

**La obra y actividad de Silvia Chirife
entre fines de los años setenta y
mediados de los ochenta:
una aproximación al contexto
cultural de la transición
democrática.**

por Juliana Ferrari.

Director: Luciano Rondano.

**La obra y actividad de Silvia Chirife
entre fines de los años setenta y mediados de los ochenta:
una aproximación al contexto cultural de la transición
democrática**

por Juliana Ferrari

Director: Luciano Rondano

Proyecto de Tesina para optar a la Licenciatura en Bellas Artes Facultad de
Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario

Rosario, mayo de 2024

*Agradezco al Dr. Guillermo Fantoni quien me
acompañó en el inicio y desarrollo de esta
investigación.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
I 1976- 1979 PRIMEROS AÑOS.....	9
El taller con Rodolfo Elizalde.....	14
El taller con Julián Usandizaga.....	18
Artistas Jóvenes se Manifiestan.....	19
II 1980- 1984 CONSOLIDACIÓN DE UN ESTILO	26
Artistas Plásticos Asociados.....	36
III 1985 <i>Silvia Chirife Pinturas</i>	42
CONCLUSION	53
ANEXO DOCUMENTAL	55
Cuaderno de imágenes	56
Entrevista Chirife Silvia, Rosario, agosto de 2023.....	98
BIBLIOGRAFÍA	105
ENTREVISTAS	108
ARCHIVOS.....	108

INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda, desde una perspectiva biográfica, la producción de la artista rosarina Silvia Chirife¹ y, a través de la misma, intenta introducirse en el estudio del campo artístico entre fines de los años setenta y los primeros de la década del ochenta. Por su formación en los talleres de artistas reconocidos como Rodolfo Elizalde y Julián Usandizaga, así como en instituciones artísticas representativas de la ciudad de las que luego fue parte, como la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario y la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto; por su actividad en grupos como Artistas Plásticos Asociados (APA), en espacios como la Galería Miró Artes Plásticas y el Centro Cultural “Bernardino Rivadavia”, y en eventos específicamente relacionados con la cultura emergente como *Artistas Jóvenes se Manifiestan* y *Cineastas Jóvenes se Manifiestan*, Silvia Chirife resulta un caso representativo y, más aún, privilegiado para reconstruir el espacio del arte y la cultura en la ciudad durante la transición democrática.

El periodo estudiado sobre la actividad y producción artística de Silvia Chirife comprende desde 1976, año en que inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, hasta 1985, fecha de su primera muestra individual realizada en la Galería Miró Artes Plásticas. Por lo tanto, se despliega, desde el punto de vista de la cronología socio-política, entre la última dictadura cívico-militar y los primeros años del retorno a la democracia. También, en el plano cultural, dentro del marco de los debates que postulaban la caída de la modernidad y el advenimiento de perspectivas posmodernas y, específicamente en el terreno de la práctica pictórica, entre los resabios de la llamada “muerte de la pintura” y los vaticinios de su inevitable “resurrección”. María José Herrera destacó cómo la segunda mitad de la década del setenta estuvo atravesada por las condiciones de violencia y censura del régimen político, siendo una de sus características más visibles el hecho de que “el arte se puebla de diversas metaforizaciones de todo aquello que no se podía decir. Un clima de opresión invade distintas vertientes de la pintura figurativa y temas como la muerte y la ausencia se tornan recurrentes”.² Se advierte el colapso de las ideas

¹ Silvia Chirife nació en Rosario en 1958. En 1981 se graduó de Profesora Nacional de Artes Visuales, especialidad pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes. Para ampliar la información visitar la página web de la artista: <https://silviachirife.com/>.

² Herrera, María José, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en Burucúa, José Emilio (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p 150.

vanguardistas, enfatizado por el autorreclutamiento o por la desaparición de los artistas que habían conformado la vanguardia de los sesenta, dando lugar a la “resurrección” de la pintura y a la reflexión de los alcances de su práctica artística.

Respecto a los estudios sobre la década del ochenta, se observan dos momentos. En el primero, que tuvo lugar durante esos mismos años, predominó un análisis de lo sucedido en términos artísticos, muy ligado a las tendencias y relatos internacionales, en sintonía con aquel difundido por Achille Bonito Oliva, el impulsor de la Transvanguardia italiana. Figuras como Jorge Glusberg y Carlos Espartaco se encargaron de proponer artistas y exposiciones que reflejan la intención de adaptar lo producido por los creadores locales a los grandes relatos internacionales, sin considerar cuestiones específicas del contexto nacional. Un segundo momento comenzó sobre finales de los años noventa y se extendió hasta el presente. Allí se revisaron los relatos sobre aquella década buscando destacar lo “propio”, pensando la producción artística más allá de los programas internacionalistas que habían calado tan hondo anteriormente. En este sentido, Viviana Usubiaga, propone analizar al periodo desde una perspectiva que considere las cuestiones contextuales –como el fin de la dictadura, la redefinición del sistema democrático y la inestabilidad imperante–, así como también pensar la producción plástica como multiforme, caracterizada por la elaboración del dolor colectivo y los debates que se produjeron al interior de las disciplinas artísticas.³ En el ámbito local, la indagación sobre la década es incipiente y por lo tanto se trata de un tema historiográficamente vacante. Podemos mencionar, de manera excepcional, la exposición *Aquellos Bárbaros*⁴ realizada en el año 2018 en el Museo Castagnino+macro con curaduría de María Elena Lucero y Xil Buffone, quienes propusieron una lectura general de la época a partir de diferentes núcleos organizativos que agrupan artistas y obras.

Para pensar el contexto en el que se inserta la artista en el periodo trabajado tomaremos lo propuesto por Pierre Bourdieu bajo el concepto de campo intelectual, entendido como el conjunto o sistema de relaciones conformada por las obras, autores, artistas, espacios de formación, el mercado, las galerías y museos,⁵ sostiene que cada actor

³ Usubiaga, Viviana, *Imágenes Inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

⁴ Buffone, Xil y Lucero, María Elena (cur.), *Aquellos Bárbaros*, cat. exp., Rosario, Museo Castagnino+macro, 2018-2019.

⁵ Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Pouillon, Jean y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1971 [1967], pp. 135-182.

ocupa un lugar o posición en dicho campo que determina dichas relaciones, las cuales interfieren en su “proyecto creador”. Al definir su constitución resalta una autonomía relativa. A su vez, la idea de campo intelectual propuesta por Bourdieu será matizada mediante la perspectiva expuesta por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, que aporta un enfoque latinoamericano y nacional en la medida que la historia política y la ubicación geográfica de la región afectan la autonomía relativa y, en consecuencia, las articulaciones entre el espacio de la cultura y el campo del poder, así como los vínculos entre posiciones centrales y periféricas.⁶ En el transcurso de los capítulos analizaremos la conformación del campo artístico en las décadas estudiadas teniendo en cuenta algunos conceptos trabajados por el sociólogo inglés Raymond Williams, principalmente nociones vinculadas con la dinámica cultural tales como lo residual, lo dominante y lo emergente, así como el desarrollo de las formaciones culturales, sus tipos y características, condiciones de emergencia e impacto en el espacio cultural.⁷

Para la realización del presente trabajo nos valdremos de fuentes escritas (libros y catálogos, notas periodísticas en diarios y artículos de revistas), visuales (que incluyen obras concluidas, bocetos, registros fotográficos de producciones y actividades que rodearon a las mismas) y orales, construidas mediante entrevistas a la artista y a otros protagonistas de la época. En función de lo expuesto tomamos el concepto de historia oral desarrollado por Dora Schwarzstein, quien postula que “la historia oral es una técnica para la recuperación de los testimonios de los sujetos que protagonizaron un hecho histórico, a través de la entrevista”.⁸ El hecho de proponer la reconstrucción del periodo histórico desde el relato vivo de la artista y su archivo personal nos pone frente a un recorte de material que resulta incompleto y subjetivo. Los aspectos más significativos a considerar son la ausencia de trabajos conservados de sus años como estudiante y falta de precisión que caracterizan un relato oral sujeto a recuerdos. Sin embargo, al tratarse de un primer acercamiento, propondremos una serie de interrogantes a partir de los problemas que suscita este estudio de caso, y cuyas respuestas provisionales operarán como hipótesis orientadoras. En primer lugar, considerar si la producción y actividad de Silvia Chirife puede, en efecto, introducirnos al segmento de la vida artística y cultural comprendido entre fines de los años setenta y principios de los ochenta. En ese sentido

⁶ Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

⁷ Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.

⁸ Schwarzstein, Dora, *Una introducción al uso de la historia oral en el aula*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 16.

sostenemos que lo realizado por la artista resulta representativo de los modos de producción y relación propios de dicho segmento histórico. En segundo término, plantear en qué medida su obra participa de las características estilísticas y generales de la época, tanto a nivel nacional como internacional. Nuevamente aquí podríamos afirmar que, si bien comparte el clima general del momento, ésta presenta singularidades muy marcadas más allá de los referentes estéticos y modelos operantes.

El trabajo se despliega en tres capítulos y un anexo documental que incluye un cuaderno de imágenes y la entrevista. El primero de ellos está dedicado al período 1976-1979 en el que se aborda la formación artística de Silvia Chirife junto a las experiencias culturales vivenciadas simultáneamente. Por ejemplo las tensiones experimentadas entre los ámbitos académicos y los talleres por los cuales transitó, así como la importancia que adquirió el Centro Cultural “Bernardino Rivadavia” como intersticio para las expresiones artísticas de los jóvenes. El segundo capítulo trata el período 1980-1984, dedicado a la consolidación de su estilo y el desarrollo de la pintura como búsqueda personal, en el que se destaca su experiencia dentro de Artistas Plásticos Asociados (APA). El último está centrado en 1985, particularmente enfocado en torno a su primera muestra individual en la galería Miró Artes Plásticas. Consideramos que el conjunto de obras allí expuestas condensa de manera excepcional las experiencias atravesadas durante la totalidad del periodo.

