

S E P A R A T A

Segunda Época
año XX / nº 32 / julio de 2023



Las prácticas del arte entre el autoritarismo y la apertura democrática:
historias orales, espacios alternativos y activismo poético

Alejandra Soledad González y Fabiana Navarta Bianco / Una aproximación a los (des)centramientos entre artes y políticas del pasado reciente argentino a partir de fragmentos vitales de la pintora Moira Wieland (1967-1988)

Malena La Rocca / Hacer poesía con un muñón: acción poética a principios de los ochenta en Rosario

Daniela Lucena / Conexiones contraculturales: viajes y redes de los años 80

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Alejandra Soledad González* y Fabiana Navarta Bianco** / Una aproximación a los (des)centramientos entre artes y políticas del pasado reciente argentino a partir de fragmentos vitales de la pintora Moira Wieland (1967-1988)

Introducción

Nuestro trabajo busca contribuir a la Historia Cultural de las artes y las mujeres, del pasado reciente argentino, a partir del análisis de algunos fragmentos vitales de la pintora Moira Wieland (Córdoba, 1946-). El estudio de su trayectoria permitirá adentrarnos en significativos (des)centramientos individuales y colectivos que condicionaron a las artes y las políticas entre las décadas de 1960 y 1980. Exploraremos algunas características, episodios y factores clave, tales como: I) su procedencia familiar rosarina, II) sus estudios universitarios en pintura durante la *Córdoba combativa* del final de los años 60; III) su estadía en España transcurrida en los primeros años de la década de 1970; IV) su retorno a Córdoba en 1975 y los trabajos tanto docentes como artísticos que convivieron, durante el régimen cívico-militar, con dos circunstancias sensibles de su vida privada (la maternidad y la prisión de su hermana menor); V) la etapa de democratización alfonsinista, cuando la artista experimentó una fractura personal, un refugio grupal en el taller de Juan Grela y una renovación pictórica.

El corpus de huellas para reconstruir su pasado combina tanto dos entrevistas semiestructuradas (mantenidas en el bienio 2022-2023 entre la pintora y ambas autoras) como diversos documentos resguardados en repositorios públicos y en el archivo privado de la artista.¹ El cotejo de estos vestigios y su estudio a partir de otras investigaciones antecedentes, demostrará que en esas coyunturas vitales la artista interactuó con diversos micromundos. Como hipótesis sostenemos que la participación de Moira en algunas “revoluciones silenciosas”² (que emergieron en los años 60, tuvieron un repliegue durante la última dictadura y se reactivaron con la apertura democrática de los años 80) fue posibilitada por la combinación y tensión de variables de género, generación, clase social, doble pertenencia ciudadana y redes europeas.

I. Apuntes sobre su familia, infancia y juventud

Mi abuela materna ya había nacido en Argentina, en Rosario. Son de Rosario todos...

Uno de los principales (des)centramientos en la historia de vida de Moira Wieland emergió desde el inicio de nuestra entrevista y se mantuvo intermitente en otros momentos del diálogo, nos referimos a sus vínculos con la ciudad de Rosario. Sus padres se casaron y emigraron a Córdoba al final de los años 1930, entre otras razones, porque la urbe mediterránea *estaba creciendo*, según sostenía la visión paterna de tradición alemana.³ Sin embargo, la impresión materna difería; según recuerda Moira el relato de su madre

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek, Luciano Rondano

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ricardo González, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Pasaje Saguier 332
2000 Rosario
Argentina
e-mail: guillermoafantoni@gmail.com

Portada: Trixy y los Maniáticos, Archivo María José Gabin.

(quien descendía de italianos y había estudiado inglés en Rosario) aseguraba que en aquellos años *Córdoba era como una aldea [donde] vendían la leche paseando con la vaca*. Moira y sus tres hermanos nacieron en la capital cordobesa en la década de 1940. Otras investigaciones históricas permiten percibir que, en esa coyuntura, la ciudad mostraba tanto un crecimiento económico y urbano como la convivencia de corrientes culturales antiguas y modernas.⁴

Conjuntamente, un hilo conector secundario en sus vivencias (no solo) infantiles fue su relación con el microcosmos de la arquitectura, con el cuál entró en contacto a partir del trabajo de Rodolfo, su padre, como *ingeniero civil*. Al respecto, recuerda: *él y unos amigos como el arquitecto [Luis] Rébora y el arquitecto [Carlos] Lange forman un Estudio de arquitectura. Fueron los que hicieron la cancha de Instituto, el cine Orión, toda la arquitectura de los '50, moderna (...), la arquitectura americana después de la posguerra, ellos la empiezan a trabajar en Córdoba*. Un estudio antecedente sobre Historia de la arquitectura local nos permite ratificar la existencia de dicho trabajo colaborativo en la generación de su padre junto a otros dos colegas rosarinos.⁵

El imaginario de la madre de la artista, sobre el escaso desarrollo de Córdoba, contrasta con las circunstancias que vivenciaba su familia rosarina. El testimonio nos permite deducir que varios de sus tíos, al igual que sus padres, eran profesionales que habían cursado estudios superiores. Ellos formaron redes de amistad y contacto con otros artistas e intelectuales de la época, algunos radicados en Rosario y otros en Buenos Aires. De modo que Moira transcurrió su niñez rodeada de vínculos con sectores de clase media de tres ciudades. La entrevistada recuerda a los colegas del padre residentes en Córdoba, a los abuelos y tíos (tanto maternos como paternos) relacionados con el círculo intelectual rosarino; mientras a otros parientes los rememora como amigos de *Boris Spivacow, director de la editorial Eudeba la cual dependía de la Universidad Nacional de Buenos Aires*.

Moira trascurrió su etapa escolar por diversos establecimientos educativos. Los dos primeros años de primaria los concretó en la escuela pública Rubén Darío, una institución cercana de su casa paterna-materna. A partir de tercer grado, su formación se desarrolló en centros educativos de gestión privada católica, destinados exclusivamente a la educación de niñas. Primero ingresó al Colegio 25 de Mayo, donde cursó tercer y cuarto grado. En cambio, quinto y sexto grado, lo realizó en Nuestra Señora del Sagrado Corazón, sobre lo cual recuerda: *estaba cerca de mi casa*. Su tránsito por el secundario también se caracterizó por el derrotero por diversas instituciones, tales como la escuela Jesús María y el colegio del Huerto. Sobre éste último, comenta: *Allí aprendí pedagogía. El sistema que había implementado una monja me generó interés por lo que tenía que estudiar*.

La artista manifestó que durante su infancia y adolescencia le apasionaba el arte más que los contenidos escolares. Su tía Elsa, hermana de su madre, tenía libros de Historia del arte, además Moira recuerda:

siempre tuve contacto con el arte. Mi padre era amante de la música clásica. Por parte de mi mamá, mis abuelos eran músicos. Tengo primos que eran músicos. La familia estaba vinculada a distintos ámbitos artísticos.

Cuando terminó la escuela secundaria, Moira recuerda tres experiencias que le aportaron nuevos aprendizajes culturales e internacionales. En 1965 cursó tanto talleres artísticos en la (por entonces) Escuela Provincial de Bellas Artes "Figueroa Alcorta" (EBAFA) como *estudios de francés en la Escuela de Lenguas*, ya que sus padres solicitaban a todos sus hijos que aprendieran un idioma extranjero. En 1966 vivió *varios meses en la casa de unos parientes en Estados Unidos*, rememorando su asombro al conocer algunas propuestas del movimiento hippie.

2. Formación universitaria en Pintura (Córdoba, 1967-1971)

Tal como registra el *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba*, Moira inició sus estudios de Licenciatura en Pintura en 1967, en la (por entonces) Escuela de Artes dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Algunos de sus profesores de aquella casa de estudios fueron: Ernesto Farina (Córdoba, 1912-1988) en percepción del color; Raúl Pecker (Córdoba, 1931- 1985), en composición del dibujo; y José De Monte ([San Daniele del Friuli] Italia, 1929- Córdoba, 1984), "quien la orienta en la búsqueda de la sensibilidad estética".⁶

Ese período de la Historia reciente provincial, es considerado por varios autores como una etapa donde prevalecieron prácticas y representaciones de *la Córdoba combativa*. Por un lado, proliferaron enfrentamientos con el movimiento estudiantil universitario, el cual realizaba asambleas, huelgas de hambre y actos relámpagos que eran reprimidos por la policía. Asimismo, se presentaron conflictos con las autoridades de la UNC, como el rector y los decanos, quienes decidieron renunciar en agosto de 1966 "en señal de descontento con la política oficial".⁷ Por otro lado, un segundo actor social colectivo con el cual el gobierno dictatorial presentó tensiones fue con el sindicalismo, especialmente aquellas fracciones asociadas con la militancia de izquierda. Para Pons, ambos sectores, considerados como nuevos o "modernos" tenían una "concepción y praxis política" que se oponía "al conservadurismo político y social manifestado por la elite dirigente cordobesa".⁸ Respecto a sus interacciones con ese contexto convulsionado, Moira rememora que, durante los años 60 ella y su hermana Alicia militaban en la Juventud Comunista, y agrega: *las dos vendíamos diarios en el ómnibus (...) esas cosas que uno hace cuando es estudiante*.

Retomando la formación inicial de Moira en la Escuela de Artes universitaria al final de la década de 1960, la primera entrevista nos permitió percibir que sus principales profesores referentes en aquella etapa fueron tres nombres masculinos: Ernesto Farina, Raúl Pecker y José De Monte. En la segunda entrevista, realizada en 2023, apareció verbalizado el nombre de una profesora: *Nina Juárez, quien enseñaba grabado*. Además, rememoró que *las docentes dictaban materias teóricas, como Historia del*

arte y Pedagogía; en cambio los profesores varones, estaban a cargo de las asignaturas técnicas. En relación a sus compañeras de estudio, evocó los nombres de Niní Bernardello, poeta y dibujante, Elsa Narváez y Selva Gallegos. Además, agregó: *hubo otras que no sé qué fue de su vida. No éramos muchos los que estudiábamos en el 67, había muchas mujeres, unas 20 y 4 o 5 varones.* En cuanto a sus compañeros, recordó a Oscar Carranza.

Desde una Historia de las artes que recupera los aportes de los Estudios de Género cabe recordar que existe una “fuerte dependencia en un sistema masculino para la validación de la práctica” femenina, entre otros factores, porque “(...) muchas mujeres artistas participan en la perpetuación del linaje paterno al asociar conscientemente su trabajo con el de antecesores hombres”.⁹ En el marco de la tradición androcéntrica de la disciplina pictórica, no es de extrañar que en la generación de Moira muchas mujeres tuvieran una mayoría de profesores varones, quienes, habitualmente, eran los únicos reconocidos como artistas. En cambio, el trabajo de otras féminas, aparece generalmente, relegado a roles docentes y despojado de la posición de productoras.



Fig. 1: Dintino, Francisco y Wieland, Moira, sin título, foto-collage, 1969-1981, s/m, archivo de la artista, Córdoba.

Moira inició sus estudios universitarios durante el gobierno de facto autodenominado “Revolución Argentina”, liderado por Juan Carlos Onganía entre 1966 y 1970. En aquella coyuntura histórica la matrícula de la carrera de Licenciatura en Pintura se encontraba restringida, permitiendo el acceso de 20 a 30 estudiantes. A pesar de la censura imperante, la artista recuerda el sentido de pertenencia a su grupo de pares, que les permitió resistir en las clases de pintura al género tradicional de *la naturaleza muerta* y dedicarse a la exploración de la figura humana. Al respecto, recuerda: *En la UNC trabajábamos con modelos desnudos, mujeres, a partir de tercer año.* Desde entonces, Moira se inclinó por una pintura asociada con la nueva figuración. Estas redes de compañerismo y solidaridad no fueron exclusivas del

Departamento de Plástica, también existieron canales de contacto con otras dos instituciones dependientes de aquella escuela universitaria y dedicadas al Cine y al Teatro. En relación con ello, una foto-collage resguardada en el archivo de Moira deviene un indicio de dos prácticas entrelazadas.

