límitrofes” como Bolivia.

²² *La Voz del Interior*, 27 de octubre de 2001.



La Voz del Interior, 29 de octubre de 2005

a una escultura realizada en chapa de unos seis metros de altura con el objeto de representar de manera permanente a los jóvenes.

El filósofo español Félix Duque sostiene que el espacio público que merece la ciudadanía “es justamente el promovido y generado por el arte público”.²³ Esto es: un arte comprometido con la población, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni seguimiento dócil de una supuesta “voz del pueblo”, un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta.²⁴ Si bien “la familia urbana” fue el resultado de una intervención oficial, las esculturas fueron apropiadas de diferentes maneras y por diversos actores así adquirieron nuevos sentidos y se constituyeron en soportes de la memoria urbana e histórica de Córdoba.

Brevemente revisamos algunos ejemplos de las resistencias, apropiaciones y resignificaciones posteriores que fueron plasmadas en el diario local *La Voz del Interior*. Miguel de Lorenzi, artista gráfico del periódico, con motivo de la inauguración de la segunda obra de Seguí reflexionaba sobre las transformaciones culturales de la época:

²³ Entendemos que el arte público traspasa lo oficial y tiene que ver con otro tipo de manifestaciones que también han estado presente durante el período que observamos, pero que razones de extensión no las incluimos pero si son objeto de reflexión de la tesis doctoral en proceso.

²⁴ Félix Duque, *op. cit.*, p. 79.



Antío Seguí, *Mujer urbana*, 1999.

La mujer urbana sale de su casa tan apurada como El hombre urbano. ¿Va a su encuentro? ¿dejó sus hijos en la guardería para ir a trabajar o se los cuida una vecina? ¿va a pedir una taza de azúcar a la casa de al lado? ¿Es tetona? ¿es una ejecutiva o cajera de un hipermercado? ¿Es culona? ¿mi nene la hubiera dibujado mejor! [...] Tiene la estética de los viejos juguetes que redescubrimos en cajas perdidas y abrazamos con nostalgia. La cruza una ráfaga encantadora a la manera de los dibujitos que miramos de reojo en la televisión. Podría bailar en uno de los videoclips que cautivan a los adolescentes en la MTV.²⁵

De manera similar, un lector utilizó la obra del artista para argumentar sobre su opinión sobre la realidad política y social de la época:

Con gran estupor he asistido a la aparente complacencia con que el público en general y los comunicadores sociales en particular han recibido a estas esculturas. El estupor del primer momento estaba basado en contemplar unas figuras que apenas superan la capacidad de dibujo de un niño de jardín de infantiles. Son casi — me decía— absurdamente infantiles. [...] Al tratar de explicarme y explicar el hecho, ya que el autor goza de

muy buena fama, reparé en aquello que dice que los artistas reflejan (como en un espejo) el modo de ser de sus pueblos. Esto quiere decir que interpretan al pueblo y lo reflejan en sus obras.

Cuando la Municipalidad —al inaugurar la escultura de la mujer urbana— completa esta idea con su publicidad “Tiene novio...” “Tiene novia...” también muy alabada por lo que pude escuchar, comencé a entender al artista. Aquí se revela la genialidad del mismo. En su capacidad de interpretar el modo de ser de nuestro pueblo. Y entonces el estupor se convirtió en dolor. [...] el artista nos interpretó como somos: un pueblo infantil. [...] somos un pueblo inmaduro. [...] El espantoso egocentrismo de los principales dirigentes (siempre hay excepciones) [...] habla a las claras de su profunda inmadurez. La vertiginosa carrera detrás del “*fashion*” de una parte significativa de la población es otra prueba palpable de la misma (enormes casas en privilegiados country, proliferación de vehículos 4 x 4 para andar por la ciudad, de celulares para ser usados “ante el público”, etcétera) son otras tantas pruebas de nuestra inmadurez. Un pueblo maduro se considera tal cuando impera la equidad. Nuestro país muestra un índice de inequidad en continuo crecimiento [...]. En algunos aspectos casi estamos volviendo a la esclavitud, o acercándonos a ella vertiginosamente, como se observa por los salarios cada vez más exiguos que se pagan por cada vez más tiempo de trabajo demandado.