I

1976- 1979

PRIMEROS AÑOS

En el año 1976, punto de partida del presente trabajo, Silvia Chirife comienza a cursar simultáneamente la Licenciatura en Bellas Artes en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y el Profesorado en Artes Visuales en la Escuela Provincial de Artes Visuales N° 3031 "Gral. Manuel Belgrano", iniciando así su formación académica.⁹ Sin embargo, sus primeros contactos con las artes datan de su adolescencia y sus primeros años en la ciudad de Rosario, cuando asiste al taller Atelier de Educación por el Arte de Beatriz Vettori,¹⁰ un taller que contaba con características particulares y novedosas para la época. En una nota publicada en el suplemento *Rosario 12*, Félix Achenbach-Lira destacó su carácter experimental.¹¹ La propia Vettori en relación a las perspectivas y objetivos del taller, sostuvo en una entrevista que:

Si un niño puede observar, seleccionar, analizar, asociar, experimentar, sintetizar, si puede resolver creando con materiales diversos, desarrolla también facetas que resultarán un verdadero patrimonio personal para aplicar en su propia vida, fortificando su autoafirmación y, sobre todo, la posibilidad de lograr el equilibrio en su pensamiento y su acción.¹²

⁹ Raymond Williams destaca que la organización de la academia en pintura y escultura se dio de manera diferente respecto a lo que incluimos como “las artes” (música, letras, teatro), marcando dos cambios: por un lado, la adopción de un aspecto más secular que deriva de la declinación de la Iglesia como principal patrón en el arte (implicando una disminución en la inclusión de elementos específicamente religiosos); y por otro, una creciente diferenciación entre “artes” y “oficios”. La adopción del término “academia” por parte de los artistas significó un corrimiento de la enseñanza gremial de un oficio hacia una educación artística sistematizada sustituyendo la relación maestro-aprendiz por la de profesor-alumno. A la vez, tomaba impulso un proceso que llevaría a la paulatina independencia de las esferas culturales, entre ellas el arte y la enseñanza. En otras palabras, la academia artística implicó la presencia de un profesor (alguien que ya transita su etapa de formación) y un alumno (quien viene a aprender de la experiencia y formación del profesor) y de un contenido a enseñar, previamente acordado y en relación a los intereses de cada época, no solo la instrucción de una técnica puntual como sucedía en la época de gremios y oficios. Williams señaló que estos cambios comenzaron alrededor del siglo XIII, enfatizándose notablemente a partir del XV. Cfr. Williams, Raymond, *op. cit.*, pp. 54-56.

¹⁰ Beatriz Susana Vettori (Coronel Domínguez, 22 de febrero de 1937 - Rosario, 22 de enero de 2016) fue una artista plástica y docente de la ciudad de Rosario. Trabajó y realizó obras teatrales, musicales y artísticas, incluyendo a participantes de diferentes campos culturales como compositores, actores, músicos, artistas plásticos, etc. Fue docente del Colegio de la Misericordia de Rosario. En la ciudad, fue pionera en trabajar con la filosofía creada por Sir Herbert Read "Educación por el arte", hecho que deriva en la creación del taller de arte para niños y adolescentes Atelier de Educación Creadora.

¹¹ Achenbach-Lira, Félix, “La serpiente multicolor”, en *Rosario 12*, enero de 2016, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/22-52962-2016-01-24.html> (visitado el 14/12/2023).

¹² S/A, “Pensamiento, creatividad y educación por el arte”, en *Boletín Olga Cossettini*, año 3, n° 37,

Esta experiencia le permitió a Chirife descubrir nuevas formas y materiales, llevándola a considerar que la formación en el taller de Vettori fue, sin lugar a dudas, “iniciática y fundante”.¹³ Hasta ese momento, su acercamiento y relación con la plástica estaba determinada por su vivencia en la escuela donde su maestra de dibujo indicaba qué dibujar. En general, proponía las actividades que partían de la copia con materiales tradicionales como los lápices de colores. Por el contrario, en el taller de Vettori se alentaba a los alumnos a trabajar con materiales generosos, mezclándolos y usándolos sin límites en soportes mucho más grandes. Podría considerarse que, a partir de la experiencia vivida en este taller, se instaló en la artista el carácter experimental y en cierta medida, matérico que atravesó toda su obra y que constantemente puso en tensión la educación artística recibida a posteriori en las cátedras de la Facultad e incluso en otros talleres particulares a los que asistió durante estos años.

Paralelamente a sus comienzos en la formación académica, el 24 de marzo de 1976 inició oficialmente la última dictadura cívico-militar argentina que, autoproclamada como Proceso de Reorganización Nacional, instaló en el país un contexto caracterizado por la violencia, la censura, el secuestro, la desaparición de personas y la adopción de una serie de medidas políticas corruptas. El golpe de estado ejecutado por las Fuerzas Armadas derrocó a la entonces presidenta María Estela Martínez instaurando en su lugar una Junta Militar integrada por Jorge Rafael Videla, Roberto Eduardo Viola, Leopoldo Fortunato Galtieri y Reynaldo Bignone, quienes se sucedieron hasta 1983. La dictadura tenía como objetivo reorganizar a la sociedad y la economía, poner fin a la corrupción, la demagogia y la subversión. Aspiró a dominar y disciplinar a los sectores populares y opositores, estableció el modelo económico neoliberal, llevó a cabo una sistemática violación de los derechos humanos (asesinatos, torturas, desaparición forzada, robo de bebés, etc.) y naturalizó el uso de medios de represión política y terrorismo de Estado a través de operaciones de inteligencia. Para llevar adelante estas políticas, el régimen contó con el apoyo de los medios de comunicación privados, de grandes grupos económicos, de la Iglesia Católica e importantes países democráticos del mundo.

Rosario, enero de 2016, p. 4, disponible en:
<https://drive.google.com/file/d/0B35tNGde6aQAWkNIYi1zRkh3ZVE/view?resourcekey=0-vOw358ztZQ2bHFrJFMI-Hg> (visitado el 14/12/2023).

¹³ Entrevista a Silvia Chirife, Rosario, agosto de 2023.

El clima dictatorial repercutió directamente en la organización de todos los sectores sociales, económicos, educativos y culturales a nivel nacional. María José Herrera señaló oportunamente que las condiciones de violencia y censura afectaron profundamente la organización y dinámica de la cultura.¹⁴ La censura impuesta por el gobierno militar implicó restricciones en la circulación de libros y materiales teóricos, recortes de escenas de películas, prohibición de obras teatrales, limitaciones en la cantidad de personas que podían congregarse en espacios públicos y privados, vigilancia atenta de cualquier contenido político, entre otras cuestiones. Esto repercutió directamente en el campo artístico, el cual “se pobló de diversas metaforizaciones de todo aquello que no se podía decir”.¹⁵ Un claro ejemplo se percibe en las pinturas figurativas del periodo que, en gran medida, trabajaron acerca de la temática de la muerte y la ausencia, de manera más o menos velada. Esta supremacía de la obra pictórica, denominada como “retorno a la pintura”, da cuenta de una ruptura con la dinámica artística que primó desde finales de la década del sesenta. Según Herrera, después de un predominio de lo experimental, la variedad de formatos y soportes, la actividad grupal, las experiencias en la calle y el cuestionamiento a las instituciones artísticas y políticas, se produce un retorno a los materiales y temas tradicionales como las naturalezas muertas y los retratos. A través de estos medios, los artistas condensaron –y, de algún modo, también denunciaron– el clima sombrío que se vivenciaba en términos políticos y sociales. La autora acierta al advertir que, a partir de 1976, “por medio de la metáfora, la alegoría o la parodia, las obras encriptan su significado como estrategia para evadir la censura y ejercer una violencia simbólica contra el orden impuesto”.¹⁶

En cuanto a las modificaciones en el campo universitario, los años de la dictadura se caracterizaron por la desaparición forzada de estudiantes, profesores y personal no docente, así como la reorganización de cátedras por cesanteo de catedráticos y la reestructuración de los planes de estudio. Sabrina Grimi menciona, entre las novedades impuestas por el régimen, el arancelamiento de los estudios universitarios y la continuidad de los instrumentos represivos, disciplinarios y de control, como la presencia amenazante de personal armado, la actuación de los servicios de inteligencia y la acreditación

¹⁴ Herrera, María José, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos/Fundación OSDE, 2014, pp. 221-238.

¹⁵ *Ibíd.* p. 221.

¹⁶ *Ibíd.* p. 223.

obligatoria de la identidad.¹⁷ El testimonio de diferentes estudiantes de la carrera de Bellas Artes que cursaron durante esos años da cuenta de este clima asfixiante que atravesaba la vida universitaria y las maneras de habitar los espacios. La artista Claudia del Río,¹⁸ quien inició la carrera en 1975, comenta que al entrar a la Facultad debían dejar los documentos de identidad en cajas custodiadas por personal destinado para ese fin y retirarlos a la salida. Este mecanismo permitía al régimen de turno perseguir y arrestar a quienes consideraban subversivos según las normas determinadas. Por su parte, Andrea Racciatti,¹⁹ compañera y amiga de Chirife, recuerda aquellos años en la Universidad permeados por una atmosfera “sumamente austero y silencioso”. Sostiene que no había posibilidad de hacer política, reuniones y actividades artísticas que sobrepasan los límites establecidos.²⁰ Estas condiciones modificaron abruptamente las características de una institución como la Facultad de Humanidades y Artes, que siempre estuvo a la vanguardia en cuanto a sus posicionamientos políticos, ideológicos y culturales. A pesar del contexto sofocante, Chirife decidió abandonar el Profesorado en Artes Visuales luego del primer año, para continuar su formación únicamente en la Licenciatura, no sin sentir ciertas contradicciones entre el plan de estudio y sus búsquedas personales.

En el transcurso de la formación académica de Silvia Chirife, confluyeron diversos procesos de tradición y transmisión.²¹ En tal sentido, la Licenciatura en Bellas Artes tenía

¹⁷ Grimi, Sabrina, “En transición. De la universidad de la dictadura a la universidad de la democracia”, en Águila, Gabriela (coord.), *Los 80 en Rosario. Historia social, política y cultural de una ciudad en transición*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 2023, p. 127.

¹⁸ Claudia Del Río (Rosario, provincia de Santa Fe, 1957). Vive y trabaja en Rosario. Artista y docente. Co-fundadora del Club del Dibujo. Es Licenciada en Bellas Artes, en la Universidad Nacional de Rosario (UNR), en 1980. Institución en la que ejerce su actividad docente desde 1982. Es considerada un referente clave en la escena contemporánea del arte argentino. Su obra se instala con fuerza en el campo artístico a mediados de los años noventa y desde el 2012 desarrolla una potente producción en el campo de la escritura. Cfr. s/a, *Del Río, Claudia*, Colecciones Castagnino+macro, disponible en: <https://castagninomacro.org/page/artista/id/348/titulo/Del+R%C3%ADo> (visitado el 29/01/2024)

¹⁹ Andrea Racciatti (Rosario, provincia de Santa Fe, 1957). Es Licenciada en Bellas Artes, en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Vive y trabaja en Buenos Aires desde el año 1982. Cfr. *Andrea Racciatti*, Galería Jaques Martínez, disponible en: <https://www.galeriajacquesmartinez.com/es/artists/27/andrea-racciatti> (visitado el 29/01/2024).

²⁰ Entrevista a Andrea Racciatti, Rosario, octubre de 2023.