Por un lado, el retrato de la izquierda, donde ella está sentada junto a una cámara de fotos, fue tomado durante 1969 en el Parque Sarmiento por un estudiante de Cine (Fernando Dintino), a quien recuerda como un compañero que luego hizo dos o tres películas. Por otro lado, la foto de la derecha es evocada como una escena de 1981 que plasma a Moira cebando mate en el interior de su taller artístico. Además, el propio collage nos indica la unión y la tensión que la artista construye entre ambas décadas de su historia.

El análisis del currículo de Moira posibilita percibir que en la etapa estudiantil también inició su incursión en algunas instituciones del campo artístico de la provincia de Córdoba como las galerías, los museos y los salones.¹⁰ Entre 1967 y 1972 registra muestras colectivas diversas: de murales en Cosquín (1967), galerías Acuña y Feria de los Desconocidos (1968), Galería Auditorio Lumière (1969), II Salón de APAC [Artistas Plásticos Asociados de Córdoba] (1971); Galería de Arte Córdoba y Museo Municipal de Bellas Artes de Río Cuarto (1972).

3. Entre afectos, artes, profesiones e ilusiones (Barcelona, 1972-1975)

Un segundo descentramiento conformó la biografía individual y familiar de Moira, nos referimos a los viajes desde Argentina hacia diversas ciudades europeas. En el análisis de esta característica recurrimos a dos enfoques teóricos. Atendiendo a las enseñanzas del antropólogo Claude Lévi-Strauss, consideramos que un viaje no solo constituye un desplazamiento en el espacio, sino también “en el tiempo y en la jerarquía social”.¹¹ Además, retomamos a dos historiadores, Ana Agüero y Diego García,¹² quienes proponen considerar una serie de aspectos al momento de estudiar la movilidad de las personas: el carácter individual o grupal del viaje, el tiempo de estancia en el exterior, el grado de interacción con el medio extranjero, la presencia de redes más o menos estables, y las relaciones de homología o desigualdad entre el espacio de partida y el de destino.

En relación a sus estadías en Barcelona, la entrevistada manifiesta que tuvo varias, mientras señala: *La primera fue, con mi marido, yo estaba casada, nos fuimos, de aventureros nomás (...) Tiene mar y además ahí vive Joan Manuel Serrat [risas]. Y ahí partimos.* De ese modo, dos de los motivos del viaje son recordados alegremente como una complicidad matrimonial ante una doble posibilidad: por una parte, cambiar la geografía mediterránea de Córdoba por el paisaje marino de Barcelona; por otra, mudarse a la ciudad natal de un cantautor que desde fines de los años 60 simbolizaba “un faro” de críticas (frente a varios gobiernos autoritarios iberoamericanos) para, entre otras generaciones, las personas nacidas en la década de 1940, como Joan y Moira.¹³

El tiempo de permanencia en dicha ciudad española fue de aproximadamente cuatro años, desde 1972 hasta 1975, mixturado al inicio con nueve meses de estancia en Italia.¹⁴ Moira estaba recién recibida de la

Escuela de Artes de la UNC, pero su inserción laboral fue compleja. En cuanto al grado de interacción con el medio extranjero, y las relaciones de homología o desigualdad entre el espacio de partida y el de destino, otros fragmentos de la entrevista nos permiten detectar vivencias diferenciales entre ella y su esposo, mediadas por variables de género y formación profesional.

Moira: era Licenciada en Pintura, pero no tenía mucha preparación [la artista alargó la pronunciación de esta última palabra] para enfrentar la vida. Allá por más que existía [Francisco] Franco, la educación artística era muy importante. Entonces había que..., era bravo.

Soledad: Aggiornarse

Moira: Sí, sí, sí. Hice algunos trabajos. (...) en un taller de cerámica. Me compré algunas cosas para hacer reproducciones en grabado. Tomé algún curso en una escuela. Conseguí dar clases en un colegio primario (...) de maestra de grado. Mientras lavaba los platos... También trabajé en una feria diseñando carteles de la feria.

Soledad: ¿Feria al estilo del Rastro de Madrid? ¿Una feria así en Barcelona?

Moira: No, no, no. Las ferias en Congreso de Barcelona, que no es el Rastro. Es como decir acá, cuándo se hacen las ferias en el estadio [mundialista, en el predio de FECOR contiguo]

Mientras Moira deseaba insertarse como pintora, solo consiguió trabajos temporarios relacionados indirectamente con otras artes (como la cerámica, el grabado y el diseño) o con la educación infantil. Esas actividades eran complementadas con trabajos de cuidado en su hogar matrimonial. Conjuntamente, la inserción de su esposo, el *arquitecto Alberto Beroglio*, es rememorada como una experiencia más fructífera, posiblemente, por su trayectoria como profesor universitario. Al respecto, comenta: *al ser arquitecto tenía más posibilidades (...) Él había trabajado como profesor en el Taller Total [en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNC].*¹⁵

Los viajes también devinieron un vector condicionante de la relación de Moira con sus tres hermanos: Eileen, Alicia y Guillermo. En torno a ellos, los recuerdos compartidos en 2022, cuando Moira tenía 75 años de edad, nos permitieron detectar un cuarto nudo de procesos significativos: (des) vinculamientos fraternales mediados por viajes donde, como algunos compatriotas de su generación, debieron (auto)exiliarse en Europa para protegerse de la represión estatal de varios gobiernos de Argentina. En palabras de la pintora: *Mi hermana mayor que vive en Barcelona es psicóloga, se tuvo que ir. Yo, que me quedé. Mi hermana menor, Alicia, que viajó, volvió, estuvo presa y falleció. Mi hermano más chico que también se tuvo que ir (...) Vivió en Francia (...) se ha quedado allá.* En los recuerdos de Moira, los acontecimientos políticos del año 1973 y las recomendaciones parentales propiciaron una convivencia española con su hermana mayor, Eileen:

[a ella] la echaron de donde trabajaba [silencio], justo se había ido a España a ver a unos amigos. Ya se había recibido de psicóloga, había estado becada, estaba trabajando en Buenos Aires y en Catamarca y por esas estupideces de la mezquindad de la política (...) la echaron por la Ley Anticomunista Argentina en el año '73. Ella estaba en Madrid, y mi papá le manda una carta diciendo "ni se te ocurra volver" y allá se quedó con una valija.

Yo en ese momento vivía en Barcelona, así que ella se fue a Barcelona porque estaba yo y se quedó. No tenía hijos, no tenía marido, no tenía novio, no tenía casa, nada más algunos cuantos libros de recién recibida y se quedó. Ella vive y trabaja en Barcelona, casada con catalán, y toda la historia (...)

Ayudada por una red de amigos y parientes, así como por una titulación universitaria de Licenciada en Psicología, su hermana mayor logró refugiarse, insertarse y permanecer en Barcelona, trabajó en su profesión y contrajo matrimonio con un nativo español. Respecto a esa biografía individual, cuyo desenlace se acerca a "un final feliz", Moira verbaliza una denuncia colectiva sobre un inicio trágico, marcado por una organización terrorista parapolicial que operaba en Argentina en los primeros años 70: *La dictadura no apareció en el '76, olvidémonos de eso. Eso es leyenda. En el año '73 cuando asume Perón al poder y se forman las tres A [Alianza Anticomunista Argentina], ¿qué hacían las tres A? Persegúan a la izquierda.*

Los recuerdos de Moira pueden relacionarse con una coyuntura compleja de la Historia reciente. En relación con esa etapa, la historiadora Alicia Servetto considera que el accionar del gobierno peronista para perseguir a las agrupaciones de izquierda se implementó desde octubre de 1973. Al respecto, citando periódicos de época y el estudio de Sergio Buffano, la autora explica:

El Consejo Superior del Movimiento Nacional Justicialista (CSMNJ) emitió un documento interno por el cual se impartieron directivas. Paralelamente, se fue estructurando el terrorismo paraestatal conocido como la Alianza Argentina Anticomunista (Triple A), organización parapolicial que contaba con los fondos y armamentos que le proporcionaba el Ministerio de Bienestar Social, a cargo de José López Rega. Lo integraban oficiales de las Fuerzas Armadas y policías en actividad, ex policías dados de baja por antecedentes delictivos, delincuentes de frondoso pasado, matones sindicales, miembros de la Juventud Sindical Peronista y de la Juventud Peronista de la República Argentina.¹⁶

4. Entre maternidad, ausencia fraterna, docencia universitaria y producción artística (Córdoba, 1975-1983)

La entrevistada verbalizó como principal causa de la decisión matrimonial de retornar hacia Argentina la circunstancia de su embarazo.

Posiblemente, la existencia de una red familiar en su ciudad natal le otorgaba confianza para emprender la espera de una nueva vida. Sin embargo, el contexto socio-político macro es recordado con sensaciones de consternación y desconcierto:

Moira: '75 volver a Córdoba [Moira alarga la cadencia de su voz al mencionar a la provincia]. ¿Sabés qué? ¡Qué horror!

Soledad: ¿Qué recuerdos tenés?

Moira: Era un horror. Los amigos [decían] “me voy mañana”; “no, ese no sé dónde está”; “nos vamos”, así era. Mi hermana clandestina.

Soledad: Alicia.

Moira: Ya estaba clandestina. Porque es un enjambre de historias. Alicia se había ido a Europa en el año, ¿en qué año se fue Alicia, a ver? [silencio]

4.1. La hermana menor. Entre fotografías, militancias, cárceles y viajes

Alicia Wieland (1948-2008) irrumpió como una presencia-ausente en varios momentos de nuestra entrevista, posiblemente porque su vida individual anidó a un *enjambre de historias* que (des)centraron a la familia en sus relaciones con la sociedad argentina. Moira la recuerda como *una intrépida* que estuvo viajando por Europa entre 1969 y 1972, *trabajando en campos de cosecha en Inglaterra*. El mismo año en que Moira empezaba su primera estancia en España, Alicia retornaba hacia Argentina y comenzaba a estudiar Cine en la UNC.

Un segundo testimonio, del escritor Julio Carreras, aporta otros aspectos respecto de Alicia, quien es calificada como *la compañera fotógrafa*, militante del *Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT)*, *dirección política del Ejército Revolucionario del Pueblo*.¹⁷ La conoció en 1973 y durante un año compartieron tareas dentro del Equipo de Prensa del PRT, al respecto agrega: *nuestro ámbito de acción consistía en proveer material informativo para tres medios impresos: el diario El Mundo, de Buenos Aires (corresponsalía Córdoba), las revistas Patria Nueva y Posición*. En relación a la militancia juvenil en aquellos primeros años 70, Julio señala sus intercambios con el Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS), al cual califica como *un movimiento que concitaba a miles de jóvenes en Córdoba, provenientes de partidos revolucionarios, sindicatos, centros vecinales, grupos de artistas, cine, teatro, en los cuales había también compañeros que editaban por sí mismos sus volantes, afiches, revistas o boletines*. El escritor recuerda que Alicia tenía una relación incorporada con la fotografía, portaba *la súper cámara que eternamente llevaba como si fuese una parte más de su cuerpo*. En torno a la cobertura periodística que junto con ella realizó en febrero de 1974 (sobre el levantamiento policial liderado por el Teniente coronel Antonio Navarro, en contra del gobernador constitucional de Córdoba, el peronista Ricardo Obregón Cano),¹⁸ Julio rememora:

El jueves 28 a las siete de la mañana andábamos con Alicia en el Centro de Córdoba cubriendo toda la parafernalia desplegada por

los insurrectos. Miles de policías, con cascos y uniformes de combate dirigían el fragoroso tránsito de la ciudad, armados como para una guerra. (...) Recuerdo a Alicia, rubia grandota, de short y ojotas, metiéndose entre los temibles represores para sacarles fotos con su Nikon dotada de varios teleobjetivos.

- ¡Adonde va usted! -le gritaban.

- ¡Periodista! ¡Diario El Mundo!-, contestaba Alicia, exhibiendo un carnet. (...)

- ¡Cuidate, nena! -le dije, al despedirme.