Nos falta aprender a ser buenos contribuyentes. Que no significa solamente pagar los impuestos, sino controlar como se gastan (o malgastan) nuestros dineros. [...] Tiene razón el artista. Somos un pueblo insanamente inmaduro. Por eso el dolor. Pero si estas obras sirven para que tomemos conciencia de ello, bienvenidas sean.²⁶

La obra también suscitó un debate entre los lectores del diario que utilizaron la sección ofrecida por el diario de *Cartas al editor/Correo de lectores* para expresar sus opiniones. Transcribimos a continuación la serie de cartas que plasmaron una especie de diálogo entre tres lectores:

“El desertor y la mujer urbana”, 3 de octubre de 2000
retornando a mi querida Córdoba luego de muchos años de “desertor” con mi ausencia, cuando subí al taxi

²⁵ *La Voz del Interior*, 30 de agosto de 1999.

²⁶ *La Voz del Interior*, 5 de enero de 2000.



Antón Seguí, *Niños urbanos*, 1999.

para dirigirme hacia el centro, me topé justo de frente al ingreso al aeropuerto, con unas figuras monstruosas salidas de algún mal sueño. Parecían niños despavoridos, desproporcionados y angustiados, deformes y mutilados, regordetes e inexpressivos, afeando el verde y el frescor natural que mis recuerdos esperaban encontrar. ¿Qué es eso? le pregunté al taxista; él me respondió con un lacónico tono cordobés: una escultura.

Luego a medida que me internaba redescubriendo mi ciudad, me fui enterando que había más cosas sueltas en el paisaje urbano, con muchos cómplices para soportarlas tanto económica, como política y plásticamente. Todas las “mentes” que se puedan imaginar, allí donde la palabra Democracia no ejerce, para detener con una buena oposición la creación de monumentos monstruosos económica, política y plásticamente inaceptables en una sociedad con conciencia de crisis.

Por vicio de la profesión, realicé algunos cálculos y los comparé con la realidad que seguramente vivían los muchachos que nos detuvieron para pedirnos algunas “chirolas” o vendernos un pan con grasa. ¿Paradojas?

No sé si vale este ejemplo, hace poco en Canarias, España, se pretendió perforar faraónicamente una montaña para crear un espacio con la firma de un conocido y respetado escultor, la sociedad se defiende cuando se pretende imponer un gusto y una utilización indebida del erario. [...]

La obra entiendo no debe ser encorsetada con calificativos asilvestrados como: representa la “mujer cordobesa”, o es la “mujer maestra”, o esto o aquello; cuando esto ocurre pienso que lo que se ha hecho no está terminado o ni siquiera se ha comenzado.

Daniel Osvaldo Villegas Tapia desde Madrid,
España

“El arte de entender”, 25 de octubre de 2000

me topé con los conceptos del arquitecto Daniel Osvaldo Villegas Tapia [...] acerca de las esculturas del maestro Antonio Seguí que, bien viene aclararlo no es mencionado como autor (y esto no es casual) por parte del opinante. Supongo [...] que será en parte (o en todo) por el gran peso que sustenta este nombre. Mencionarlo hace caer como castillos de naipes cualquier idea sin fundamento que se menee. [...]

Que la consecución de una obra implique costos, no es una novedad. Para ello existen dentro del estado fondos y presupuestos. Sobre los honorarios artísticos de Antonio Seguí, no los hubo pues él donó sus maquetas, es decir sus obras. Respecto de la conciencia de crisis, la calidad de vida no pasa solo por el trabajo, el sustento familiar, la salud, entre otros tópicos de suma importancia. Calidad de vida también supone la posibilidad de disfrutar de una pintura, una orquesta, un ballet o una escultura. Todo va de la mano, pues las personas somos seres integrales y por eso la cultura es un bien que debe garantizar el Estado. De todos modos, que existan políticas culturales impartidas y garantizadas, no significa que una obra esté estigmatizada por un color político. De hecho la cultura es de todos. [...] Retornando a la democracia, gracias a ésta existe la pluralidad, entiéndase por ejemplo, gente que puede pensar diferente y que se deleita al tener esculturas del maestro Seguí en la ciudad de Córdoba. Por efecto del tiempo, ellas ya forman parte de nosotros y temo informarle al arquitecto que su opinión (o deseo de eliminarlas) ha perdido actualidad. [...] A veces a la gente le atrasa el reloj.