²¹ Raymond Williams sostiene que el proceso educativo es una forma de reproducción cultural vinculada a la reproducción más general de las relaciones sociales –dominantes– existentes, que a su vez determinan una versión selectiva de una tradición a transmitir que, no obstante, se proclama como un “conocimiento o cultura en sentido absoluto o universal”. Por otro lado, la tradición es “un proceso de continuidad deliberada, y, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reSelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibido y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada”. Esta continuidad está definida por dichas relaciones sociales. En este caso la academia artística cumple la función de “moldeadora” de la tradición (artística), seleccionando y difundiendo las características, formatos, géneros, temas que conforman las Bellas Artes. Cfr. Williams, Raymond, *op. cit.*, pp. 173-175.

una tradición cuyas bases se sostenían en la historia del arte europeo occidental que, según comenta la artista, abarcaba un lapso temporal que no iba más allá de las experiencias de las “vanguardias históricas”.²² A su vez, este programa educativo estuvo acompañado y circundado por un campo artístico local que había legitimado a los artistas del Grupo Litoral, una formación significativa que en la década del cincuenta logró consolidar una estética en la cual se combinaban de manera inédita “regionalismo, universalidad y autoridad de lo nuevo”.²³ Chirife recuerda que, hacia fines de la década del setenta, en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”²⁴ y en galerías tradicionales de la ciudad como Krass, se exponían con mucha frecuencia las obras de Oscar Herrero Miranda, Carlos Uriarte y Hugo Ottmann, entre otros.²⁵ Al margen de que la Licenciatura en Bellas Artes no incluía en su currícula una formación específica sobre los desarrollos del arte argentino y rosarino, estas instituciones con funciones legitimadoras establecieron un parámetro sobre lo aceptado o no, instalando una brecha con las producciones en ese momento emergentes.²⁶ La dinámica del campo local, generaba en la artista – representante de este último grupo– ideas encontradas entre su sentir estético y todo lo aprendido y observado en la gran mayoría de estos espacios.

En cuanto a la organización de la carrera, Chirife recuerda que era muy estructurada y que su plan curricular se establecía de manera gradual. Por ejemplo, en los primeros

²² Con el término “vanguardias históricas” nos referimos al conjunto de movimientos artísticos sucedidos en las primeras décadas del siglo XX, según lo postulado por Peter Bürger. Cfr. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

²³ Fantoni, Guillermo, *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50*, (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2011. p. 4. Algunos de sus integrantes fueron Leónidas Gambarte, Juan Grela, Oscar Herero Miranda, Oscar Pedrotti, Santiago Minturn Zerva, Carlos Uriarte, Hugo Ottmann, entre otros.

²⁴ Renombrado como Museo Castagnino+macro a partir del 2004.

²⁵ Estos artistas compartieron la búsqueda abstracta, manteniendo un equilibrio compositivo y cromático, condensando así una estética que, acompañada por la legitimidad otorgada por la institución museo y las galerías tradicionalistas y modernistas de renombre que habitaban la ciudad, lograron posicionarlos en la esfera de lo “dominante”. Como menciona Lorena Mouguelar, desde 1949 Herrero Miranda experimentó con el informalismo, conservando un equilibrio estructural y los ritmos lumínicos, en una pintura monocromática que se valía de planos azules intensos, zona de texturas visuales, veladuras y líneas finas. En el caso de Ottmann –quien fuera profesor de la Escuela Provincial de Artes visuales y de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad– se destaca el carácter geométrico, el juego de texturas visuales y el equilibrio compositivo y cromático. Su trabajo dentro del arte figurativo compuesto por imágenes sintéticas conformadas principalmente por planos geométricos le permitió abarcar diversos temas como retratos, naturalezas muertas, paisaje, etc. Por su parte, Uriarte, también docente de la Universidad, desarrolló una amplia producción plástica bajo el tema del paisaje litoraleño, caracterizado por un paso del realismo sintético a una resolución predominantemente abstracta con juegos compositivos y cromáticos. Cfr. Mouguelar, Lorena, *Colección San Cristóbal: arte moderno argentino en el Litoral*, Rosario, Espacio Multicultural, 2018.

²⁶ Siguiendo la formulación de Williams, consideramos como emergente a “lo nuevo” en tanto presenta importantes diferencias con lo dominante (y establecido) buscando avanzar más allá de dichas formas hegemónicas y de su implicancia social. Cfr. Williams, Raymond, *op. cit.*, p. 190.

años predominaba la enseñanza del dibujo y la teoría del color, ya que se consideraba necesario primero aprender a dibujar y estudiar el color para luego pintar. Este formato era acompañado por materias como morfología, cuyo núcleo central consistía en el trabajo con la figura humana desde una perspectiva que se orientaba a la búsqueda de resultados miméticos respondiendo a escalas, formas, etc. A su vez, docentes como Rubén de la Colina, titular de la materia Teoría del Color, organizaba sus clases sobre el estudio del color a partir del sistema oval. Es decir, el plan era organizado bajo una perspectiva teórica, dejando al margen otras posibilidades ligadas a búsquedas más experimentales y subjetivas. La artista recuerda que el cursado de estas materias le generaba sentimientos de tristeza e incertidumbre frente a su elección de la carrera universitaria ya que no parecía colmar sus expectativas. En este sentido, podemos observar una dislocación entre la formación académica y sus búsquedas estéticas, ligadas a la experimentación pictórica. Esta tensión entre sus intereses personales y la enseñanza que recibía en las aulas fue incrementándose con el paso de los años. Al considerar su experiencia inicial en el taller de Vettori, se observa claramente que la práctica en la Facultad de Bellas Artes iba a contramano de las búsquedas artísticas que solía fomentar esta profesora y que fueron tan significativas en las primeras etapas de su formación. Ante el descontento e incertidumbre respecto a la carrera, Chirife decidió asistir a otros talleres de la ciudad, con la intención de encontrar un espacio de aprendizaje que le permitiera desarrollar sus inquietudes plásticas. De esta manera, y gracias al vínculo con sus compañeras y amigas Andrea Racciatti y Anabel Solari, comenzó a frecuentar en 1977 el taller de composición y pintura de Rodolfo Elizalde y hacia 1979 a tomar clases de dibujo con Julián Usandizaga. Ambas experiencias de formación, a diferencia de la Facultad, tenían un carácter alternativo y mucho más afín a sus intereses, que tensionaban la rígida formación académica. A partir del análisis de algunos ejercicios realizados en estos talleres es posible observar cómo las técnicas y procedimientos con los que trabajó se convirtieron en herramientas que le permitieron la liberación del uso de las formas y materiales en su producción.

El taller con Rodolfo Elizalde

Cuando el Grupo Litoral se desintegró en 1958, instaló una polarización entre sus integrantes que culminó en la consolidación de dos grupos antagónicos y estableció, a su vez, dos líneas estéticas en el arte la ciudad. Por un lado, el “sector oficial”, integrado por los alumnos de Carlos Uriarte en la Escuela Superior de Bellas Artes que continuaron la propuesta modernista adoptada y expandida por el Grupo Litoral, y por el otro, al

“independiente”, que reunía a los discípulos de Juan Grela, quien por entonces se encontraba realizando indagaciones sobre *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García.²⁷

Este breve acercamiento a la desintegración del grupo, permite situar y comprender la formación de Rodolfo Elizalde, quien desde 1958 a 1964 asistió al taller de Juan Grela junto a Emilio Ghilioni, Juan Pablo Renzi, entre otros. Guillermo Fantoni resalta que el taller de Grela se caracterizó por la reivindicación de artistas rosarinos del pasado que constituyeron la genealogía de lo íntimo y lo austero, la estética intimista del periodo de entreguerras. Por su parte, Elizalde mostró preferencia por artistas como Manuel Musto, Augusto Schiavoni, Tito Benvenuto y Juan Berlingieri, que, al igual que él mismo, compartieron un interés por la composición cromática de la obra. Como destaca Fantoni, el paso por el taller de Grela fue decisivo en su trayectoria ya que le permitió definir una vocación estética. Allí estudió las técnicas del dibujo, pintura y grabado desde una perspectiva orientada a desarrollar el conocimiento del lenguaje, alejada de la forma tradicional orientada al dominio virtuoso.²⁸ Luego de esta primera experiencia, Elizalde junto a varios de los integrantes del taller y otros artistas provenientes del Instituto Superior de Bellas Artes, realizaron en el año 1965 una muestra de pintura y collage en la plaza 25 de Mayo de la ciudad de Rosario, iniciando el movimiento vanguardia²⁹ y el

²⁷ “En 1944 Torres García pudo concretar uno de sus proyectos más ambiciosos al publicar su libro *Universalismo Constructivo*, subtítulo como una Contribución a la unificación del arte y la cultura de América. (...) El libro recopila 150 conferencias o lecciones que Torres García había venido leyendo desde su retorno a Montevideo diez años antes. (...) La serie de los 253 dibujos de *Universalismo Constructivo* ostenta características únicas. En ellos el artista parece visitar toda su obra artística anterior en clave gráfica. Lo que equivale a decir que en dichos dibujos Torres García enseña que puede (se puede) realizar obras orientadas hacia lo figurativo o a lo más abstracto sin sacrificar nunca los valores plásticos ni tampoco el factor expresivo de la obra. Y esto es precisamente lo que define su idea de Universalismo Constructivo; naturaleza en el ritmo, o verdadero contrapunto entre LEY y la VIDA. Cfr. S/A, *Los dibujos del Universalismo Constructivo*, Museo Torres García, disponible en: <https://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/itinerantes/universalismo-constructivo.php> (visitado el 29/01/2024).

²⁸ Fantoni, Guillermo, *La invención oculta. Rodolfo Elizalde, proyectos 1966/1968*, Rosario, Subsuelo, 2021.

²⁹ “El movimiento de vanguardia involucra la actividad de un conjunto de individuos y pequeños grupos que a partir de 1965 se fueron fusionando hasta conformar una agregación extensa articulada en torno a manifestaciones públicas de carácter colectivo - acciones, manifiestos, declaraciones, muestras panorámicas, ciclos experimentales y obras grupales- de fuerte tono ruptura. Su composición interna y su orientación se modificaron de acuerdo a la dinámica interior, así como a en relación a las grandes direcciones del campo cultural y a los fenómenos sociales y políticos a los que consideraron debían dar respuesta. Entre sus protagonistas figuran: Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Marata Grainer, Coti Miranda Pacheco, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Lía Maisonnave, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Osvaldo Boglione, Rubén Naranjo, Jaime Rippa, José María Lavarello, Norberto Puzzolo”. Fantoni, Guillermo, “Juan Pablo Renzi: Observaciones desde una Platea”, en *Juan Pablo Renzi (1940-1992) La razón compleja*, cat. exp., Rosario, Fundación Osde, 2010, p. 19.

itinerario de muestras y manifestaciones que culminaron hacia 1968. Durante estos años, Elizalde se sumergió en un intenso proceso de experimentación y desmaterialización de la obra. El “itinerario del 68” implicó un significativo proceso de desmaterialización, cuestionamiento y politización del proceso artístico que llegó a un punto de quiebre con la intervención y clausura de *Tucumán Arde*³⁰ que, sumado a la intensidad del contexto político, derivó en el abandono de la producción plástica de la mayoría de los integrantes del grupo o, en algunos casos, un retorno a las tradiciones de la pintura. Tal fue el camino de Elizalde, que se abocó a un realismo intimista a la vez que comenzó a dar clases en su propio taller. Éste se orientaba al aprendizaje de la pintura y al estudio del color como material pictórico. En la metodología de trabajo se percibían las huellas de Grela, ya que también proponía el análisis y estudio de las obras de artistas de generaciones anteriores a partir de los elementos que conformaban el lenguaje visual. Según recuerda Chirife, allí se trabajaba con muchos ejemplos visuales, aprendiendo a pensar compositivamente la pintura a partir del color. Esta dinámica resultaba diferente a lo que sucedía en la Facultad, donde, como vimos, estos contenidos se daban por separado. Si bien destaca que la práctica y los ejercicios no estaban orientados necesariamente hacia una pintura expresionista, estos le brindaron la posibilidad de observar el color y aplicarlo con cierto grado de libertad de acuerdo a su expresión.