- ¡Cuidate vos, “changuito”! -bromeó ella- ¡a mí no me va a pasar nada!

Pero le pasó. Ese día la metieron presa, y los abogados del FAS debieron trajinar toda la tarde para poder liberarla.

El texto de Julio permite conocer que, si bien Alicia pudo librarse de aquel primer cautiverio de 1974 mediante defensoría legal, pronto fue apresada nuevamente y compartió “algunas de las mazmorras del Proceso” con su esposa. La desclasificación de decisiones de “carácter secreto o reservado” posibilita acceder desde 2012 a normativas como “el decreto n° 3.409/75 por el que se ordenó el arresto a disposición del Poder Ejecutivo Nacional” de Alicia Beatriz Wieland.¹⁹

Uno de los momentos más conmovientes de nuestra entrevista fue cuando Moira nos contó sobre las experiencias de prisión de su hermana menor (en distintas cárceles del país entre 1975 y 1983) así como sobre los intentos de visitarla que ella realizaba junto a su madre.

Moira: Cuando sube Menéndez acá lo único que podías hacer era los días jueves llevarle ropa, algodón, pasta de dientes. Por supuesto que todos los jueves mi mamá, y cuando no estaba mi mamá iba yo. Había una pasta de dientes que se llamaba *Muy Cerca* [risas], entonces todo el mundo la compraba. El don *Muy Cerca* se hizo la América en ese momento [risas].

Soledad: Para sentir esa cercanía.

Moira: Claro, esa cercanía. Entonces vos llegabas al puesto la entregabas, “no, no está” [te podían decir]. Y te traían todo de nuevo: el *Muy Cerca*, el pulóver, lo que sea, y tenías que averiguar qué había pasado, si la habían trasladado a Buenos Aires o si la habían sacado o si la habían fusilado, o si había muerto ahí adentro. No sabías. Por lo general pasaba, bueno en mi caso, se recibía.

El cautiverio en Córdoba remitía a un contexto en el cual la ciudad estuvo bajo el mando del Comandante del III Cuerpo de Ejército, Luciano Benjamín Menéndez, entre 1975-1979. Entre las estrategias sensibles que tenían los familiares de detenidas políticas para hacerlas sentir acompañadas, Moira recuerda que muchos visitantes les llevaban abrigo, elementos de higiene

menstrual y una pasta dental cuyo nombre evocaba cercanía. La incertidumbre y la angustia llegaban a su extremo cuando durante el único día semanal en que era posible visitarlas los guardias podían responder que la persona *no estaba*. Un punto de inflexión comenzaría desde 1978; en palabras de Moira:

Y en un momento conseguimos que Alicia se trasladara a Buenos Aires, que era una cárcel, era cárcel, pero había visitas (...). Entonces, cada cuarenta y cinco días vos podías ir. Primero tenía que sacar un carnet, todo un día, una mañana ahí en la cárcel de Devoto para que te den un carnet, que todavía lo tengo, para poder ir a visitarla. Entonces al principio la visitabas con un vidrio y un teléfono, y después cuando vinieron los de recursos internacionales fue que permitieron hacer una visita en un patio, ahí empezamos a tener contacto.

La conversación con Moira nos permite percibir dos modificaciones al final de los años 70. Por un lado, la difusión internacional que consiguieron las denuncias de las agrupaciones defensoras de derechos humanos con la llegada de la prensa extranjera que acompañó al Mundial de Fútbol. Por otro lado, la familia ayudada por cartas y avales extranjeros consiguió el traslado de Alicia a una cárcel porteña que concedía más precisiones respecto a las visitas. Sin embargo, el peligro de desaparición seguía latente, tal como puede observarse en el siguiente extracto del testimonio:

Habíamos conseguido muchos avales internacionales. Mi cuñado catalán era del PSOE [Partido Socialista Obrero Español] y justo habían ganado los del PSOE allá y le habían mandado una carta de no sé a quién. Después tenía el aval de una organización de Derechos Humanos de Italia. Pero eso no quería decir nada. Porque dos veces fue cuando vino, en la época más dura, vino Videla a Córdoba, y como se suponía que podía haber un atentado, traían rehenes; entre los rehenes, los más grosos estaban Alicia, Elsa Narváez, no sé si la escuchaste hablar, con Federico Bazán, que fue el director de la Escuela de Arte en un momento, y montones más. Entonces los traían de rehenes a Córdoba, [para un] simulacro de fusilamiento, por las dudas le pasara algo a Videla y después los devolvían. Pero entre que los traían y los devolvían, vos no sabías nada.

Respecto de los compañeros de prisión de Alicia, vinculados por Moira a la escuela de artes universitaria, se abre una línea de indagación que precisaría profundizarse. Dos fuentes de internet nos permiten conocer algunos datos. Elsa Narváez (Salta, 1940-Buenos Aires, 2020) se recibió en 1970 de Profesora y Licenciada en Pintura por la UNC. En Córdoba conoció a Federico Bazán (Catamarca, 1941-), quien por aquellos años estudiaba

Cine en la misma Escuela de Artes. En 1973, durante el gobierno de Héctor José Cámpora, fue designado Director de la citada institución, en asamblea de docentes, estudiantes y trabajadores no docentes. La pareja de artistas fue detenida en 1975, el cautiverio de ella osciló entre Córdoba y Devoto, el de él tuvo el mismo origen, pero su destino fue Rawson. "Fueron liberados en 1980".²⁰

Durante la etapa iniciada en 1975 Moira intentó combinar sus roles familiares (como hermana, hija, esposa y madre) con trabajos artísticos vinculados a su profesión de pintora, los cuales abordaremos en la siguiente sección. En octubre de 1983, cuando ella volvía de un viaje académico hacia Brasil (el cual realizó con una decena de artistas con el objetivo de visitar a la Bienal Internacional de San Pablo)²¹ emerge la feliz noticia de la liberación de Alicia y de otros *presos políticos*.

Moira: Mirá cuando volvimos de Brasil, teníamos el diario *La Nación* y mirábamos, mirábamos. No se podía, no se entendía. Eran páginas, páginas y páginas, no sabías quien había salido, quien no había salido. Faltaba una semana para las elecciones de Alfonsín.

Soledad: ¿Lo que había publicado el diario era...?

Moira: La nómina de todos los que se habían liberado. Bueno, cuando llego a la terminal estaba mi hijo esperándome con mi mamá, y miro así, y miro así y estaba Alicia ahí.

Soledad: Que emoción tan grande.

Moira: Empiezo a los gritos. Y como estaba muy pancha esperando a que bajaran todos y [risas solo de Moira] empecé a empujar a todo el mundo para salir. Y bueno, ahí estaba mi hermana. Ella esperándome a mí.

4.2 Entre la pintura y el dibujo

La docencia universitaria abrió la posibilidad de trabajos rentados para el matrimonio que volvía de Barcelona. Según recuerda Moira, su esposo retornó al cargo como profesor en la FAU-UNC. Por su parte, el estudio de Moyano registra los trabajos docentes iniciales de Moira en una academia artística atravesada por conflictos socio-políticos epocales: "ingresa como Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Pintura y luego en Dibujo en la Escuela de Artes de la UNC. Se cierran los Departamentos de Cine y Teatro, el Departamento de Plástica debe ajustarse al control de la dictadura para evitar el cierre de la escuela". De aquella experiencia, iniciada en 1975 como profesora universitaria, la pintora recordó, en primer término, a la asignatura de Dibujo:

Cuando volví, el profesor [Raúl] Pecker, necesitaba un JTP y nadie quería ir, me parece porque era [Risitas]. Era genial, pero era muy irónico, pero era un genio Pecker (...)

Entonces empecé a trabajar con él y Pecker era insólito.

Un día sábado te llamaba por teléfono 'vení a mi taller porque tenemos que reestructurar el programa'. Él me dictaba el programa y yo tenía que hacerlo a máquina y yo de máquina no sabía nada. Era así de insólito. Mira, como profesor de dibujo era increíble. Aprendí a dibujar con él. Teníamos clases de dibujo los sábados a la tarde en el Pabellón México [Escuela de Artes-UNC] de las 2 a las 8 de la noche. Éramos 30 alumnos.

En este testimonio emerge una parte de las condiciones de trabajo de la joven pintora, quien regresó a Córdoba en 1975 con 29 años de edad. Fue entonces cuando le ofrecieron un cargo de Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Dibujo y ella aceptó. Se trató de su primera experiencia como profesora universitaria y la compartió con quien fuera uno de sus docentes y grandes referentes en su etapa de formación, el pintor Raúl Pecker, quien en 1975 tenía 44 años de edad.²² El análisis del relato de Moira permite percibir que el particular trato del profesor no cambió cuando fueron colegas, ya que la pintora consideró que ese puesto estaba vacante (en parte) por la personalidad *irónica* e *insólita* de su titular, la cual desconcertaba a sus estudiantes y colegas.

La adscripción a un linaje paterno durante su trayecto formativo en la UNC, también la encontramos en su etapa de docente en la misma casa de estudios, especialmente cuando formó parte como profesora subalterna de la cátedra de Dibujo. En dicha asignatura, la posición dominante era la de Profesor titular y era ejercida por Pecker. Posiblemente, ese grado diferencial de poder, sumado a la tradición androcéntrica de la academia universitaria, permitía que la pintora fuera convocada a trabajar durante un día del fin de semana.

El cotejo con el currículo de Moira, permite conocer detalles temporales sobre su desempeño como docente universitaria en las asignaturas de Dibujo y Pintura: mientras en la primera trabajó entre 1976 y 1991, en la segunda ejerció entre 1975 y 1997.²³ Durante nuestra entrevista, Moira se refirió en segundo término a su experiencia en la cátedra de Pintura, la cual también era nombrada como Color:

En Color estaba Oscar Carranza que había sido compañero mío y de Selva [Gallegos]. Empezamos a reordenar nuestra memoria en base a los trabajos que a lo mejor teníamos. Entonces hicimos un orden, escala de colores, los valores. La escala de tierras cromáticas que nos había enseñado Pecker. Que después nadie más la ocupó. Yo la apliqué y es fantástica. La escala de las tierras cromáticas, como partiendo de tres colores primarios, más los secundarios, se hace todo el estudio de tierras cálidas o frías. No se hace más eso, una lástima. Entonces reordenamos todo eso y empezamos a dar clase (...).

No había nada de material. No sabíamos por dónde arrancar. Eso te lo puede contar Selva. A ver Dibujo, ¿qué hacíamos nosotros en Dibujo? Acuérdense. No teníamos un libro, no teníamos un programa en la computadora. ¿Cómo nos enseñaba fulano de tal, como nos enseñaba mengano? Nos sentamos en grupo a escribir como llegar al color. Yo estaba en [las cátedras de] Color y estaba en Dibujo en primer año como JTP.

Esos fragmentos de la entrevista posibilitan apreciar que en su participación en la cátedra de Color/Pintura se deduce una mayor horizontalidad en el ámbito laboral, situación que distaba de la asignatura de Dibujo. Posiblemente, una de las razones de la disparidad era que su trabajo como JTP en Color/Pintura era bajo la supervisión de un Profesor titular más cercano a su generación: Oscar Carranza (1935-).²⁴ Si bien Carranza era cuatro años más joven que Pecker y once años mayor que Moira, ella lo recuerda como un compañero con quien había compartido sus estudios. Conjuntamente, en esa memoria también emerge una colega pintora coetánea: Selva Gallegos (1943-).²⁵

Además, su testimonio permite dar cuenta de la improvisación que vivenció ese plantel docente en aquella coyuntura, la cual no estuvo exenta de obstáculos profesionales. Junto con algunas compañeras de trabajo crearon materiales didácticos, ya que no contaban con dispositivos teóricos para enseñar en las cátedras de primer año.