Pero volvamos al tema de las esculturas. Es lógico que éstas excedan el marco de lo real en su apariencia. Porque arte es también, entre tantas cosas, transformar la materia concreta en materia sensible. Con esto, decir que los niños urbanos son “figuras salidas de un mal sueño, desproporcionados, angustiados, regordetes e inexpresivos”, puede significar lo que al arquitecto le ha provocado la obra, lo cual celebro —aunque a mí me provoquen sensaciones menos dolorosas— pues Seguí lo ha conmovido (“movido con”). [...]

De la misma forma que sonaría decir: “¡qué gordas son las mujeres de Botero!”; “¡qué pesadilla el estudio de Inocencio X de Velázquez por Francis Bacon!” o “¡Alguien llenó de tajos la pintura de Lucio Fontana!”. [...] La lista sería interminable, como las anécdotas de artistas incomprendidos y vilipendiados por el juicio de los que afirman con la seguridad del ignorante. [...] Para entender, hay que aprender y esto implica trabajo, dedicación y tiempo. Y a propósito de este último: el tiempo es lo que define que muchas obras pasen al olvido y otras pocas permanezcan.

Silvia Attwood²⁷

“Entender el arte”, 25 de octubre de 2000

Desde la posición de ciudadano no tan ilustrado quisiera hacer un par de consideraciones acerca de los conceptos vertidos por la lectora Silvia Attwood en su carta titulada “El arte de entender”.

Es indiscutible el prestigio alcanzado por el Sr. Antonio Seguí en el nivel internacional, pero de allí a compararlo con Picasso, Botero o Velázquez me parece que no corresponde.

Aun si la comparación fuese justa, no creo que la simple “portación” de un nombre o de un prestigio sirva como el único justificativo para su elección.

Creo que la cuestión de fondo no pasa por el costo que insumió la “familia urbana” o por si es estéticamente linda, sino por saber si los cordobeses (sobre todo los que vivimos aquí) nos sentimos representados por esas obras, ya que son obras que caracterizan a la ciudad.

No estoy en desacuerdo con que el Sr. Seguí realizara estas obras para la ciudad, pero el sólo hecho de ser obras expuestas públicamente en lugares densamente transitados por los cordobeses que aun vivimos acá (fundamentalmente) y sobre todo por ser abonadas a través del estado municipal, amerita que la autoridad competente debiera haber realizado al menos un concurso de ideas (si se hizo no fue público) en donde un jurado de diferente extracción (no sólo artistas plásticos) evaluase cual era la mejor temática de representación de nuestra gente (creo que ese era el objetivo de la obra), para que todos podamos entenderlas y sentir las como propias sin necesidad de explicaciones intelectuales al respecto.

El entender al arte (parafraseando a la Sra. Attwood) pasa por sentir el arte y en el caso de arte urbano, ese sentimiento debiera ser de gran parte de su gente.

Alejandro Montes

Estos fragmentos dan cuenta nuevamente cómo la presencia misma de las obras suscitaba una serie de debates y reflexiones que si bien dejaban subyacer los aspectos artísticos y estéticos, ponían en discusión otras dimensiones políticas, económicas y sociales estructurales pero también de la propia coyuntura.

²⁷ Si bien no lo aclara, la autora estaba vinculada con el ámbito artístico local y con la gestión radical, cercana a Gonzalo Biffarella,

en aquel entonces director del Museo Genaro Pérez y uno de los que propuso y convocó a Seguí, de acuerdo con Claudio Massetti.