En los ejercicios presentados en las imágenes 1, 2 y 3 se percibe con claridad los aprendizajes respecto al estudio del color, el uso de complementarios, desaturados o quebrados y la aplicación de los mismos sin respetar el color local. Éstos dejan entrever la influencia de Elizalde y su obra, así como la de sus otros compañeros del taller. Chirife compartía las lecciones con Mauro Machado, Anabel Solari –amiga y compañera de la Facultad– y Daniel Scheimberg,³¹

³⁰ Ana Longoni y Mariano Mestman agrupan bajo el título “Itinerarios del 68” una serie de propuestas artísticas- políticas de ruptura llevada a cabo colectivamente entre artistas de Buenos Aires y Rosario entre abril y diciembre de ese año. *Tucumán Arde* fue la última acción que, dentro de este itinerario, la misma se propuso como un contradiscurso para poner en evidencia la falsedad de la propaganda oficial sobre la situación de las provincias del norte respecto a los problemas de los azucareros principalmente en la provincia de Tucumán. Cfr. Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Vanguardia artística y política en el ‘68 argentino, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

³¹ Scheimberg, Daniel (Rosario, provincia de Santa Fe, 1957). Vive y trabaja en Buenos Aires. Estudió Arquitectura y Filosofía en la Universidad Nacional de Rosario. También asistió al taller de Juan Grela. En los últimos años de la década del 70, organizó muestras colectivas que reactivaron el campo artístico rosarino. En 1982 se trasladó a Buenos Aires, en donde ya había comenzado a exponer años antes. Sus obras se caracterizan por realizar imágenes que parten de visiones reales, transformadas con carácter teórico a partir del lenguaje pictórico, interrogando a la pintura misma como lenguaje. Para ampliar la información, S/A, *Scheimberg, Daniel*, Colecciones Castagnino+macro, disponible en:

quien le comentaba y mostraba obras de Juan Grela –a cuyo taller asistió durante un tiempo– y con el cual cultivó una gran amistad.

Si bien la artista no lo comenta, la Imagen 2 sugiere que algo del contexto circundante se cuela en el resultado del ejercicio. Ubicado en el margen inferior derecho, en un tamaño pequeño respecto a la superficie total, aparece un retrato de medio cuerpo con un perfil desproporcionado y sin extremidades, pintado con colores complementarios como el amarillo y el violeta en clave alta y saturación media, sobre un fondo monocromático de tono bajo, en el cual se destaca una mordaza de color rojo que opera como un acento cromático en la composición total. El personaje admite ser interpretado como la representación de un cuerpo humano sufriente, torturado, mutilado, abandonado e imposibilitado, mientras que la paleta cromática remite al estado *post mortem* de un cuerpo en descomposición.

Como sostiene Pablo Suárez,³² cada ciudad adoptó múltiples dinámicas con respecto al terrorismo de Estado y diferentes respuestas hacia las familias víctimas del régimen. Rosario contó con más de veinte centros clandestinos de detención repartidos por diversas zonas, ubicados en dependencias policiales o del ejército (como el Comando del II Cuerpo de Ejército ubicado en la esquina de Córdoba y Dorrego)³³ en escuelas (como la Escuela de Educación Técnica No. 288 "Dr. Osvaldo Magnasco"), o en inmuebles privados. La ubicación céntrica de muchas de estas dependencias hace pensar que no había forma de transitar por esas veredas sin oír los ruidos que alteraban el paisaje sonoro cotidiano. Hacia 1977, los familiares de desaparecidos y presos políticos comenzaron a reunirse en la sede de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos ubicada en la cortada Ricardone. Si bien es precipitado afirmar que estos hechos promovieron la toma de conciencia por parte de los ciudadanos respecto del accionar militar, de algún modo, implicaron un primer desvelamiento o un llamado de atención temprano sobre la situación. Al observar los ejercicios plásticos producidos por Chirife en el taller de Elizalde, puede suponerse una traslación refractaria del clima social y político que atravesaba entonces la artista, dando cuenta de su sensibilidad y la aplicación

<https://castagninomacro.org/page/artista/id/631/titulo/Scheimberg> (visitado el 29/01/2029).

³² Suárez, Pablo, *La Ciudad Híbrida. Historia de Rosario 1689-2021*, Rosario, Spiaggia, 2021, pp. 177-207.

³³ Actualmente "Museo de la Memoria". Para ampliar la información visitar s/a, *El Museo - ex sede del Comando del II Cuerpo de Ejército*, disponible en <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/elmuseo> (visitado 02/04/2024).

de sus estudios sobre el color, superadora de las estrictas normativas teóricas promovidas desde las cátedras de la Facultad.

Es posible sintetizar, al margen de estas interpretaciones, que los contenidos que se destacan y permanecen en la producción plástica de Silvia Chirife, son aquellos relacionados con el color y las formas. En ese sentido, adquieren relevancia los ejercicios propuestos por Elizalde, dirigidos a estudiar la pintura y el uso del color de manera constructiva y de forma alternativa a las teorías del color y tradiciones más académicas de la historia del arte. Las pinturas resultantes de estos ejercicios, permiten observar el desarrollo de una paleta de colores y una estética personal, expresiva y emocional, que se iría consolidando con el transcurrir de los años.

El taller con Julián Usandizaga

Julián Usandizaga fue un artista de la ciudad dedicado casi con exclusividad al dibujo. Su formación artística se desarrolló a medio camino entre la Universidad Nacional del Litoral y los talleres particulares de Marcelo Dasso y Juan Grela. Si bien durante 1969 y 1970 estudió grabado en el extranjero, el material predominante y característico de su obra es el grafito, a través del cual se destaca por lograr una amplia escala de valores. Su taller se caracterizó por la transmisión de estos conocimientos: el uso del grafito, la línea, las formas, los valores, la representación y sus posibilidades. Silvia Chirife ingresó a este taller en 1979 junto con sus compañeras, Andrea Racciatti y Anabel Solari.

Sobre las actividades que allí se realizaban, la artista recuerda que eran orientadas hacia un trabajo minucioso cuyo resultado final consistía en lograr cubrir la totalidad de la superficie con diferentes tonos y saturaciones utilizando únicamente el grafito. El desarrollo de la clase estaba acompañado por la observación de reproducciones de obras y libros sobre arte que servían como inspiración en caso de no saber qué dibujar. Las consignas, en general, proponían el trabajo sobre múltiples aspectos, como la variación de tonos, los diferentes tipos de líneas y texturas que eran posible obtener mediante el grafito y los lápices de colores. Usandizaga otorgaba mucha importancia a la manera en que estos elementos podían estructurar la composición mediante la dominancia de valores altos y bajos que en ocasiones podían realizarse mediante acentos tonales respecto al conjunto imperante. En términos generales, prevalecía un uso minucioso del material y el desarrollo atento de la composición. Chirife comenta que finalizar cada uno de estos trabajos le llevaba aproximadamente un mes y que al poco tiempo comenzaron a

producirle una sensación de ansiedad, lo que la impulsaba, al regresar a su casa, a tomar materiales generosos como la carbonilla y dibujar sobre grandes soportes, los cuales expandían sus límites y le generaban un sentimiento de liberación. Si bien, la dinámica del taller no se amoldaba precisamente a sus búsquedas, el contraste procedimental le permitió afirmarse en su propio estilo: “esta forma de trabajo que me generaba sensación de estar tan contenida, no era mi manera de escribir, mi manera de poner el lápiz”.³⁴

En los ejercicios conservados por la artista se puede observar un acercamiento a la imagen surrealizante (imágenes 4, 5 y 6) a partir de composiciones que generan extrañamiento, enfatizado por el diálogo entre figuras con cierto carácter mutante y objetos insólitos. Estas figuras redondeadas y orgánicas van a estar presentes en varias de las pinturas que produjo para las exposiciones del ciclo *Artistas Jóvenes se Manifiestan*, realizado en el Centro Cultural “Bernardino Rivadavia” ese mismo año.

Artistas Jóvenes se Manifiestan

El Centro Cultural “Bernardino Rivadavia” (actualmente Centro Cultural Roberto Fontanarrosa) había funcionado como centro de prensa para cubrir el Mundial de Fútbol que tuvo lugar en el país durante 1978. El estadio de Rosario Central, ubicado en el barrio de Arroyito, fue seleccionado como una de las sedes, lo que instaló un clima festivo en la ciudad que se superpuso al clima de violencia que determinaba el régimen de turno. Una vez finalizado el evento deportivo, el centro de prensa quedó en desuso y pasó a la órbita del municipio de la ciudad para funcionar como un centro cultural. Al año siguiente reabrió a cargo de Kurt Fischbein como su primer director. Durante su gestión se le dio lugar a una actividad cultural “inusualmente pluralista”³⁵ para el contexto social y político del momento. Entre los eventos que allí se desarrollaron, nos interesa detenernos en las muestras colectivas que se sucedieron entre 1979 y 1982 bajo el nombre *Artistas Jóvenes se Manifiestan*, a cargo de Daniel Scheimberg, y *Cineastas Jóvenes se Manifiestan*, un ciclo de cine Súper 8 a cargo de Mario Piazza. Estos espacios de exposición resultaron de suma importancia al movilizar el campo artístico y cultural de la ciudad, e impulsar la temprana trayectoria de Silvia Chirife.

³⁴ Entrevista a Silvia Chirife, *op. cit.*

³⁵ S/A, “El Centro Cultural ‘Bernardino Rivadavia’ cumplirá 30 años en abril”, en *La Capital*, Rosario, 14/03/2009, disponible en: <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/el-centro-cultural-bernardino-rivadavia-cumpliraacute-30-antildeos- abril-n306576.html> (visitado 03/01/2024).