Si bien quedan varias investigaciones pendientes sobre las variables interseccionales que condicionaban al campo artístico de la década de 1970 en Córdoba, consideramos que ese microcosmos no era ajeno al androcentrismo vigente en el resto del macrocosmos.²⁶ Por ejemplo, como sucede con varias artistas de su generación, al asociar a un productor varón –de mayor edad– no solo con la creación artística sino también con las dinámicas propias de las prácticas docentes, el relato de Moira reconstruye la noción de “genio creador” reservada, en general, para agentes masculinos. Esta concepción fue una manera de constituir la jerarquía entre los grandes maestros y sus discípulas (también, en menor medida, sobre sus discípulos). La tradición del genio ha forjado vínculos patriarcales sobre los cuales se fue construyendo el canon de la disciplina artística caracterizado por un tinte sexual, étnico, clasista y euro-norteamericano.²⁷ Desde las teorías poscoloniales e interseccionales, se denuncia el uso principal de la categoría genio para describir y prescribir una posición hegemónica de artista limitada especialmente a los varones heterosexuales, burgueses, blancos y metropolitanos.

El análisis de su currículo evidencia que, en esta coyuntura, además de su inserción en la academia universitaria, Moira reactivó sus incursiones en otras instituciones del campo artístico local como las galerías, los museos, los salones y las muestras gestionadas por asociaciones profesionales. En 1977 exhibió algunos trabajos en el Consejo Nacional de Ciencias Económicas y concursó en cuatro salones: el V de APAC, el Provincial de Otoño en Carlos Paz, el I Premio Ciudad de Córdoba y el Salón Nacional de Bell Ville. En 1978

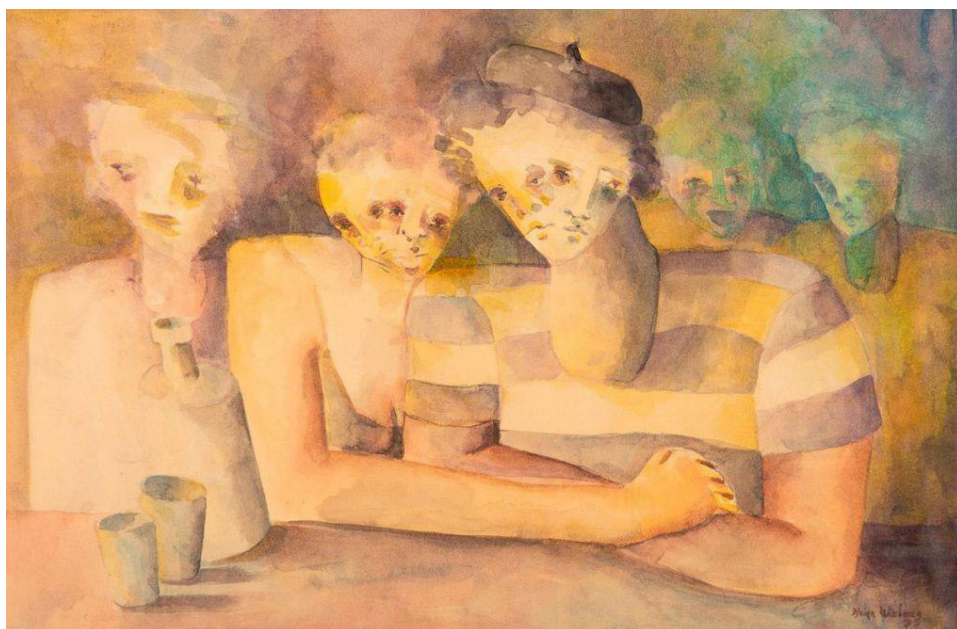
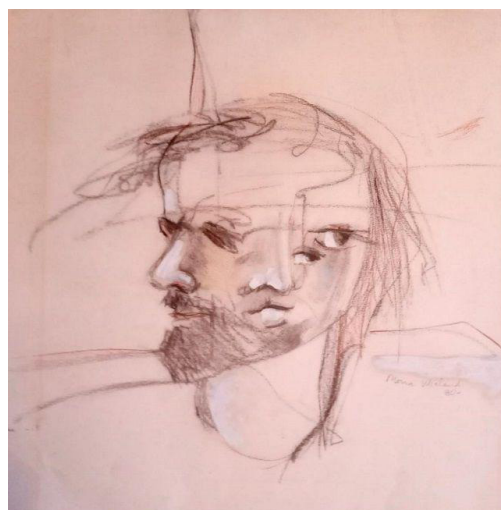


Fig. 2: Wieland, Moira, *Más allá de medianoche*, óleos y tintas, 1977, Colección del Museo de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez", Córdoba.

Fig. 3: Wieland, Moira, *El pensamiento del Poeta*, lápiz Semi Graso, 30x20cm, 1982, Córdoba (Fuente: página web de la artista <http://moirawieland.com.ar/obras>)



participó de dos salones (la V edición de APAC y un concurso pictórico organizado por el Círculo Odontológico); conjuntamente expuso sus obras en dos galerías (Tizatlán y Arte Gráfico). Otras muestras colectivas que figuran en su trayectoria permitieron que sus obras se expusieran en diversos espacios provinciales: la galería Menéndez Pidal y la Dirección de Cultura de Río Tercero en 1979; el Salón Municipal de Pintura de Río IV en 1980; la Sala de las Américas de la UNC en 1982 y el Complejo Ferial Córdoba en 1983. Además, en 1982 ofició de jurado en un Concurso de manchas organizado por la Dirección Municipal de Cultura de Córdoba.

Dos obras de aquella coyuntura están disponibles en la página web de la artista y posibilitan detener nuestra mirada en algunas figuras humanas que reverberaron en producciones poéticas posteriores. En torno a estas representaciones consideramos que emerge un tercer descentramiento:

personajes inestables trabajados desde estéticas que mixturaban la nueva figuración y el neosurrealismo. La primera imagen (Fig. 2) corresponde a una pintura que concursó en el I Salón Ciudad de Córdoba durante 1977 y podemos vincularla con una de las tres series en que la pintora organiza su sitio web, una de las cuales denomina como *Las mesas y sus recuerdos*. La segunda imagen (Fig. 3) integra otra serie que Moira agrupa bajo el rótulo de *Trazos, bocetos y apuntes*.

La pintura producida en 1977 inició un conjunto de derivas y resignificaciones, cuyo abordaje excede los objetivos de esta investigación. Baste mencionar que, si bien no fue distinguida con un premio-adquisición, pasó a integrar la colección del Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" mediante una donación de la propia artista efectuada por invitación del arquitecto López Feit, quien al final de los años 70 ejercía como Director de dicho museo. En el siglo XXI constituye una de las escasísimas pinturas del período dictatorial que, producidas por una mujer, conforma el patrimonio de la ciudad.²⁸

5. Una fractura personal, un refugio grupal rosarino y una renovación pictórica (1983-1988)

En ese momento personal de mi vida, yo estaba como trabada, porque a veces el pintor se traba...

5.1) Moira considera que durante gran parte de la década de 1980 su oficio pictórico devino *trabado*. Al respecto, verbaliza dos grandes motivos concatenados. En el ámbito profesional, al comparar su obra con la producción de dos de sus maestros cordobeses sentía una depreciación cromática: *Los años '80... yo veía la obra de Beppy de Monte, de Pont Vergés y decía 'a mi obra le falta color'*.²⁹ Paralelamente, su vida privada evidenciaba una fractura por la separación de su esposo *alrededor de 1982* y la mudanza del mismo a Francia; en relación con ello, recuerda:

Hay una etapa que es muy triste digo yo, porque fue cuando me separo y me quedo acá en esta casa que no estaba ni terminada con un niño. Entonces, lo único que podía hacer..., es tan fuerte el interior de un pintor, que cuando está viviendo situaciones que son muy convulsionadas y no las puede manejar, no podés pintar. Yo lo que podía hacer era sentarme a dibujar y me levantaba y me iba. Y cuando pintaba, me costaba. (...) Fue larga la historia. Ese es volumen 28 [risas de Moira]. Y sí, porque hay distintos volúmenes ahí...

Analizando éste y otros fragmentos de su testimonio, deducimos que la artista contó con dos conjuntos de estrategias para enfrentar las dislocaciones afectivas, económicas y profesionales que le trajeron la separación y el bloqueo pictórico. En la esfera individual, mientras el dibujo es recordado como una herramienta que la conectaba con una praxis artística intermitente, la desdramatización de situaciones traumáticas mediante la risa emergió en varios

momentos de nuestro diálogo. A la par, en la segunda entrevista irrumpió una autopercepción colectiva que había potenciado su fuerza para enfrentar ese y otros desafíos vitales: *yo pertenezco a las mujeres de los años sesenta, nos animamos a varios cambios. Con mi marido nos separamos de común acuerdo y en buenos términos.*

5.2) Además de sus estrategias individuales, en la dimensión afectiva y socio-económica, Moira contaba con una red de apoyos de su familia, la cual pertenecía a los sectores medios de dos ciudades. Por un lado, en Córdoba, sus padres (y una niñera) la ayudaron en el cuidado de su hijo, quien estaba iniciando la escuela primaria. Por otro lado, una tía residente en Rosario, es recordada como una figura decisiva que propició el vínculo de Moira con las artes visuales en general y con agentes del circuito cultural rosarino en particular. En palabras de la entrevistada:

Ví un día un grabado en una galería de arte, porque mi tía me llevaba a las galerías de arte. Mi tía fue la que me introdujo en el arte, la que tenía la enciclopedia del museo del no sé cuál. Y yo vi un grabado, y me dije ¿de quién es este grabado? (...) La dueña de la galería nos dice: 'de Julián Usandizaga, está casado con Raquel Gorga'. Decía mi tía: 'Raquel es psicóloga, amiga de tu hermana, la vamos a llamar'. Entonces la llamamos a Raquel [y me respondió] 'ohh si Moira', me conocía.

Entonces fui a la casa de ellos, estuvimos charlando, un dibujante, ahh!!! [cambió su cadencia al hablar y alargó la palabra]. Impresionante el dibujante. Era como Hugo Bastos, más detallista que Hugo. Podía pasar seis meses haciendo esto con sombreado [realiza unos breves tramos de dibujo sobre un papel], era impresionante. Y él estaba tomando clases de color con un maestro rosarino que se llamaba Juan Grela.

En su testimonio, confluye la colaboración indirecta de cuatro mujeres: su tía Elsa Zeoli, *directora de Lenguas Vivas, del colegio Avellaneda en Rosario*;³⁰ la dueña de una galería cuyo nombre no recuerda, y Raquel Gorga una psicóloga *amiga de su hermana Eileen*.³¹ Tanto las trayectorias profesionales como las redes familiares y de compañerismo de esas mujeres favorecieron que Moira conociera a un artista cuya obra la había impresionado: Julián Usandizaga (1932-2020). Julián era un dibujante y grabador "rosarino", cuya dedicación *detallista* la entrevistada comparó con los trabajos del artista "cordobés" Hugo Bastos (1946-2020).³² Con las comillas de los adjetivos gentilicios buscamos destacar la habitual invención de tradiciones que se conforma respecto a las procedencias geográficas de los artistas: una sola ciudad (generalmente donde residió y falleció) suele invisibilizar a otros territorios por donde circuló (entre ellos, su hogar natal).

Julián nació en Juncal (provincia de Santa Fe) y se radicaría en Rosario en los años 60. "Estudió Arte en la Universidad Nacional del Litoral y, entre 1969 y 1970, también estudió grabado en Barcelona (...)

Entre 1963 y 1989 fue profesor en la Escuela Provincial de Artes Visuales de Rosario y Profesor Titular de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario de 1984 a 1989".³³ Si bien la trayectoria de Julián evidencia su preparación académica, la historia del arte rosarino destaca que en su formación también fue central la asistencia a talleres de artistas, especialmente, el de Juan Grela (Tucumán, 1914-Rosario, 1992).

5.3) Moira rememora con agradecimiento a Raquel (por invitarla a su hogar matrimonial) y destaca la generosidad de Julián, quien le contó con entusiasmo acerca del taller de Grela y se ofreció a mediar para que ella también se sumara a ese espacio colectivo de especialización. La dinámica implicaba clases personalizadas, donde los concurrentes debían llevar sus materiales: *Una vez por mes, los sábados (...) desde las cuatro de la tarde más o menos hasta las siete y media, ocho.* La posibilidad de viajar sola mensualmente a Rosario para especializarse en ese taller fue favorecida por una doble colaboración de la familia de Moira: su tía Elsa costeaba las clases y sus padres cuidaban de su hijo en la ciudad mediterránea.