Ya constituidos en símbolos de la ciudad, fueron también objeto de intervenciones de otros artistas y de anónimos, que resignificaron y le asignaron nuevos sentidos a las obras. El 8 de marzo de 2000 la artista plástica Zoe di Rienzo, con motivo de la celebración del Día Internacional de la Mujer, realizó una maratón alrededor de la *Mujer urbana*. Lo que fue denominado un “performance”, orientado a funcionar tanto una crítica a la obra misma como a la conmemoración. Al año siguiente, en el mes de octubre, de manera anónima les fueron pintados ojos y lágrimas en los rostros de la *Mujer* y del *Hombre urbano*. El hecho fue valorado como una declaración y no como un acto de vandalismo. Entre los sentidos otorgados e interpretaciones realizadas, *La Voz del Interior* evaluaba que para la mayoría significaba tristeza por la situación que estaba atravesando el país y el mundo. Por otra parte, para algunos de los comerciantes aledaños a la *Mujer urbana* representaba “una lágrima por la cantidad de perjuicios que provocó al sector toda esta obra”.²⁸

De repente, el hombre urbano aparece caminando desesperado hacia ningún lado. Finalmente comprendió que el Suquía nunca será navegable y que ahora los trenes sólo transportan las ambiciones de sus dueños. Lloro de miedo por los desastres que pueden provocar los aviones y comenzó a pensar que los autos son capaces de congestionar las calles y provocar accidentes, pero que ya no generarán los puestos de trabajo que prometían hace unos años, cuando Córdoba aparecía como la promesa industrial de un país que cerraba sus fábricas.

La mujer urbana ahora no camina apurada por la ilusión: sale de su casa angustiada porque teme perder el sueldo que su familia necesita para no ingresar en la desesperante estadística de los hogares pobres. Ya no corre buscando independencia. Es posible que, si pudiera elegir, optara por quedarse a cuidar a sus hijos.

Las lágrimas de la pareja urbana muestran la tristeza de los que hoy van a votar en blanco, el miedo de los cordobeses que ven la guerra por televisión y la desolación de tantos que creen que nada de lo que venga será mejor. Los altivos cordobeses de escultura hoy de ninguna manera permitirían que sus hijos estén solos en un parque.²⁹

Al ser consultado por el diario local, Antonio Seguí expresó: “no lo asumo como una afrenta o atentado a mi obra. Al contrario, esta intervención me parece realizada en el lugar justo, en el momento justo”.³⁰ En 2004 el gobierno municipal del Frente Cívico, a raíz de las tareas de restauración financiadas por empresas privadas, pintaron las esculturas “borrando” —ocultando— las lágrimas y el sentido que le había sido adjudicado. Posiblemente como acción de “borramiento” o silenciamiento de un pasado reciente que quería olvidarse, dando cuenta incluso de un nuevo signo político partidario.

En 2010 Guadalupe Laje y Juliana Nebon, como parte de una tesis de licenciatura en Escultura en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, simulaban una boda vistiendo de novia a la *Mujer urbana* en una intervención de la que también participaron el grupo Ad Hoc y la música electrónica de la DJ May Seguí (hija de Antonio Seguí). En otras ocasiones fueron objeto de grafitis y pintadas con motivo de eventos futbolísticos (por los hinchas de distintos cuadros) y campañas de concientización sobre distintas problemáticas. Tanto a la escultura del *Hombre* como la de *Mujer* les fueron pintados lazos rojo y rosa respectivamente, el primero de ellos simbolizando la lucha con el HIV SIDA y el segundo contra el cáncer de mama. En 2006, en el marco de una campaña nacional por la legalización del aborto, del brazo de la *Mujer urbana* colgaba un letrero que decía “yo aborté”. La intervención estuvo acompañada de una acción callejera en la cual se repartían volantes explicando los fundamentos de la campaña. En 2008 fue iluminada de rojo en adhesión a la Campaña Mundial de Prevención Cardiovascular en la Mujer. También, de manera dialógica e intertextual, estuvieron presentes en obras de otros artistas.