El ciclo de *Artistas Jóvenes se Manifiestan* surgió a partir de las preocupaciones de Daniel Scheimberg, quien consideraba que se estaba produciendo un vacío entre las generaciones de artistas locales de décadas anteriores y los jóvenes creadores que comenzaron a actuar en los setenta. Esta falta de vinculación generacional puede deberse, por un lado, a lo ocurrido en los últimos años de la década del sesenta cuando los integrantes del grupo de artistas de vanguardia, luego de una intensa actividad artística y política, se alejaron de la producción plástica de manera radical, derivando en algunos casos al abandono total de la práctica y en otros, en un repliegue hacia un “exilio interior”.³⁶ Por otro lado, era notoria la falta de espacios para compartir y socializar, a la que se sumaba el silencio y el temor ante las situaciones de censura, persecución y violencia del régimen de turno. Estas situaciones impidieron una continuidad de los procesos y el contacto entre actores de diferentes momentos de la historia del arte local.

Las dos propuestas desarrolladas en el Bernardino Rivadavia significaron, no sólo la revinculación intergeneracional de artistas, sino también la apertura de un espacio de exposición alternativo para la nueva generación de jóvenes y estudiantes que, en muchos casos, constituyó su primer lugar de exhibición. Esto se debió en gran medida a que, para entonces, el reglamento de los Salones Nacionales era verdaderamente estricto acerca del requerimiento de una trayectoria sólida, limitando la participación de artistas jóvenes. Por su parte, las galerías de la ciudad solían albergar exclusivamente a artistas con un recorrido considerable y que gozaban de un amplio reconocimiento, mayormente representantes de una estética modernista. Por el contrario, las convocatorias para participar de *Artistas Jóvenes se Manifiestan* eran abiertas y no imponían ningún tipo de restricción o reglamento: quien quería, podía hacerlo. Claudia Del Río, quien participó de estos ciclos en su época de estudiante de la carrera de Bellas Artes, recuerda que el espacio y su gestión eran algo excepcional para la época, porque quienes querían participar solo debían llevar su obra y los encargados la colgaban en la sala. Se aceptaban todos los formatos, técnicas y temas. Ella comenta que “para la época era un soplo de aire fresco y de renovada sociabilidad. También una oportunidad de mezcla e intercambios entre pares,

³⁶ Constantín, María Teresa, “La Pintura como resistencia” en Pierri, Duilio (cur), *Manos en la masa. La persistencia. Pintura Argentina 1975-2003*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad, 2003. p. 14.

ya que había gente de la Facultad, de la Escuela Provincial, de talleres, autodidactas, amateurs, etc.”³⁷

Josefina Gigón señala que el objetivo de estas muestras era promover la conformación de una generación de artistas que en ese momento tenía mucha potencialidad. Este fue el motivo por el cual no había un comité de selección, sino que el objetivo de los organizadores consistió en convocar a la mayor cantidad posible de artistas. Para ello, se propusieron difundir el evento por distintos espacios, como en la Escuela de Bellas Artes, la Escuela Provincial, anuncios de diarios, bares cercanos a la Facultad, entre otros.³⁸ En cada exposición se reunían una gran heterogeneidad de piezas que se dividían por disciplinas como pintura, escultura, dibujo, grabado y otras técnicas. Cada muestra estaba acompañada por un catálogo de mano con un texto escrito por Scheimberg y el listado organizado por disciplinas en el que se incluían el nombre y apellido del artista junto al título de la obra. El texto de la contratapa condensaba los objetivos del ciclo, por lo que amerita su transcripción completa:

Consideramos que es sumamente necesario realizar una muestra de plásticos jóvenes de nuestra ciudad, en este caso en el Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", el cual nos brindó la posibilidad de concretarlo.

Existen en nuestro medio una estimable cantidad de jóvenes, los cuales toman una actitud seria y trabajadora frente al problema artístico; más esta generación que está empezando a nacer debido a determinadas razones, no tiene la posibilidad de darse a conocer, siendo escasas las excepciones de algunos jóvenes que exponen, en muestras individuales o colectivas.

Es por esta causa que resulta difícil hacer un análisis de las corrientes que predominan en nuestra generación.

Con la concreción de esta exposición en la que está presente la mayor cantidad de jóvenes que nos fue posible determinar, puede observarse un panorama integral de nuestras inquietudes plásticas.

³⁷ Entrevista a Claudia Del Río, Rosario, noviembre 2023.

³⁸ Gigón, Josefina, *La gráfica y sus expansiones hacia el comportamiento y el entorno. Arte de Rosario entre 1980 y 1985*, tesina de grado, Fantoni, Guillermo (dir.), Rosario, , FHumyAr, UNR, 2012.

Como puede apreciarse en la muestra, las propuestas estéticas y temáticas, como los estilos de los que la integramos son bastante diferentes.

Ya que ésta es una generación en gestación, tenemos la esperanza de que en un futuro si se siguen realizando acontecimientos de este tipo, pueda forjarse un arte con ciertas dominantes generales.

Tenemos la suerte de poder contar con "Padres" en la pintura, en los cuales apoyarnos, pues puede decirse que a esta altura ya puede contarse con grandes valores entre nuestros antecesores, tanto en los de nuestro medio como en el país.

Es posible que sirviéndonos de las enseñanzas de nuestros mayores y utilizando la enorme cantidad de aportes de nuevos materiales y técnicas que nuestra época nos facilita, podamos algún día vislumbrar la perspectiva de realizar un arte verdaderamente nuestro

DANIEL SCHEIMBERG

Organizador de artes plásticas.³⁹

Por su vínculo de amistad con Daniel Scheimberg y su relación personal con Mario Piazza, Chirife participó de todas las ediciones del ciclo como expositora y en parte también como organizadora. Dentro de los ciclos de artes plásticas, la artista presentó en 1979 *Ulises mira la exposición*, una escultura de cerámica que representaba una figura humana decididamente desproporcionada, ubicada de tal manera que parecía observar la muestra, coincidiendo así con su título. En las dos ediciones siguientes envió dos pinturas al óleo (Imágenes 7 y 8). Si bien en su página web aparecen fechadas el mismo año, en conversaciones mantenidas con la artista se desprende que ambas fueron expuestas en distintas ediciones del ciclo, sin poder especificar cuál en la de 1980 y cual en la de 1981. En ambas piezas puede observarse claramente el peso de los aprendizajes en los talleres particulares a los que asistió. Por ejemplo, los colores empleados resultan similares a las mezclas, saturaciones y tonalidades que trabajó con Elizalde, mientras que las representaciones de figuras humanas con líneas predominantemente curvas, desproporcionadas y de carácter surrealista, remiten a aquellas producidas durante su asistencia al taller de Usandizaga. A su vez, comienzan a percibirse ciertas pinceladas con carácter expresivo y el empleo de líneas de contorno para delimitar figuras, que será una

³⁹ Scheimberg, Daniel (org.), *Artistas Jóvenes se manifiestan*, cat. exp., Rosario, CCBR, 1979, archivo Silvia Chirife.

característica retomada por la artista en los años siguientes. Chirife advierte en las entrevistas que lo presentado en el Bernardino era producido al margen de su formación académica. Sin lugar a dudas, puede considerarse que este espacio de exposición le permitió trabajar según una búsqueda personal y no respetando necesariamente las tradiciones artísticas recibidas durante los primeros años de su carrera. De esta manera pudo poner en práctica aquellas herramientas aprendidas en los talleres alternativos superando la instancia experimental de los ejercicios.

Por su parte, el ciclo de *Cineastas Jóvenes se Manifiestan* estaba orientado a la presentación de audiovisuales, principalmente en formato Súper 8. Cada muestra duraba aproximadamente una semana y se acompañaba por un catálogo de mano que contenía el programa especificando el título de la producción audiovisual, nombre del autor junto a una biografía corta y una breve descripción del vídeo. Como lo cuenta Mario Piazza, organizador del ciclo, el objetivo principal era mostrar las producciones de Súper 8 locales. En el catálogo de 1980 se proponía considerar este formato como “una alternativa cierta para la expresión de los sentimientos y las ideas de cada uno de nosotros”.⁴⁰ Durante esos años Piazza participó de los seminarios que se realizaban en el Instituto Goethe de Buenos Aires a cargo del cineasta experimental alemán Warner Nekes. Por su relación con Piazza, Chirife asistió a estos encuentros y así experimentar con el soporte audiovisual.

Chirife participó del ciclo como actriz en dos videos y como autora de uno. En el rol actoral, colaboró junto a Mario Piazza, en 1979, del film realizado por Daniel Scheimberg que llevaba por título *Hacia un Cubismo Cinematográfico*. El mismo tenía una duración de 6 minutos y su descripción en el catálogo anunciaba que “este experimento trata de comenzar a aplicar la percepción cubista al lenguaje cinematográfico”.⁴¹ Ese mismo año participó también en el video de Piazza, *Sueño para una oficinista*, que había sido presentado en el Teatro La Comedia un año antes, en el recital de Irreal, un grupo de rock local. Incluso en la descripción del catálogo se lo menciona como específicamente como una “película-rock”. Como autora, Chirife presentó su primera experiencia con el Súper 8, un video que tenía por título *Nunca más*

⁴⁰ Piazza, Mario (org.), *Cineastas Jóvenes de Rosario*, cat. exp. Rosario, CCBR, 1980, archivo Silvia Chirife.

⁴¹ Piazza, Mario (org.), *Cineastas Jóvenes de Rosario*, cat. exp., Rosario, CCBR, 1979, archivo Silvia Chirife.

realizado con la técnica de cuadro por cuadro y mostraba el proceso de rotura de un huevo. Si bien en el catálogo era descrito como la representación de “un sentimiento que todos tenemos frente a lo irreparable, a lo que no volverá”⁴² ligado al sentimiento de la artista respecto a sus años de adolescencia y adultez, fue interpretado por los espectadores como una respuesta al contexto socio-político de esos años. Esta observación se vio reflejada en la respuesta eufórica del público, que reaccionó con aplausos y una fuerte ovación. También, dio lugar a que algunos artistas de la generación pasada como Osvaldo Boglione, se involucren nuevamente y comiencen a formar lazos con los jóvenes artistas. Los vínculos que unieron a Chirife con Boglione y su pareja Mónica Calegari serán analizados en el próximo capítulo.