Un folleto de una muestra individual de pinturas concretada por Moira en Córdoba durante 1988, finalizaba la síntesis de su trayectoria publicando: "entre 1984 y 1986 fue discípula del pintor Juan Grela".³⁴ Conjuntamente, los diálogos de la entrevista nos permiten percibir que fue en ese trienio cuando la intensidad del vínculo con Rosario creció y el bloqueo pictórico empezó a disiparse. Al respecto, relata:

Grela me dijo (era un señor mayor) 'mire, lo que haya hecho usted antes, no me importa. Quiero que me haga la escala de grises. (...) un blanco y un negro, tres valores, cinco valores, siete valores, nueve valores. Pero cada uno tiene que tener una pizca más de un color que del otro". Y yo le digo '¿por?'. Me dijo: 'porque el color no va solo en la vida. El color siempre va acompañado del que está al lado. Son como los amigos" (...)

Entonces ahí se destrabó [mi pintura]. Entonces aprendes a ver. Este color es así, este color es así. Podés analizar el color. Me sirvió muchísimo, muchísimo.

En 1984 las edades de Moira y Grela ascendían a 38 y 70 años respectivamente. La diferencia de género y de generación se combinaba con distinciones de posiciones dentro del taller. Durante tres años se encontraron mensualmente un *maestro* y cinco *discípulos* en un espacio colectivo de trabajo artístico, en ese marco la pintora cordobesa empezó a *destrabarse*. Algunas enseñanzas cromáticas del profesor son recordadas como consejos vitales que le resonaron en etapas posteriores.

En la biografía de Juan Grela confluyen, entre otras características, la procedencia a sectores populares, la militancia en el Partido Comunista, la participación en diversas agrupaciones artísticas, las enseñanzas de Antonio Berni, la lectura de tratados estéticos del siglo XX (como el *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García) y el estudio de diversas tradiciones



Fig. 4: Grela, Juan, sin título, Fotografía publicada en prensa, 31.7.1986, periódico *La Voz del Interior* 3ª.sección, p.1, Córdoba.

culturales (como la Escuela de París, el arte japonés y el legado americano precolombino). Junto con una variada producción artística que traspasó experimentaciones con la figuración, la abstracción, diversos materiales y técnicas; el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Castagnino” destaca la labor docente que Grela desplegó en su propio *atelier*, donde, al menos desde 1959, empezaron a transitar distintas generaciones de artistas. La reseña museográfica valora a ese taller como “una experiencia de carácter libre y modernizador que desarrolló con cierta continuidad por diez años”, entró en una pausa durante la década de 1970 y, al inicio de los años ochenta “retomó las actividades de enseñanza hasta su muerte”.³⁶

Las investigaciones de Adriana Armando y Guillermo Fantoni problematizan diversas aristas de la trayectoria y la producción artística de Grela, atendiendo tanto a su círculo íntimo de familia y amigos como a los referentes extranjeros, los colegas argentinos contemporáneos y algunos de sus estudiantes. Uno de sus trabajos profundiza en diversas series de bocetos, dibujos, grabados y pinturas producidos y exhibidos especialmente entre las décadas de 1930 y 1960.³⁷ Conjuntamente, posibilita conocer que para el inicio de los años ochenta, Grela contaba no solo con cinco décadas de trabajos artísticos en Rosario, sino con el reconocimiento del campo cultural de Buenos Aires. Respecto a las posibles interacciones de Grela con Córdoba se abre una línea de indagación cuyo abordaje excede los objetivos de nuestro artículo. En la pesquisa encontramos un indicio: un diario cordobés publicaba una crítica elogiosa acerca de una muestra del

maestro argentino concretada durante 1986 en la Galería Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella. La nota era acompañada por una imagen (Fig. 4) cuyo epígrafe señalaba: *Magnífica expresividad de una reciente obra de Grela*.

5.4) En relación a sus compañeros del taller rosarino, Moira rememora a tres personas constantes: *Julián Usandizaga, Rodolfo Perassi y una chica de Venado Tuerto que no me acuerdo como se llamaba*. Paralelamente, en cuarto lugar, emerge una presencia-ausente: *Después había un chico más joven, pero yo no sé si él estaba en las clases, Manuel Uranga, que luego se fue a Brasil. No me acuerdo*. En cuanto a la dinámica grupal, recuerda: *Pasábamos la clase, como la de [Raúl] Pecker, en silencio, algún comentario leve. Pero primero tomábamos un té, un café, que nos servía Raquel, la esposa de Julián. Después de las clases nos íbamos a comer algo por ahí*.

Dentro del atelier reverberaban tradiciones como el androcentrismo, pero también emergían resquicios para el entramado de redes sociales horizontales. Asimismo, las relaciones y actividades se extendían más allá del taller. Si bien el equipo incluía a un profesor y cinco estudiantes, la entrevistada nombra dos personas más que fueron importantes para el sostenimiento del grupo: por un lado, *la esposa de Julián, Raquel Gorga*, quien oficiaba de anfitriona, dentro del taller *que funcionaba en un sector de su casa matrimonial*; por otro lado, *la esposa de Grela, Aid Herrera*, quien les escribía cartas explicitando, entre otros detalles, los materiales que precisaban llevar al curso. Parte de esa correspondencia es resguardada como un tesoro en el archivo individual de Moira y nos detuvimos en su relectura durante nuestra conversación.

La colaboración de Aid con (el taller de) su esposo comenzó cuatro décadas antes. Una investigación de Adriana Armando, permite conocer que Aid (Puerto General San Martín, 1905-Rosario, 1993) transitó dos cauces vitales principales: “el primero (...) fue el férreo compromiso con la obra y la carrera profesional de Grela: desde esa experiencia, a la vez sustanciosa y no exenta de angustias, Aid pudo realizar otras acciones, ensayar una expresividad propia y forjar una obra sin par”.³⁸ El apoyo de Aid hacia el trabajo de Juan inició al final de los años treinta, “cuando estaban recién casados y las dificultades económicas arreciaban (...) colaboraba en la preparación de las telas y de los marcos”, asimismo, cumplió rol de modelo en varios de sus cuadros, por ejemplo, la serie de maternidades de los años cuarenta. Durante la década de 1960 se sumó como estudiante al grupo de discípulos de Grela, “el ambiente del taller, fecundo como pocos, con su espacio para charlas y exposiciones, constituyó un punto de inflexión en su vida que la situó en una esfera más pública: participó y promovió vivamente numerosas actividades y por primera vez mostró sus obras”. Entre los años sesenta y ochenta su producción artística fue variada, trabajó como “pintora, dibujante y grabadora”. Entre sus experimentaciones, destacan dos series: por un lado, sus “xilo-color, como llamó a las estampas coloreadas con lápices y ceras, [que] se convirtieron en uno de sus sellos personales de los años setenta”, por otro, “iluminó los aguafuertes con lápices de colores u otros materiales y los llamó aguafuer-

color". Motivos como las flores y los pájaros pervivieron entre las décadas de 1960 y 1980, diversificándose en base a las técnicas plásticas elegidas.

En el taller transitado por Moira en la década de 1980 convivían cuatro generaciones de artistas, cuyas posiciones de *maestros* y *discípulos* traspasaban varias etapas históricas. Grela y Usandizaga nacieron en las décadas de 1910 y 1930, respectivamente. Por su parte, un trabajo curatorial de Fantoni posibilita explorar algunas características de la trayectoria de Perassi, quien nació en Rosario en 1949. Su formación en artes visuales no solo abarcó "estudios parciales en la Escuela Provincial (...) y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario", además, "tomó un curso sistemático estudiando dibujo y grabado con Julián Usandizaga (1972-1979) y (...) con Juan Grela (1982-1988) a quien asistió en la ejecución de un mural en una residencia particular de la ciudad".³⁹ En un fragmento de la entrevista entre Fantoni y Perassi, este último rememora enseñanzas cromáticas grelianas que también reverberaron en los recuerdos de Moira sobre el mismo maestro: *Uso, por ejemplo, ejercicios asimilados con Grela: claridad y oscuridad por el color y lo relaciono con las entrantes y salientes de la superficie y eso me lleva a lugares que no los podría haber pensado. A veces trabajo por color, moviéndome por el círculo cromático, y otras veces, de un modo lineal, aclarando con blanco.*⁴⁰

En cuanto a Manuel Uranga, no detectamos estudios previos, pero dos fuentes nos permiten conocer algunos detalles de esta presencia-ausente evocada por la entrevistada. Por un lado, Moira resguarda en su archivo un folleto de una exposición rosarina, concretada entre los años setenta y ochenta, donde se expusieron *dibujos de Perassi y Uranga*. En un prólogo escrito por Grela, ambos artistas son presentados y elogiados como alumnos de *Julián Usandizaga*, el primero desde 1973 y el segundo desde 1975. Además, sobre Manuel se aporta la siguiente descripción: *el más joven del grupo. Nace en Isla Verde (Córdoba) en 1957.*⁴¹ Por otro lado, una muestra antológica de 2015 con curaduría de Perassi y Rubén Echagüe, agrega otros detalles de su biografía:

En 1977, participó de una muestra colectiva inicial de los primeros alumnos que tuvo el maestro Usandizaga. A partir de entonces, expuso junto a otros artistas en muestras que se desarrollaron en galerías de la ciudad y en el Museo Castagnino, y participó como ilustrador en revistas literarias y libros (...) Produjo y creó en Rosario en los años duros de la dictadura militar. En 1982 emigró a Brasil con su compañera, Silvia Arce (...) Allí trabajó con su tío Arturo en publicidad (...) Murió el 12 de mayo de 2001 en Florianópolis.⁴²

5.5) Durante el trienio 1984-1986, en paralelo a sus estudios de especialización en Rosario, el análisis del currículum de Moira evidencia que desarrolló dos conjuntos de trabajos artísticos en Córdoba.⁴³ En el rubro educativo, por una parte, continuó ejerciendo en la Escuela de Artes de la UNC (en las asignaturas de Dibujo y Pintura); por otra parte, ingresó como docente titular en ambas cátedras en la EBAFA. Conjuntamente, prosiguió

concretando actividades dentro de diversas instituciones del campo de las artes visuales. Fue convocada como jurado de tres concursos artísticos: de Murales por el 441° Aniversario de la Fundación de Córdoba, de Pintura Juvenil en la Sociedad Dante Alighieri y de un Certamen de Pintura dentro de las Jornadas de la Juventud. Participó en tres muestras colectivas realizadas en las galerías Giaroli y Marchiaro y en la feria "El Arte en Córdoba" del Complejo FECOR.⁴⁴

Tanto la asistencia al taller grupal rosarino como las actividades colectivas iniciadas en 1984 posibilitaron una reactivación de su práctica pictórica, la cual, durante el próximo trienio, compartió públicamente en exposiciones individuales. Fue el caso de la exhibición auspiciada por APAC e inaugurada en agosto de 1986 en la Galería de Arte del Colegio de Escribanos. Una crítica de arte sobre esa muestra, escrita por una periodista anónima y difundida en un periódico local, construye algunas valoraciones de sus obras:



Fig. 5: Wieland, Moira, *Conversación en el Taller*, óleo, 40 x 60cm, 1988, página web de la artista, <http://moirawieland.com.ar/obras>, Córdoba.