A modo de cierre y apertura

Con la aparición en el escenario público del *Hombre*, luego de la *Mujer* y finalmente de los *Niños urbanos* del artista Antonio Seguí —una vez superada la discusión sobre lo estético— quedó instalado el debate en la sociedad cordobesa acerca de su impacto simbólico y urbanístico.

²⁸ *La Voz del Interior*, 08 de octubre de 2001.

²⁹ *La Voz del Interior*, 14 de septiembre de 2001.

³⁰ *La Voz del Interior*, 14 de octubre de 2001.

Retomando el planteo introductorio, este tipo de intervenciones puso en discusión representaciones e identidades, muchas de ellas cristalizadas pero no exentas de la intervención de los ciudadanos ni de ser resignificadas.

La novedad no radica tanto en su carácter oficial sino por su diálogo con un presente-futuro. Las obras son portadoras de los valores y principios presentes a fines del siglo XX que cotidianamente van reconfigurándose.

Por su localización están vinculadas con cierta idea de circulación y fluidez. El lugar en el que fueron emplazadas forma parte del sentido que estas obras adquieren, al mismo tiempo que contribuyeron a crear o redefinir esos espacios.

No está de más señalar que este tipo de acciones oficiales mantuvieron una de las funciones tradicionales del arte oficial, como es la legitimación de un determinado proyecto político, un recurso para los gobernantes de permanencia o trascender en la memoria de la ciudad.

El principal objetivo, más allá del predominante carácter descriptivo, fue poner en evidencia las apropiaciones y resignificaciones suscitadas, producto de las intervenciones que los diferentes actores en su calidad de ciudadanos o artistas le asignaron, además de alertar sobre los nuevos sentidos que cotidianamente le son otorgados. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- Ansaldi, Waldo, "Las prácticas sociales de la conmemoración en la Córdoba de la modernización, 1880-1914", *Revista Sociedad*, núm 8, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Buenos Aires, pp. 95-127.
- Boixados, María Cristina, "Entre la ciudad tradicional y la ciudad nueva: la modernización del espacio urbano de Córdoba a fines del siglo XIX", *Anuario de la Escuela de Historia*, año 1, núm. 1, Córdoba, Ferreyra Editor, 2001.
- Brea, José Luis, "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", *Arte, Proyectos e Ideas*, núm. 4, Valencia, 1996, <personales.upv.es/fmarti/eii/brea%20ornamento%20y%20utopia.rtf>
- Duque, Félix, "Arte urbano y espacio público", *Res Pública*, núm. 26, 2011.
- Fiori Arantes, Otilia Beatriz, "Pasen y vean... Imagen y city-marketing en las nuevas estrategias urbanas", *Revista Punto de Vista*, año XXIII, núm. 66, 2000.
- Gutnisky, Gabriel, *Impecable-Implacable: marcas de la contemporaneidad en el arte*, Córdoba, Brujas, 2006.
- Shaw, Edward, "Carta de Córdoba: la saga de la familia urbana", *Revista D&D, Diseño y Decoración*, núm. 61, 2000, <<http://www.dyd.com.ar/biblioteca/archivo3.html>>.
- Krauss, Rosalind, "La Escultura en El Campo Expandido", en *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1998. pp. 59-74.
- Moyano, María Dolores, *La producción plástica emergente en Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Boulevard, 2005.
- Piccioni, Raúl E., "El Arte Público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio", *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, 2001.
- Entrevista a Claudio Massetti en formato audiovisual, sin datos de autoría, <<http://www.veartetv.com.ar/video.php?id=170>>.
- Diario *La Voz del Interior* años 1998 a 2001.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

MARÍA VERÓNICA BASILE • Doctora en Estudios Sociales de América Latina y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Actualmente becaria posdoctoral (Conicet). Sus áreas de estudio son las relaciones entre arte, cultura y política del pasado reciente en el contexto latinoamericano. Posee formación en gestión cultural. Profesora de Historia del Arte y Estudios Culturales, Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Provincial de Córdoba. Integrante del grupo de investigación "Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en la segunda mitad del siglo XX. Córdoba en red (inter)nacional" (CIFYH-UNC).