La repercusión que tuvieron estas exposiciones fue muy buena, contando con la participación de un público amplio y numeroso, cuyo paso quedó registrado en los cuadernos que se disponían en las muestras de Súper 8. En cuanto a las producciones exhibidas, Piazza sostiene que el espacio representó una “bienvenida apertura, aun manteniéndose dentro de los límites de la (auto)censura que imponía el clima de la época”.⁴³ Según el relato de Chirife las obras que se expusieron eran “clásicas, tradicionales, parecidas a las de una escuela de arte”,⁴⁴ es decir, que no resultaron problemáticas para las reglas de juego instauradas por el clima dictatorial. Es posible considerar al Centro Cultural “Bernardino Rivadavia” como un lugar que logró sortear la censura y violencia del momento, y al ciclo *Artistas Jóvenes se Manifiestan* como un espacio de apertura que permitió el encuentro y la vinculación de artistas y actores de la cultura. Significó una antesala de lo que serán los últimos años del régimen y los primeros de la restauración democrática, caracterizados por la necesidad de reunirse y pensar cómo reconstruir el campo cultural de la ciudad. Al mismo tiempo, su carácter alternativo a las instituciones artísticas y culturales de ese entonces dio lugar al desarrollo de la nueva generación de jóvenes creadores emergentes.

En síntesis, el planteo lineal de los espacios de formación y exposición de los cuales participó la artista durante estos años, junto al análisis formal de las pinturas realizadas, dan cuenta de una tensión constante entre los diferentes espacios que transitó: la formación estrictamente académica, los talleres particulares y su participación en nuevos

⁴² *Ibíd.*

⁴³ Entrevista a Mario Piazza, Rosario, octubre de 2023.

⁴⁴ Gigón, Josefina, *op. cit.*, p. 43.

espacios de exposición. La tensión entre los diversos espacios de formación se observa en el hecho de que Chirife toma elementos y procedimientos aprendidos en los talleres particulares y no necesariamente en la Facultad, reflejando su desencuentro con la tradición artística allí transmitida. De esta manera comienza a sentar las bases que caracterizarían su producción de los años siguientes, sobre los cuales se volverá en el segundo y tercer capítulo de este trabajo

II 1980- 1984 CONSOLIDACIÓN DE UN ESTILO

A principios de la década del ochenta comenzó a utilizarse el término “posmodernismo” para designar al colapso de las ideas modernistas del siglo XX que podía observarse claramente a partir de los años sesenta. El pensamiento posmodernista atravesó a la cultura desde sus diferentes puntos: el arte, la arquitectura, la historia, la literatura, etc. De algún modo, se presentó como un conjunto de nuevas reglas de juego que permitieron comprender el gran cambio histórico que comenzó a suceder al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Andreas Huyssen propone considerar al posmodernismo como un modelo que va más allá de los “formatos” que estructuraban los movimientos modernistas y vanguardistas que caracterizaron la primera mitad del siglo XX, es decir, ni como una secuela del modernismo, ni como un último movimiento de ruptura. Sostiene que el posmodernismo, pensado como nueva perspectiva cultural, se alejó de aquella sucesión de movimientos porque representó una nueva sensibilidad que dejó de lado la idea modernista de progreso, la misma que implicaba una ruptura tajante con el pasado reciente, sus ideas, sus modos, sus estructuras, etc.⁴⁵ Esta nueva sensibilidad está determinada por la conservación de las tradiciones y una recuperación y consideración del pasado como material y elemento para la producción. En palabras de Huyssen, lo central en el posmodernismo es que “opera en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte alto, en el cual los segundos términos ya no aparecen automáticamente privilegiados por encima de los primeros”.⁴⁶ Sostiene que estas dicotomías del modernismo, donde los segundos términos se consideraban por sobre los primeros, dejaron de tener vigencia. Es importante destacar que el posmodernismo no desecha a la modernidad ni la determina como obsoleta, sino que se “apropia de muchas de sus estrategias estéticas y técnicas, insertándolas y

⁴⁵ Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

⁴⁶ Huyssen Andrés, “Guía del posmodernismo”, en Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad / posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989, p. 259.

haciéndolas funcionar en otras constelaciones”.⁴⁷ Esta apropiación da como resultado el carácter ecléctico que constituye una de sus principales particularidades.

Por su parte, Suzi Gablik en *¿Ha muerto el arte moderno?* propone una definición de lo posmoderno relacionada directamente con el campo artístico. Sostiene que este término comenzó a utilizarse desde finales de los años setenta para abarcar la apertura y la coexistencia de los estilos que emergieron durante esos años. Gablik afirma que desde y bajo el término “neo-expresionista”, las antiguas divisiones estilísticas o movimientos de vanguardia, ahora se mezclan, combinan, intercambian, etc. En cuanto a la diferenciación entre modernismo y posmodernismo sostiene que:

Mientras que la modernidad era ideológica por naturaleza, rebosante de declaraciones enérgicas sobre lo que el arte podía o no ser, el posmodernismo es mucho más ecléctico, capaz de asimilar, incluso de apropiarse, todas las formas de estilo, género y circunstancias, y más tolerante frente a los valores múltiples y contradictorios.⁴⁸

Las ideas de Gablik se reflejan en las declaraciones que Klaus Honnef presentó en el libro *Arte Contemporáneo*, publicado en 1993. El eclecticismo característico de las ideas posmodernas se condensa en el arte a partir de la posibilidad de trabajar con fragmentos, ideas, procedimientos, técnicas de un estilo o movimiento de vanguardia anterior. Honnef resalta el uso del adjetivo “nuevo” de las corrientes o tendencias artísticas de la década del ochenta aunque pueda parecer aun contradictorio ya que en general este adjetivo señala la pervivencia de tendencias artísticas ya existentes. En realidad, lo que remarca es la apertura hacia una mezcla de estilos, más ligados a las búsquedas personales de los artistas que a ideas o manifiestos que representen a un grupo o movimiento, habilitando incluso la posibilidad de la vuelta a las tradiciones de la pintura.⁴⁹ Esto se evidencia en el retorno significativo de los estilos expresionistas de posguerra a fines de los años setenta, cuando artistas y críticos propusieron nuevas formas de pintar constituidas por la confluencia de diferentes fragmentos de la historia del arte. De esta manera, el periodo se caracterizó por la utilización de grandes formatos en los cuales se plasmaron elementos figurativos y abstractos, pertenecientes a movimientos recientes o de siglos anteriores. Entre los principales exponentes de esta tendencia estética

⁴⁷ Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, op. cit., p. 375.

⁴⁸ Gablik, Suzi. *¿Ha muerto el arte moderno?*, Barcelona, Blume, 1987, p. 69

⁴⁹ Honnef, Klaus. *Arte Contemporáneo*, Benedikt, Taschen, 1993.

se encuentran la Transvanguardia en Italia,⁵⁰ los *Newen Wilden* (los Nuevos Salvajes) en Alemania⁵¹ y los artistas de la *New Painting* (Nueva Pintura) en los Estados Unidos.⁵² Todos ellos compartieron la utilización de materialidades diversas, la confluencia entre figuración y abstracción, una exacerbada expresividad emocional, la adopción indistinta de elementos del arte culto y popular, así como el uso del color saturado en clave alta.

En Argentina, estas ideas se difundieron a partir de las declaraciones presentadas por los críticos de arte Jorge Glusberg y Carlos Espartaco, quienes desde diferentes perspectivas señalaron diversos grupos de artistas, exposiciones y conferencias que giraban en torno a las tendencias internacionales de un arte nuevo, en sintonía con las experiencias de la Transvanguardia italiana. En 1981 Achille Bonito Oliva llegó a Buenos Aires para participar de las IV Jornadas Internacionales de la Crítica organizadas por la Asociación Argentina de Críticos del Arte. Allí difundió sus ideas sobre el arte contemporáneo y la teoría de la Transvanguardia, enfatizando su carácter internacional. Probablemente fue a partir de estas jornadas y del éxito internacional que tuvieron las exposiciones de los artistas bajo la órbita de Bonito Oliva, que el crítico argentino Jorge Glusberg decidiera adoptar dichas perspectivas para definir un sector de la producción plástica local. Bajo el nombre *Nueva Imagen* presentó en 1982 una muestra integrada por

⁵⁰ La Transvanguardia italiana se conformó a finales de la década del setenta gracias al agrupamiento teórico del crítico Achille Bonito Oliva, quien buscaba condensar las nuevas experiencias estéticas que acontecían por aquellos años. Consideraba que esta nueva dinámica artística concedía la posibilidad de dar lugar a las subjetividades, permitiendo utilizar todos los instrumentos expresivos y lenguajes posibles. De esta manera, la obra se cargaba de mutabilidad, en tanto carácter transitorio del estilo; provisionalidad, en tanto que la hechura de la obra se encontraría entre la pulsión del hacer y la estabilidad en detrimento del perfeccionismo académico; y contradicción, en tanto no buscaría ceñirse a una idea fija del mundo porvenir. Dice entonces que la transvanguardia “entendida como cruce de la noción experimental de la vanguardia, según la idea de que cada obra presupone una manualidad experimental, la sorpresa del artista por una obra que ya no se construye según la certeza anticipada de un proyecto y de una ideología, sino que se forma bajo sus ojos y bajo la pulsión de una mano que se hunde en la materia del arte, en un imaginario hecho de encarnación entre la idea y la sensibilidad”, esto abría la posibilidad de la creación artística desde una actitud nómada. Algunos representantes del movimiento fueron Sandro Chia, Horacio de Sosa Cordero, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria y Mimmo Paladino. Cfr. Bonito Oliva, Achille, *La transvanguardia italiana*, Buenos Aires, Fundación Proa, disponible en: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-la-transvanguardia-italiana-textos.php> (visitado el 22/08/2022).

⁵¹ Los *Newen Wilden* (Nuevos Salvajes), se caracterizaron por el uso de colores saturados que transmitían cierto tono de violencia, la representación de escenas urbanas y situaciones existencialistas en clave expresionista y la adopción de referentes entre los expresionistas y primitivistas de principios de siglo. Entre ellos se destacan Georg Baselitz, A. R. Penck, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Bernd Zimmer, entre otros.

⁵² La *New Painting* (Nueva Pintura) se formó a partir de la exposición realizada en 1978 titulada *New Image Painting*, (Pintura de la Nueva Imagen). En este caso, a diferencia de los grupos europeos, se observa un agrupamiento ecléctico de estilos y formatos. La denominación de *New Painting* recoge graffitis, arte feminista o de mujeres, arte decorativo y la llamada *Bad Painting*. Algunos exponentes fueron Jean-Michel Basquiat, Julian Schnabel, Robert Kushner, Susan Rothenberg Keith Haring, Kenny Scharf, entre otros.