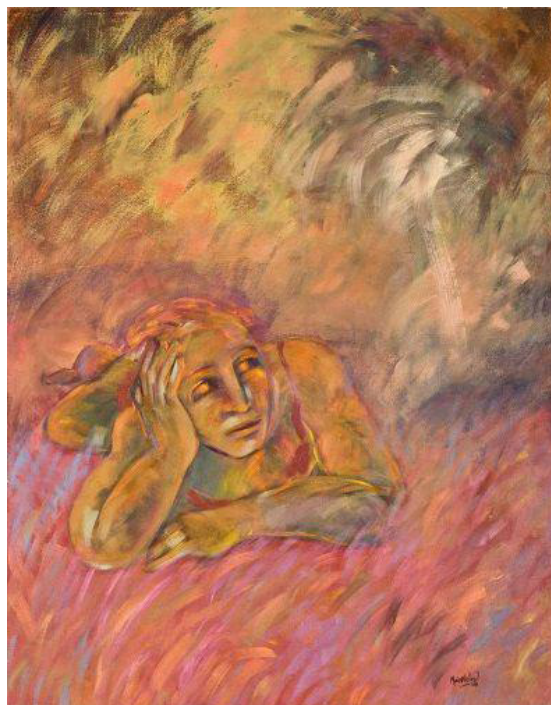
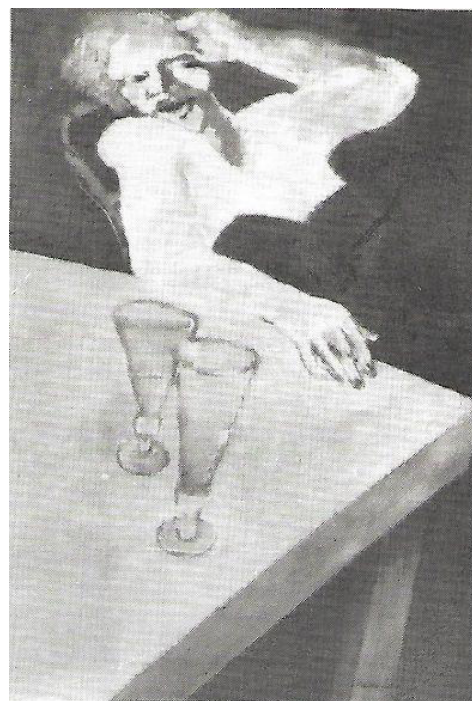


Fig. 6: Wieland, Moira, *La siesta*, óleo, 69 x 80cm, 1988, página web de la artista, <http://moirawieland.com.ar/obras>, Córdoba.



Figs. 7 y 8: Moira Wieland, Sin título, fotografías de pinturas, 1988, Folleto muestra individual en el Banco Israelita de Córdoba, archivo de la artista, Córdoba.

La palabra que calla y el grito que sofoca estallan a pleno en sus obras (...) Ni siquiera mezquina sus silencios que surgen en sus telas, dulcemente (...) A pesar de su juventud Moira ha recorrido un largo camino en la pintura. Pero desde sus primeros trabajos hasta hoy se mantiene fiel al expresionismo. (...)

En un primer momento la imagen era muy terrible, era la época de las bocas abiertas, como en grito (...) Sus figuras adquirieron la expresión de todo lo sublime y de todo lo miserable que es propio de la condición humana.

Después, en un período que fue como un impasse para su fuerza, descubrió el paisaje 'que invade al ser humano y lo deja expectante' (...) Actualmente el paisaje se acerca y avanza sobre sus figuras (...) mantiene su línea expresiva, solo que ahora a sus estallidos de audacia le suceden otros de dulzura.⁴⁵

Cotejando esa reseña de 1986 con un Diccionario de artistas de 2010, detectamos que ambos coinciden en describir dos etapas diacrónicas en las pinturas de Moira, donde ciertos géneros son entramados a distintos estilos. Entre los años sesenta y setenta predominaron las figuras humanas, mientras en la década de 1980 el foco giró hacia la exploración de los paisajes. Para la crítica ochentosa, ambas series de obras son calificadas como *expresionistas*; en cambio, el Diccionario asocia a la segunda etapa con "la corriente del realismo mágico, el cual se orienta a la captación sensible de la naturaleza".⁴⁶ Explorando el sitio web de la artista y su archivo de catálogos accedemos solo a cuatro imágenes de su producción ochentosa (Figs. 5 a 8).

Si bien *el incremento del trabajo docente* es recordado por Moira como el motivo principal del cese de su participación en el taller de Grela desde 1987; la experiencia grupal rosarina es rememorada como un estímulo de su renovación pictórica, la cual perduraría en años posteriores. Las cuatro imágenes precedentes corresponden a óleos de 1988, donde la neofiguración en el tratamiento de los cuerpos femeninos es preponderante. En el sitio web de Moira, la datación 1982-1988 de *Conversación en el Taller* deviene "excéntrica" dentro de una segunda "serie" titulada *Las mesas y sus recuerdos*.⁴⁷ Este grupo reúne treinta obras donde prevalecen las escenas interiores con naturalezas muertas y cuyas temporalidades principales incluyen tres décadas (1990-2010). De modo semejante en su excentricidad temporal, *La siesta* es situada dentro de una tercera y última serie, denominada *Secretos del Monte*, donde observamos una cincuentena de paisajes fechados entre los años noventa y 2020.

Las figuras 7 y 8 corresponden a fotografías en blanco y negro difundidas en un catálogo publicado con motivo de la última muestra individual que concretó Moira en Argentina durante la década de 1980. El patrocinio artístico del Banco Israelita de Córdoba y de otros entes bancarios, abre una línea de estudio que precisa profundizarse a futuro. En el estado actual de nuestra investigación, nos interesa señalar dos características que posibilitan entrelazar la biografía de Moira con el contexto artístico argentino de esa coyuntura. Por un lado, ambas obras pueden relacionarse con las apropiaciones (neo)expresionistas emprendidas por otros artistas desde el inicio de los años ochenta en Buenos Aires, Córdoba

y Rosario.⁴⁵ Por otro lado, las imágenes de mujeres empoderadas y (des) centradas, plasmadas en esos cuadros, pueden asociarse a reivindicaciones feministas que estaban reverberando en algunas artistas metropolitanas.⁴⁸

6. A modo de cierre y apertura

En el transcurso de este trabajo exploramos algunas aristas de procesos artísticos y políticos del pasado reciente argentino a partir del análisis de fragmentos vitales de la pintora Moira Wieland. Los trayectos recorridos nos permitieron no solo indagar en vivencias significativas transcurridas entre 1967 y 1988 sino detectar nuevas líneas de investigación que, reverberando en períodos anteriores y posteriores, abren la posibilidad de otros estudios. La primera sección posibilitó detectar el desplazamiento de sus padres desde Rosario hacia Córdoba al final de los años 1930 y la inauguración de un conjunto de descentramientos y contactos entre ambas ciudades que pervivieron durante toda la vida de Moira. Tanto su familia materna como paterna pertenecía a los sectores sociales intelectuales y de clase media de diversas ciudades. Ellos aportaron variados apoyos (afectivos, económicos y educativos) en la crianza de Moira y en su temprano acceso como público al mundo de las artes, en paralelo a sus estudios primarios y secundarios.

Posiblemente, la atmósfera de la *Córdoba combativa* condicionó que ella y su hermana menor incursionaran en la militancia del Partido Comunista durante su etapa juvenil de estudiantes. La formación universitaria de Moira en la Licenciatura en Pintura se desarrolló entre 1967 y 1971, evidenciando redes de compañerismo y experimentación que traspasaban las fronteras de las artes plásticas y las conectaban con cine y fotografía. Sin embargo, la generación de compañeras de Moira vivenció un predominio del linaje paterno en una mayoría de docentes varones asociados a la figura del genio creador. El androcentrismo se reproducía tanto en ese microcosmos como en el macrocosmos; sin embargo, los movimientos culturales sesentistas también abrieron en Córdoba algunas revoluciones silenciosas para jóvenes de sectores medios, quienes, como Moira pudieron cursar carreras profesionales y emprender diálogos con culturas foráneas.

Los viajes desde Argentina hacia diversas ciudades europeas constituyeron un segundo descentramiento que conformó la biografía familiar e individual de la artista. Sus tres hermanos concretaron desplazamientos extranjeros; por su parte, Moira tuvo varios viajes entre los que sobresalen dos residencias foráneas, una en Estados Unidos y otra en España. En el tercer subtítulo profundizamos acerca de la segunda, con sede en Barcelona desde 1972 hasta 1975. Fue estimulada por la pintora y su esposo arquitecto como una aventura, con la ilusión de trabajar en las profesiones de ambos. Sin embargo, mientras la experiencia varonil fue más fructífera, posiblemente, por su trayectoria como profesor universitario; su vivencia femenina es recordada con cierta insatisfacción. Ella no logró insertarse como artista, sino que debió combinar el cuidado de su hogar matrimonial con tareas temporarias relacionadas con la cerámica, el grabado, el diseño y la educación infantil.

La cuarta sección analizó complejas vivencias transcurridas entre

1975 y 1983 en Córdoba. El retorno hacia Argentina fue motivado por el embarazo de la artista. Entonces comenzó un ciclo vital marcado por sus tareas familiares como esposa, madre, hija y, especialmente, como pariente de una *detenida política*. La ausencia-presencia de su hermana menor, Alicia, acompañó nuestro diálogo y destelló intensamente en dos momentos, conmoviendo con emociones dispares a la entrevistada y a las historiadoras. Durante la grabación, nos contó sobre los nueve años de prisión de Alicia, una etapa de angustia que culminó en octubre de 1983 con una fiesta donde algunos familiares y artistas celebraron su liberación y el retorno de la democracia. Cuando apagamos el grabador, pasamos a visitar su archivo y colección personal tanto de catálogos como de obras artísticas. Entonces, nos mostró un álbum de fotos que había organizado junto a Eileen (su hermana mayor) como homenaje póstumo para Alicia, quien había fallecido en 2008.

Los intentos de inserción de Moira como pintora dentro del campo artístico de la provincia cordobesa implicaron estrategias de participación en muestras y concursos de diversas instituciones y ciudades como Córdoba capital, Río Tercero y Río Cuarto. Mientras el período estudiantil 1967-1971 evidencia actuaciones leves, sus incursiones se intensifican desde 1975 (cuando empieza a ejercer como profesora universitaria) y mayormente entre 1977 y 1983. En esta última coyuntura emergen algunas representaciones de figuras humanas descentradas, las cuales reverberaron en series artísticas posteriores. Respecto a las poéticas y políticas que atravesaron a sus producciones plásticas, mixturando nueva figuración y neosurrealismo, se abre otra línea de investigación que esperamos profundizar en un futuro cercano.

En el quinto subtítulo exploramos una etapa de su historia, transcurrida en el retorno democrático alfonsinista, donde confluyeron tres conjuntos de vivencias significativas. La separación matrimonial y la mudanza de su esposo a Francia introdujeron una fractura y una ausencia que implicó readequaciones en varias de sus tareas vitales, entre ellas, sus trabajos como madre, docente y pintora. En esa fase Moira incrementó sus horas de profesora en dos academias artísticas cordobesas, pero recuerda sentirse *trabada* en su oficio pictórico. Frente a ello emergieron una red de apoyos y microestrategias que favorecieron su reactivación artística. La colaboración afectiva y económica de su familia materna y paterna, residente en Córdoba, devino un aporte fundamental en el de cuidado de su hijo. Conjuntamente, una tía profesora, desde Rosario, ejerció como una figura clave en el contacto de Moira con agentes del mundo de las artes de esa ciudad. Mediando recomendaciones de Raquel Gorga y Julián Usandizaga, entre 1984 y 1986, Moira asistió como estudiante al Taller de Juan Grela, una participación que le proporcionó un refugio grupal rosarino donde forjó nuevas amistades y una renovación pictórica. Sus pinturas volvieron a exhibirse públicamente en Córdoba durante el trienio 1986-1988. Si bien solo accedimos a cuatro imágenes de sus creaciones ochentosas, esas obras se conectan con dos conjuntos de prácticas colectivas que abren nuevas líneas de indagación.