Antonio Berni, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Ana Eckell, Kennet Kemble, Guillermo Kuitca, Rómulo Macció, Florencio Méndez Casariego, Osvaldo Monzo, Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi y Luis Wells. Glusberg, dando cuenta de una mirada internacionalista, declara en una nota publicada por el diario *Clarín* en 1982, que estos artistas “utilizan los mismos lenguajes que europeos, norteamericanos y australianos”.⁵³ Si bien la estética de los creadores locales coincide más con la de los italianos, el nombre resuelto por Glusberg toma su inspiración directamente de la *New Image Painting*, título de la exposición realizada en Nueva York en 1978 por Richard Marshall. Partiendo de los planteos de Bonito Oliva sobre el aprovechamiento de elementos de artistas y movimientos anteriores, Glusberg menciona como antecedentes del grupo Nueva Imagen, a la Nueva Figuración de la década del sesenta y vagamente a otros artistas como Antonio Berni, el grupo CoBra, los muralistas mexicanos, Francis Bacon, entre otros. Esta variada y amplia selección de antecedentes le permitió adaptar su discurso a múltiples situaciones, artistas, técnicas y obras.

Otro caso paradigmático fue el del crítico de arte Carlos Espartaco quien, en 1982 e inspirado por la Transvanguardia, propuso la muestra *La Anavanguardia* integrada por Rafael Bueno, Guillermo Kuitca, Alfredo Pior, Armando Rearte y Enrique Ubertone. Siguiendo a Viviana Usubiaga, Espartaco buscó manifestar con el prefijo “ana” que estos artistas no se oponían a la vanguardia, sino que ponían en duda su optimismo historicista.⁵⁴ Como el crítico señaló en el catálogo de la exposición, ellos “ubican el acento en las travesías de la imagen, en la diseminación de los conceptos pictóricos y en una fuerte adhesión a la manualidad y las particularidades”.⁵⁵ En cuanto hecho anecdótico, resulta interesante la manera en que los participantes se apropiaron de la nomenclatura otorgándole cierta familiaridad, al cambiar el prefijo “ana” por “juana”. Finalmente, Espartaco se hizo eco de este gesto al afirmar que “la obra de estos cinco artistas filiados en el concepto de “juanavanguardia” se orienta hacia instrumentos más ligados a la tradición del arte (...) colocando su acento en el rescate de la subjetividad y la colectivización del significante artístico”.⁵⁶

⁵³ Glusberg, Jorge, “Un mismo lenguaje”, en *Clarín*, Buenos Aires, 20/11/1982.

⁵⁴ Usubiaga, Viviana, *op. cit.*, pp. 21-79

⁵⁵ Espartaco Carlos, *La Anavanguardia*, cat. exp., Buenos Aires, Estudio Giesso, 1982.

⁵⁶ *Ibíd.*

Ambos casos permiten dar cuenta como en la Buenos Aires de los primeros ochenta primó la adecuación de los discursos de la crítica a las posiciones internacionales de la transvanguardia italiana y la nueva imagen estadounidense, sin considerar los aspectos plásticos, discursivos y contextuales específicos de nuestro país. Usabiaga sostiene al respecto:

Es indiscutible que ciertos aspectos de las poéticas posmodernas internacionales eran compartidos por la producción vernácula; en especial, en lo que se refiere a las fusiones entre la “alta” y la “baja” cultura; al uso y resignificación de citas del amplísimo repertorio de la cultura visual y a los procedimientos paródicos. En nuestros casos, muchas veces la citación ha actuado como refugio retórico dentro de la circulación pública de una imagen. (...) No obstante, la *transvanguardia* como categoría generalizadora para el arte argentino ha resultado en un elemento de obliteración de sus sentidos críticos en la dinámica de la cultura visual durante la democratización. (...) Socava la actuación de artistas que encontraron en la retórica neoexpresionista el modo efectivo de vehiculizar la urgencia de manifestarse al término de la dictadura, sin descartar los procedimientos conceptuales y sirviendo de ellos para la elaboración de sus obras.⁵⁷

Por su parte, María José Herrera, menciona que esta adopción de tendencias internacionales, principalmente el gesto neoexpresionista, tiene su justificación en los acontecimientos previos de los años de dictadura:

Siete años de dictadura, una guerra impensada- la de Malvinas 1982- y la evidencia del fracaso de diversos proyectos fueron motivos suficientes para generar un arte afecto al individualismo y desinteresado por su incidencia social, como parecía ser la estética posmoderna.⁵⁸

Considera también que el predominio de esta pintura de gran formato con estilo expresionista no responde en efecto a una resurrección, sino que la pintura jamás murió, solo se encontraba resguardada en la intimidad de los talleres esperando el momento de “dar batalla”.⁵⁹ Así, podemos considerar un contrapunto respecto a la afirmación de Usabiaga, quien condena la apropiación por parte de la crítica argentina de las tendencias internacionales, mientras que Herrera matiza este señalamiento al considerar que se trató

⁵⁷ Usabiaga, Viviana, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁵⁸ Herrera, María José, *Cien años de arte argentino, op. cit.*, p 250.

⁵⁹ *Ibid.*, p 251.

de una apropiación obvia, según las características propias de la tendencia plástica, al expresar y condensar el clima de época.

Entre los estudios locales sobre la década aparece la muestra *Aquellos Bárbaros*, realizada en el Museo Castagnino+macro en el año 2018. Sus curadoras, Xil Buffone y María Elena Lucero, organizaron una serie de obras de autores diversos a partir de sus características plásticas. Un conjunto piezas, por ejemplo, da cuenta de la decisión de algunos artistas de ausentarse durante los años dictatoriales, canalizando sus sentimientos en las obras mediante el uso de colores de saturación baja, pinceladas gestuales, figuras humanas distorsionadas y la representación de la ausencia, procedimiento observable en las obras de Aldo Ciccione, Marcelo Castaño, José Omar Henry, Eduardo Piccione, Delfo Locatelli, entre otros. Otro, en cambio, se compone de producciones en las cuales prevalece el empleo de líneas, los grafismos y el dibujo con gesto libre, como en las pinturas de técnica mixta de Daniel García. A su vez se señalan los casos del artista Carlos Adrozzi, que alude al tema de los desaparecidos durante la dictadura y de Gabriel González Suárez, que realiza dibujos de arquitecturas pequeñas que parecieran ser proyectos para encerrar cuerpos. Igualmente, y sin referirse específicamente a tendencias feministas, las curadoras destacaron la presencia de artistas mujeres con obras de carácter neoexpresionista entre las que incluyen a Diana Recagno, quien a partir de grandes bastidores y el uso de una figuración gestual de “gran eficacia simbólica”.⁶⁰ La selección da cuenta de un relato guiado por las tendencias internacionales de los ochenta.

Ahora bien, ¿cómo se inserta la producción de Silvia Chirife en estas circunstancias? Durante el periodo que va de 1980 a 1984, ella atravesó una sucesión de hechos, experiencias, vínculos y viajes que, a modo de carrera de postas, sobrevinieron paulatinamente llevándola a consolidar su estilo, permeado por el contexto social, político y cultural del momento. En una coyuntura definida por el debilitamiento del régimen dictatorial, la Guerra de Malvinas y el descontento social, se empieza a dar lugar en la ciudad a la pregunta por el cómo y qué hacer para lograr la reconstrucción de un campo cultural fuertemente dañado, dando lugar a los sentimientos que afloraron ante la inminente restitución de la democracia.

⁶⁰ Buffone, Xil y Lucero, María Elena, *op. cit.*

En 1980, Chirife cursó su último año de la Licenciatura, encontrándose con dos profesores, Pablo Bobbio⁶¹ y Hugo Padeletti⁶² que, desde las actividades propuestas y el formato de sus clases, iluminaron una nueva forma de conocer la historia del arte e incluso de pensar y desarrollar su propia producción. Estas prácticas dentro de la Facultad le permitieron reencontrarse con experiencias previas, que habían sido obturadas por las estructuras propias de la formación académica impartida en la mayoría de las materias de la carrera y, de esa manera, comenzar a forjar su propio estilo. En primer lugar, la exposición de obras de artistas de posguerra que Bobbio presentaba en sus clases le permitió conocer la corriente expresionista internacional, acercamiento que se enfatizó cuando un grupo de estudiantes de los años más avanzados junto a algunos profesores (como Sonia Baraldi, a cargo de Historia del Arte, Rubén Porta, de Grabado y el mismo Pablo Bobbio) realizaron un viaje a Los Cocos, provincia de Córdoba, durante el cual se desarrollaban clases teórico, prácticas y experimentales. Baraldi, según comenta Chirife, proyectaba diapositivas con imágenes de obras de artistas internacionales de los últimos años, entre ellos Francis Bacon y Mark Rothko, quienes le produjeron el mayor impacto y se convirtieron en sus principales referentes. Con Raúl Porta, en cambio, realizaron grabados experimentales, a partir de entintar las cortezas de los árboles, mientras que bajo la tutela de Bobbio ejecutaron diversos ejercicios de sensopercepción que le fueron sumamente “reveladores” recordando, por ejemplo, las palabras del docente que solía repetir “que uno debía conocerse a sí mismo para poder expresarse”.⁶³ En segundo lugar, las clases de Hugo Padelletti daban un lugar importante a la figuración abstractizante que atravesó la producción pictórica de Chirife durante esos años. Si bien, en los ejercicios realizados en los talleres de Elizalde y Usandizaga aparecían este tipo de figuras, con la influencia de Padeletti terminan por consolidarse. Uno de los trabajos, por ejemplo, partía

⁶¹ Pablo Bobbio (Buenos Aires, 1946). Estudió en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata. Fue profesor en las cátedras de Visión y Composición de la Escuela de Artes Plásticas de Avellaneda y Pintura, Dibujo, Composición, Teoría del Color, entre otras, en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, de la que fue interventor a partir 1980. En la actualidad vive en Estados Unidos donde dirige el Instituto de Investigación sobre la Creatividad en Houston, Texas. Cfr. S/A, “Bobbio, Pablo Gustavo”, en *Arte de la Argentina*, disponible en <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/pablo-gustavo-bobbio> (visitado el 02/02/2024); Fabbri, Ernestina, *Artistas Plásticos Asociados: una agrupación artística de Rosario en la apertura democrática*, tesina de grado, Fantoni, Guillermo (dir.), Rosario, FHumyAr, UNR, 2020, pp. 71-72, disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/server/api/core/bitstreams/c169aef8-79a7-46d3-bb60-e4fe11501441/content> (visitado el 27/04/2024).

⁶² Hugo Padeletti (Alcorta, provincia de Santa Fe, 1928 - Buenos Aires, 12 de enero de 2018). Artista y poeta que supo combinar su interés estético con el literario. Como productor visual se interesó por la pintura taoísta y zen. Cfr. S/A, *Padeletti, Hugo*, Colecciones Castagnino+macro, disponible en: <https://castagninomacro.org/page/artista/id/556/titulo/Padeletti> (visitado el 02/02/2024).