Por una parte, esas pinturas pueden relacionarse no solo con las imágenes de mujeres empoderadas y (des)centradas que reverberaban en

algunas artistas metropolitanas de la década de 1980, sino con las resignificaciones (neo)expresionistas plasmadas por otros artistas contemporáneos en Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Por otra parte, dentro de la propia producción de Moira esas pinturas inauguran dos series, que comprenden de 30 a 50 piezas, y fueron desarrolladas especialmente entre las décadas de 1990 y 2010. En cada una de ellas, la artista priorizó el género de la figura humana o el paisaje, experimentando cromáticamente con diversas técnicas y materiales. Conjuntamente, al momento de nuestra primera entrevista en 2022, Moira estaba trabajando en otra serie que emergió en 2020 y le ayudó a transitar la pandemia (Fig.9). Consideramos que estos últimos trabajos aportan “figuras en paisajes”, propiciando una reflexión poético-política tanto sobre su rol de artista como sobre algunos temas recurrentes en su trayectoria: los cuerpos femeninos y las naturalezas de colores estridentes.

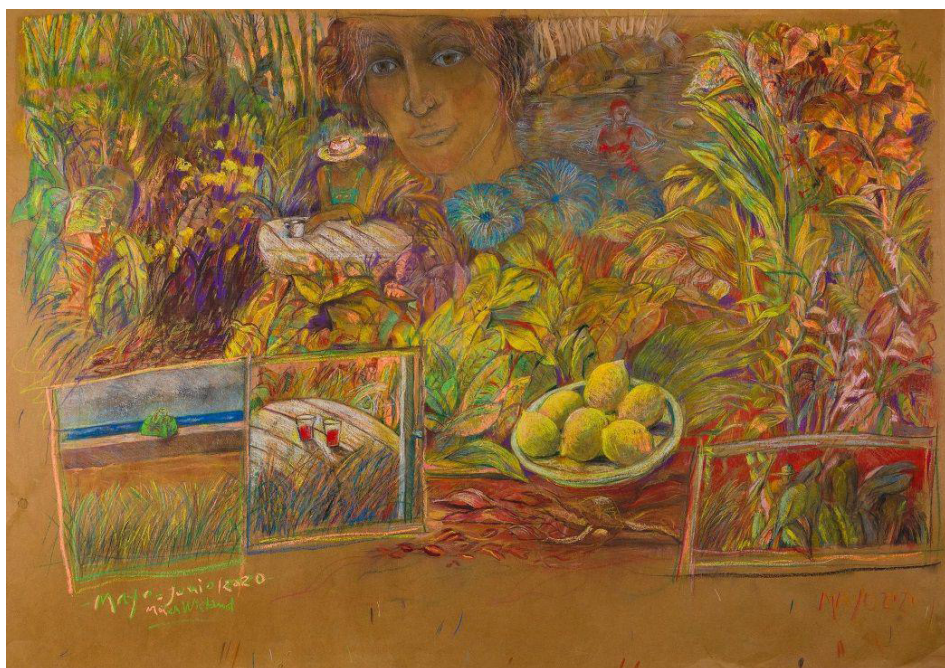


Fig. 9: Wieland, Moira, *El Descanso de la Pachamama*, Pastel Seco, 1,20 x 0,90m, Colección de la artista, Córdoba.

Notas

* Instituto de Humanidades (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -Universidad Nacional de Córdoba) y Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

** Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

¹ Wieland, Moira Entrevistas [febrero 2022 y junio 2023]. Entrevistadoras: Alejandra Soledad González y Fabiana Navarta Bianco. La primera fue presencial y en la casa-taller de la artista en Córdoba; la segunda fue virtual ya que Moira se encontraba de viaje en el hogar de su hijo en Suecia.

Agradecemos a la artista que compartiera con nosotras tanto su testimonio como algunos documentos de su archivo personal para colaborar con esta publicación en la revista *Separata*.

² Barrancos, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010 (2007), p.209-ss.

³ Usaremos tipografía itálica para destacar palabras emergentes en los testimonios históricos (escritos y orales) mientras reservaremos las comillas para citar ideas de autores que integran nuestros antecedentes o enfoque teórico.

⁴ Una profundización en las particularidades artísticas de Córdoba durante aquella coyuntura puede encontrarse en el dossier: *Trayectorias artísticas, concepciones estéticas y producción crítica: Córdoba, primera mitad del siglo XX*, *Separata*, n° 31, 2022. Uno de sus artículos explora tanto algunos alcances de la noción de modernidad como los contextos condicionantes en los cuales se formó y trabajó una pintora pionera, véase: Rocca, María Cristina, “Rosalia Soneira en la modernidad artística de los años 30 y 40”, en *Separata*, año XIX, n° 30, Rosario, CIAAL/ UNR, 2022, pp. 39-67, disponible en «<http://ciaal-unr.blogspot.com/2019/09/>», acceso 26/6/2023.

⁵ Sobre ese estudio de arquitectura detectamos una ponencia: Fuzs, Gonzalo; Malecki, Juan Sebastián, “Arquitectura doméstica y espacio en Córdoba. Las casas de Luis Rébora, Carlos Lange y Rodolfo Wieland (1946-1953)” en *VIII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad*, Centro Marina Waisman, FAUD, UNC, 2018, p.1476. Los autores sostienen como hipótesis provisoria que “para mediados de los cuarenta, Córdoba ya mostraba signos de un crecimiento económico y urbano que la convertía en centro de atracción, lo que permitiría explicar –además de las cuestiones personales el traslado a la ciudad de los tres santafesinos–, la participación de Lange y Wieland en cargos directivos en ámbitos estatales durante el peronismo permite suponer una importante red de contactos, en la que primaba más lo técnico que lo político, en tanto ninguno de los dos era un peronista confeso ni provenía de los grupos que habían apoyado al partido de gobierno. Asimismo, la sociedad de Lange con Rébora –un anti peronista confeso– señala una ‘convivencia’ entre política y arquitectura, común a varios otros estudios de arquitectura. Por otra parte, las casas de Rébora y Wieland –Cerro de las Rosas y Crisol– se ubican en dos de las principales áreas de crecimiento de la ciudad en el momento. Con una serie de características formales y espaciales comunes, permiten pensar a estas casas como ejemplos paradigmáticos de una nueva forma de arquitectura doméstica que recién comenzaba a practicarse en la ciudad al tiempo que revela aspectos del proceso de modernización del habitar que empezaban a consolidarse”.

⁶ Moyano, Dolores, *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Córdoba, Imprenta de la Lotería de Córdoba, p. 478.

⁷ Inchauspe, Leandro, “La lógica de la guerra interna en las primeras etapas de la Revolución Argentina (1966-1970)”, en César Tcach (coord.), *Córdoba bicentenario: claves de su historia contemporánea*, Córdoba, CEA y Editorial UNC, 2010, p. 267, disponible en «<https://historiapolitica.com/dossiers/peronismoydictadura/>», acceso 5/5/2023.

⁸ Pons, Emilse, “El fracaso del proyecto autoritario en Córdoba y la eclosión de la movilización popular (1966-1973)”, en César Tcach (coord.), *Córdoba*

bicentenario: claves de su historia contemporánea, Córdoba, CEA y Editorial UNC, 2010, p. 300, disponible en «<https://historiapolitica.com/dossiers/peronismoydictadura/>», acceso 7/5/2023.

⁹ Schor, Mira, “Linaje Paterno”, en Cordero, K. y Sáenz, I. (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, pp. 116 y 118.

¹⁰ Orasi, Evangelina; Roggio Elizabeth y Samper Beatriz, *Moira Wieland*, monografía presentada para la cátedra de Arte Argentino y Latinoamericano a cargo de la Prof. Dolores Moyano, Escuela de Artes Departamento de Plástica, Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba, 1999, pp. 23-30.

¹¹ Lévi-strauss, Claude, *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1988 [1955], p. 87.

¹² Agüero, Ana; García, Diego, *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, La Plata, Al Margen, 2010, p. 185.

¹³ Una nota periodística de 2023 aporta una reseña histórica en el marco del “tour de despedida *El vicio de cantar 1965-2022*”. Alejandro Lingenti, “Joan Manuel Serrat, del Mediterráneo a Latinoamérica”, en COOLT, Madrid, 5.1.23, disponible en «https://www.coolt.com/artes/joan-manuel-serrat-mediterraneo-latinoamerica_949_102.html», acceso 23/5/2023.

¹⁴ Los vínculos de Moira con Italia a partir de su abuela materna y de su estancia matrimonial, abren otra línea de indagación cuya investigación excede los objetivos de este trabajo.

¹⁵ Sobre esa experiencia pedagógica en la Facultad de Arquitectura de la UNC entre 1970 y finales de 1975, el estudio histórico de Malecki considera que: “el TT [Taller Total] se pensó (...) en oposición a las estructuras verticales”, allí, el planteo de “la integración vertical y horizontal se correspondió con una abolición de las jerarquías docentes”. Fue propuesto, además, por un grupo de docentes auxiliares y luego sustentado por el movimiento estudiantil. Asimismo, su funcionamiento en base a asambleas y coordinadoras de docentes y estudiantes supuso una participación masiva de las ‘bases’. Su duración –si se quiere también corta– se prolongó por cinco años y, tanto en su formulación como en su funcionamiento en los talleres y en las coordinadoras, tuvieron una gravitación importante diversas corrientes políticas por lo que no pudo ser adscripto a ninguna de ellas en especial.” El TT se proponía, además, sostener un tipo de aprendizaje que dejara atrás las formas tradicionales de enseñanza en las que se considera al alumno un sujeto pasivo. El investigador registra la iniciativa de proyectos reformistas en las áreas de docencia y extensión universitaria: “en pos de la transformación completa de la Facultad, el TT también avanzó en una reformulación del sistema de concursos y de la carrera docente. (...) Puestos a redefinir el rol del arquitecto y de la arquitectura, preocupados por su compromiso social, interesados en reconocer un papel activo del usuario en el proceso de diseño, era razonable que se intentara salir de las aulas, que se procurara ‘sacar la Facultad a la calle’. De tal forma, durante el desarrollo del TT se llevaron adelante, aunque de forma inorgánica e incipiente, lo que uno de los protagonistas recuerda como ‘nuevas prácticas políticas urbano arquitectónicas’. En la propuesta de trabajo, se les pidió a los estudiantes que analizaran las características socio-económicas, culturales y arquitectónicas de diversos barrios. Malecki, Juan Sebastián, “Crisis, radicalización y política en el Taller Total de Córdoba, 1970-1975”, en *Prohistoria. Historia, políticas De La Historia*, N° 25, Rosario, Centro

Científico Tecnológico CONICET-Rosario, 2016, pp. 93-100, disponible en «<https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/prohistoria/article/view/1229>», acceso 22/5/2023. Según consta en la página web de la actual FAUD-UNC, “se oficializó la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en el año 1954, por iniciativa del entonces consiliario en el Honorable Consejo Superior y decano de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la UNC, Ing.-Arq. Ángel Lo Celso, por medio del Decreto del Poder Ejecutivo n° 21005/54.” S/A, Historia, página web de la FAUD-UNC, disponible en: «<https://faud.unc.edu.ar/acerca-de/#:~:text=As%C3%AD%20se%20oficializ%C3%B3%20la%20creaci%C3%B3n,Poder%20Ejecutivo%20n%C2%BA%2021005%2F54>», acceso 16/5/2023.

¹⁶ Servetto, Alicia, “Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista)”, en *Antíteses*, N° 1(2), 2008, pp. 444-445.

¹⁷ Carreras, Julio, “Alicia Wieland”, en *Luz de agosto*, S/L, 12.9.2009, disponible en «<http://fulgor.blogspot.com/archive/2009/09/12/alicia.html>», acceso 1/2/2022.

¹⁸ Según demuestran las investigaciones de Servetto (2010) y Paiaro (2010), la profundización del autoritarismo y la represión en Córdoba emerge fuertemente en febrero de 1974 a partir del levantamiento policial conocido como el Navarrazo. Allí, “se puso en marcha un proceso orientado a desmovilizar un centro de gravedad de la amenaza subversiva que, desde la perspectiva del presidente Perón, se ubicaba en la provincia de Córdoba. El resultado de la sedición fue la destitución del Gobernador y Vice-gobernador, Obregón Cano y Atilio López, y la inmediata intervención federal” (Paiaro, 2010: 3).

¹⁹ Decreto S 1675/1978, disponible en «<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1675-1978-212557>», acceso 9/2/2023.

²⁰ Los datos fueron extraídos de tres fuentes: 1) Elsa Narváez página web, disponible en «<http://elsanarvaez.com/#!/inicio/>», acceso 26/6/2023. 2) Federico Bazán, Biografía de Elsa Narváez, enviada por correo electrónico a Fabiana Navarta, 6.7.2023. 3) Curto, Susana, “El amor entre dos artistas reflejado en una historia apasionante”, en portal web CBA.24, Córdoba, 16.8.2021, disponible en «https://www.cba24n.com.ar/espectaculos/el-amor-entre-dos-artistas-reflejado-en-una-historia-apasionante_a6119041500b9cc7ee440c73a», acceso 26/6/2023.

²¹ Una exploración del viaje grupal y de las redes tanto estéticas como políticas entre Argentina y Brasil, puede leerse en: González, Alejandra Soledad, “Desde Argentina hacia Brasil. Un viaje de jóvenes artistas cordobeses a la Bienal internacional de San Pablo durante la década de 1980”, en *Cuadernos Prolam/USP*, v. 21, n° 43, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2022, pp. 98-122, disponible en «<https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/194926/187442>», acceso 2/3/2023.

²² Pecker ocupaba la posición de un productor reconocido dentro del campo artístico local, al menos, desde la década de 1960, cuando obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes. Trabajó como docente de las dos academias cordobesas de artes plásticas (la EPBA y la Escuela de la UNC) y en la Escuela de Bellas Artes de Santa Fe, de la que también fue director. Además, fue considerado como uno de los pintores modernos de Córdoba. Moyano desacata que, “su fuerte personalidad, deja huella en los lugares donde se

- desempeña”, en Moyano, Dolores, *op.cit.*, p. 364.
- ²³ Orasi, Evangelina; Roggio Elizabeth y Samper Beatriz, *op.cit.*, pp. 23-30.
- ²⁴ Carranza egresó como Licenciado en Pintura (UNC) en el año 1972, y fue docente en esa institución en las cátedras de Pintura I y Pintura III entre 1976 A 1985, en Moyano, Dolores, *op.cit.*, p. 154.
- ²⁵ Una problematización de los contextos vitales y de las series pictóricas de la artista Selva Gallegos puede consultarse en: González, Alejandra Soledad, “Figuras (in)visibilizadas. En torno a una serie de pinturas producidas en Córdoba sobre la guerra de Malvinas”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* Imágenes, memorias y sonidos, París, Mondes Américains (unité CNRS/EHÉSS/Universités Paris), 2019, disponible en «<https://journals.openedition.org/nuevomundo/76925>», acceso 4/3/2022
- ²⁶ El texto de Ana Noguera aborda el estado de la cuestión sobre la militancia de izquierda femenina en Córdoba durante la década de 1970 Noguera, Ana, *Revoltosas y revolucionarias: mujeres y militancia en la Córdoba setentista*, Córdoba, UNC, 2019.
- ²⁷ Rosa, María Laura, “La ausencia de las mujeres en la historia del arte”, en Elizalde, Silvia; Felitti, Karina; Queirolo, Graciela (coord.), *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*, Buenos Aires, Ediciones del Zorzal, 2009; Giunta, Andrea, *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2019.
- ²⁸ La pintura de 1977 integró en 2020 el proyecto municipal *Cultura Itinerante*, el Museo Genaro Pérez recorre la ciudad. Este consistió en reproducir obras de mujeres artistas pertenecientes a la colección museográfica que se exhibieron en algunos colectivos urbanos de la ciudad de Córdoba.
- ²⁹ Según síntesis de Moyano, Pedro Pont Vergés nació en Santo Tomé (Santa Fe) en 1924 y falleció en Córdoba en 2003. Se radicó en la ciudad mediterránea en 1934 y en 1949 ingresó a la Escuela de Artes de la UNC. Gran parte de su carrera transcurrió entre la gestión cultural y la docencia en la Escuela de Artes de la UNC y en la EBAFA. Durante la década de 1950 integró el grupo “Pintores Modernos de Córdoba”. Fue director del Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez, formó parte de la organización de los Salones IKA y de las Bienales Americanas de Arte de los años 60. En 1973 publicó “Carta a un policía”, en la que denunció la represión estatal por motivos políticos. Entre 1977 y 1984 tuvo que exiliarse, radicándose temporalmente en Madrid, donde obtuvo en 1983 la beca Guggenheim en Artes (Estados Unidos). Luego de su retorno al país, ocupó los cargos de Director de Artes Visuales y de Director de Cultura para el Interior de la Provincia de Córdoba. Respecto a José De Monte ([San Daniele del Friuli] Italia, 1929- Córdoba, 1984), Moyano lo considera como “hombre y artista de fina sensibilidad, [que] refleja su talento con toda intensidad en su obra, interrumpida por una muerte prematura”. El pintor se recibió de Profesor en Dibujo por la Escuela de Artes de la UNC, donde también ejerció la docencia. Además, junto con artistas como Pont Vergés, Raúl Pecker, Tito Miravet, Alfil Grifasi, Marcelo Bonevardi y Antonio Seguí, integraron la generación de los “Artistas Modernos” de Córdoba. Moyano, Dolores, *op.cit.*, pp. 184, 384 y 387.
- ³⁰ Aquí se abre una línea de indagación que excede los objetivos de este trabajo. Respecto al trabajo de Elsa, encontramos algunos datos en la web: “En 1935 se crean los cursos del Profesorado de Lenguas Vivas en francés e inglés, pasando a denominarse la Escuela Normal N° I de Profesoras en Ciencias, en Letras y

- Lenguas Vivas ‘Dr. Nicolás Avellaneda’”. Información obtenida de la página web de Instituto de Formación Docente Escuela Normal Superior N° I -Prov. N° 34- “Dr. Nicolás Avellaneda” de Rosario, disponible en «<https://ens34-sfe.infed.edu.ar/sitio/inicio/datos-institucionales/historia/>», acceso 23/04/2023.
- ³¹ En esta primera pesquisa no encontramos mayores datos ni sobre la galerista ni sobre Raquel Gorga. El currículum de Moira permite observar que sus interacciones con algunas instituciones del campo artístico rosarino habían iniciado en la década de 1970, cuando consiguió cuatro exposiciones individuales. Entonces, sus dibujos y pinturas circularon por el Centro de Arte-Espacio (1971) y por tres galerías (O en 1972, Borghese en 1977 y Krass en 1978).
- ³² Bastos nació en Mercedes (Corrientes) y se instaló en Córdoba durante la década de 1960. “Egresada de la EBAFA como Maestro en Artes Plásticas en 1965 y como Profesor de Dibujo y Grabado en 1970”. Durante los años 70s ejerció como profesor en la Escuela de Artes de la UNC, desde entonces y hasta su jubilación trabajó como docente en la EBAFA. Una exploración de su trayectoria y de ciertas constantes en su obra es ofrecida en Moyano, Dolores, *op.cit.*, p. 88.
- ³³ Para explorar su trayectoria y obras véanse las siguientes fuentes: Dozo, Lucía “Julian Usandizaga” en *Mirador provincial*, Rosario, 03.01.2023, disponible en «https://www.miradorprovincial.com/index.php/id_um/359260-julian-usandizaga-una-valiosa-trayectoria-de-produccion-artistica-y-formacion-de-artistas-rosario.html», acceso 16/04/2023; Gualino, Arnoldo “Usandizaga, Julián. Dibujante y Grabador” en *Historia del arte en Rosario*, Rosario, s/f, disponible en «http://www.arnoldogualino.com.ar/usandizaga_julian.html», acceso 16/04/2023.
- ³⁴ Banco Israelita: “Moira Wieland. Muestra”. Sala de artes visuales. cat. exp. Córdoba, 1988. Paralelamente, el currículum de la artista de 1999 explicita que entre 1983-1986 se dedicó a un “Estudio de color en el Taller del Maestro Juan Grela”. Citado en: Orasi, Roggio y Samper, *op.cit.*, p. 25.
- ³⁵ Véase: “Grela, Juan” en *Castagnino-macro*, disponible en «<https://castagninomacro.org/page/artista/id/431/titulo/Grela>», acceso 26/05/2023
- ³⁶ Armando, Adriana; Fantoni, Guillermo, *Estudios y conclusiones: bocetos y obras de Juan Grela*, Rosario, Humanidades y Artes Ediciones, 2017, disponible en «<http://ciaal-unr.blogspot.com/>», acceso 05/05/2023. Esa y otras investigaciones pueden consultarse en el citado sitio web oficial del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano.
- ³⁷ Armando, Adriana, *Un Lugar en la Tierra. Obras de Aid Herrera*, cat. exp., Rosario, Fundación OSDE, Espacio de Arte, 2017, Disponible en «<http://ciaal-unr.blogspot.com/>», acceso 03/03/2023
- ³⁸ S/A, *Mundo estampado / Obras recientes de Rodolfo Perassi*, Curaduría: Guillermo Fantoni. Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odilo Estevez”, en *Arte Informado*, Rosario, 2017, disponible en «<https://www.arteinformado.com/agenda/f/mundo-estampado-obras-recientes-de-rodolfo-perassi-147706>», acceso 01/04/2023.
- ³⁹ Un documental producido por el Gobierno de Santa Fe posibilita visualizar varias obras de Grela (junto al análisis de historiadores como Fantoni) y escuchar los testimonios de algunos de sus estudiantes (como Usandizaga y Perassi). Véase el video: Actis, Federico (Dir), *Juan Grela*, en *Color natal*, Santa Fe, Señal Santa Fe, s/f, disponible en «<https://www.senalsantafe.gob.ar/>

producciones/ciclos/color-natal/60/#capitulo», acceso 02/02/2023.

⁴⁰ S/A, *Elechosa, grabados. Grimi, Perassi, Uranga, Dibujos*, cat. exp, Folleto de muestra, Rosario, s/f.

⁴¹ Exposición *Galerías. Manuel Uranga y Cia*, Centro Cultural Parque de España, Rosario. 2015, disponible en <https://archivo.ccpe.org.ar/actividades/manuel-uranga-cia/>, acceso 03/02/2023.

⁴² Orasi, Roggio y Samper, *op.cit.*, p. 23-30.

⁴³ Una profundización sobre dicha feria artística y sobre el microcosmos de las artes visuales de Córdoba durante la primavera democrática puede consultarse en: González, Alejandra Soledad, "De las artes visuales a lo 'pluridisciplinario' en 1986. Una feria artística en la posdictadura de Argentina", en *ARS*, n°39, Universidade de São Paulo, 2020, disponible en «<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/168705/163191>», acceso 02/02/2023

⁴⁴ S/A, "Moira Wieland. El idioma del arte", en *La Voz del Interior*, Córdoba, 27.7.1986

⁴⁵ Moyano, *op.cit.*, p. 478.

⁴⁶ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Biblioteca de bolsillo, 2005.

⁴⁷ Para explorar el neoexpresionismo y el campo artístico de esas tres ciudades, véanse, respectivamente, las investigaciones doctorales de Usubiaga, González y Bortollotti. Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012. González, Alejandra Soledad, *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2019, disponible en «<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/126279>», acceso 19/06/2022. Bortollotti, Mariana, Plan definitivo de Tesis de Doctorado en Historia "Experiencias culturales entre la dictadura y la democracia: artistas, prácticas y política. Rosario, 1979-1990", Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2019.

⁴⁸ Véase: Rosa, María Laura, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

Cómo citar este artículo:

Alejandra Soledad González y Fabiana Navarta Bianco "Una aproximación a los (des)centramientos entre artes y políticas del pasado reciente argentino a partir de fragmentos vitales de la pintora Moira Wieland (1967-1988)" en *Separata «Las prácticas del arte entre el autoritarismo y la apertura democrática: historias orales, espacios alternativos y activismo poético»*, año XX, n° 32, Rosario CIAAL/UNR, julio de 2023, pp. 1-32, URL: <https://www.ciaal-unr.blogspot.com/>