⁶³ Entrevista a Silvia Chirife, *op. cit.*

de elegir una imagen y luego manipularla en todas las formas que se considerara posible. Chirife tomó la fotografía de su abuela y con ella realizó una serie completa en la que se destaca una resolución abstracta de la figura humana, ejecutada mediante diferentes paletas de colores (imágenes de 9 a 12) que recuerdan a las trabajadas en el taller de Elizalde (especialmente las imágenes 11 y 12). Paralelamente, incorpora de nuevo el uso de crayones, los cuales había abandonado luego de su experiencia en el taller de Vettori. A partir de estos ejercicios, su producción entera se caracterizará por el empleo de esta técnica mixta. El diálogo entre materiales que por su composición no logran fundirse y producen un plano de color neto le permitieron experimentar con el color, ya que la superposición de uno y otro deja entrever el material que está debajo, enfatizando mediante los trazos del crayón el carácter expresivo de su obra. Si bien el conjunto de su producción –incluyendo aquella realizada en los talleres particulares– da cuenta de su yo interior, es a partir de 1981 que su producción manifiesta una relación directa con sus vivencias y subjetividad, reflejándose en las formas y, más aún, en la elección de colores y gestos que insinúan la huella de estas experiencias.

Una vez finalizada la carrera, junto con sus compañeras Anabel Solari y Verónica Prieto, emprendió un viaje a Francia en el verano de 1981. Éste le permitió observar, en vivo y en directo, las obras de aquellos referentes del arte europeo que, como Francis Bacon, Mark Rothko, Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso, entre tantos otros, conoció a lo largo de su formación. Si bien se encontraba familiarizada con ellas a partir de las reproducciones en libros y diapositivas, al presenciarlas in situ fue capaz de apreciar la manera en que cada artista trabajó las pinceladas, los colores y las líneas. Entre las cosas que más llamaron su atención, estaba el uso del negro directo por parte de Bacon ya que, según recuerda, en la Facultad se lo prohibía completamente, exigiendo en todo momento su sustitución por los tonos y saturaciones bajas obtenidos a partir de la mezcla de color. El contacto con estas obras provocó un nuevo giro en la producción de Chirife que repercutió directamente sobre las pinturas realizadas con posterioridad al viaje. En ellas se destaca la presencia de una figuración tendiente a la abstracción geométrica y al uso de planos de color saturados, que permite intuir un acercamiento a la obra de Pablo Picasso (imágenes 14 y 15). Sin embargo, es recién hacia 1982 cuando finalmente se condensa la experiencia del viaje y aparece claramente la asimilación de Francis Bacon, a partir de la adopción de una nueva pincelada y paleta de colores, y Mark Rothko, por el recurso de los grandes planos de color que abarcan casi la totalidad de la superficie

(imágenes de 16 a 28). Seguramente Chirife encontró una sensibilidad afín con este último, para quien “el arte era una forma profunda de comunicación, capaz de transmitir la escala de los sentimientos humanos, el drama humano”.⁶⁴

Durante esos años Chirife mantuvo una intensa actividad de producción y exposición. El crecimiento del volumen de obra elaborada tuvo una relación inmediata con el espacio taller que compartió con Verónica Prieto, donde además cada una dictaba su propio taller para niños, y el que servía como lugar de encuentro para sus amigos y colegas. Por su parte, el vínculo logrado con Bobbio le permitió exponer por primera vez en Buenos Aires en la *IV Muestra Taller Pablo Bobbio* en la Galería SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) en 1981, y participar del *Premio Bienal Dibujo y Pintura* de la Fundación ARCHE de Altos Estudios Antropológicos Museo Nacional de Bellas Artes al año siguiente. A su vez, continuó presentándose a las últimas ediciones del ciclo de *Artistas Jóvenes se Manifiestan* en Rosario. En 1983 fue seleccionada en el *XVII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos* y, al año siguiente, que puede considerarse uno de los más fecundos, participó de numerosas exposiciones, entre las que se destacaron: la *Muestra de Plásticos Rosarinos en Apoyo a la Lucha por la Defensa de los Derechos Humanos* (imágenes 25 y 27) realizada en marzo en el Centro Cultural “Bernardino Rivadavia”; en junio, junto a Verónica Prieto, Graciela Sacco, Fabián Marcaccio y Daniel García, integraron *Rosarinos en Buenos Aires* en la Fundación ARCHE de Altos Estudios Antropológicos; en septiembre compartió con Graciela Sacco, Andrea Racciatti y Verónica Prieto la exposición *Muestra Colectiva* en el Museo Provincial de Bellas Artes “Dr. Pedro E. Martínez” de la ciudad de Paraná, Entre Ríos (imágenes 24 y 28); finalmente, en noviembre concurrió a la *Exposición Plástica de Alumnos Egresados de la Escuela de Bellas Artes* de Rosario en FATA (Sociedad de Seguros de Rosario). Las obras presentadas en estos circuitos resumen las búsquedas plásticas desarrolladas en párrafos anteriores, la influencia de los profesores del último año de la carrera y la adopción de nuevos referentes, que se reflejan en el uso de colores vibrantes y saturados aplicados con espontaneidad bajo un impulso existencial y el uso de líneas que enfatizan la expresividad. Además, a partir de 1982 se observa un giro notorio con respecto a los temas trabajados por Chirife en las primeras obras que se exhibieron en los ciclos del

⁶⁴ Cfr. Johnson, Danielle y Manes, Cara (cur.), “403. Mark Rothko”, *Colección 1950s-1970s*, New York, MOMA, s/d, disponible en: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5544> (visitado el 06/02/2024).

Bernardino Rivadavia, ya que es posible entrever una sutil referencia al contexto circúndate.

El 10 de diciembre de 1983 Raúl Alfonsín asumió como presidente en las primeras elecciones realizadas desde 1976, iniciando un nuevo periodo democrático. Los primeros años estuvieron acompañados por el desvelamiento de los crímenes de lesa humanidad infringidos durante la dictadura y el contexto social y político fue invadido por los reclamos sobre los Derechos Humanos. Al respecto, Suárez señala que comenzaron a darse a conocer en todo el país nombres de desaparecidos, centros clandestinos de detención, información sobre los casos y los avatares de las víctimas de la represión ilegal.⁶⁵ Los sentimientos de desazón, tragedia, tristeza y euforia por descubrir la verdad, compartidos por gran parte de la sociedad, motivaron el pedido urgente por saber qué había pasado, que derivó, finalmente, en la revelación del oscuro y terrible accionar militar que incluía secuestros y torturas, robo de niños, asesinatos, entre otros crímenes. Si bien la artista desestima haber buscado representar hechos relacionados con los últimos años del régimen, pinturas como *Hombre gallo* (imagen 22), *Sin Título* (imagen 24), *Por la ventana* (imagen 25), *Sin Título* (imagen 27), entre otras, permiten intuir un cierto grado de politización a través del uso de fondos de colores bajos, líneas que expresan cierto grado de violencia y la presencia del color rojo que podría asociarse a sangre derramada. Asimismo, es posible distinguir en las pinturas lo que parecieran ser representaciones de cuerpos tirados y sufrientes, irreconocibles en sí, que remitirían, en un principio, a las noticias sobre desaparecidos que comenzaban a hacerse públicas. El conjunto de obras producido por Chirife durante esos años, dan cuenta del desarrollo de un estilo cercano a las tendencias neoexpresionistas en boga, promovidas en el país por Jorge Glusberg y Carlos Espartaco, que la incluirían dentro de los nuevos cánones de la década. Sin embargo, la artista desarrolla una elaboración particular de estas tendencias en la que se refractan las influencias internacionales y el contexto social bajo el prisma sensible de la subjetividad.

La radicación de Daniel Scheimberg en Buenos Aires en 1982 implicó el cierre del ciclo de *Artistas Jóvenes se Manifiestan*, dejando a un grupo de jóvenes creadores, entre ellos a Silvia Chirife, preocupados por cómo continuar y, a la vez, con ganas suficientes para replantear la dinámica del campo cultural y artístico de la ciudad. Sumados a algunos

⁶⁵ Suárez, Pablo, *op. cit.*

artistas de la vieja generación – cuyo acercamiento se produjo durante estos encuentros– y otros tantos que recientemente habían retornado a la ciudad, realizaron una serie de reuniones semanales en el Bernardino Rivadavia que tenían como eje central abrir el debate sobre cómo se conformarían las instituciones, qué iba a suceder en los espacios como el museo y la universidad, y cuál era el rol que debían ocupar los artistas en este nuevo clima político. La primera de ellas contó con la participación de un gran número de artistas y agentes culturales de la ciudad, aunque no hubo una posición unánime y el conflicto derivó en la conformación de dos agrupaciones con ideas y posturas diferentes, incluso contrarias. Por un lado, se constituyó la agrupación Artistas Plásticos Asociados (APA) y por el otro, Artistas Plásticos de Rosario Agremiados (APROA).⁶⁶ En cuanto a las diferencias entre las agrupaciones, Gabriel González Suárez comenta que los integrantes de APROA aspiraban a consolidar en la ciudad la idea y el perfil de un artista profesional y, para estar a la altura de esta categoría, proponían una serie de restricciones que dificultaban la participación de artistas jóvenes. Una de ellas consistía en la formulación de reglamentos estrictos estableciendo que, para participar de muestras en el museo y exponer en los Salones Nacionales, se debía contar con un currículum que demuestre una importante formación y trayectoria que acrediten su nivel como artista. En cambio, los miembros de APA sostenían la idea de “algo más comunitario y democrático”.⁶⁷ Entre sus principales intereses estaba pensar en una figura más allá del profesional que, al contrario de los integrantes de APROA, no estuviera motivado únicamente por la necesidad de estar inserto en un espacio, galería o institución respondiendo a las reglas del mercado. Silvia Chirife, afín a estas ideas, tuvo una importante participación en APA, cumpliendo incluso un rol como vocal de la agrupación.

Artistas Plásticos Asociados.

Una vez planteada la división, los artistas de APA se definieron como asociación civil.⁶⁸ González Suárez menciona que formalmente el grupo tuvo una vida muy breve,

⁶⁶ Entre sus integrantes se encontraban Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Clelia Barroso, Carlos Gatti, Alberto Macchiavelli, Nelly Arias y Rodolfo Perassi.

⁶⁷ Entrevista a Gabriel González Suárez, Rosario, octubre de 2023

⁶⁸ La comisión directiva se conformaba de la siguiente manera: Gabriel González Suárez (Presidente), Carlos Cantore (Vicepresidente), Daniel García (Secretario), Ricardo Pereyra (Prosecretario y Tesorero), Sergio Mazzini (Protesorero), Graciela Sacco y Silvia Chirife (Vocales), Claudia del Río, Miguel Mazzocato y Malva Leale (Vocales suplentes), Patricia Espinoza (Síndica titular) y Rubén Baldemar (Síndico suplente).

del 22 junio hasta mediados de octubre de 1984, aunque en esos pocos meses la agrupación llegó a organizar dos grandes muestras. La primera se realizó en el espacio público, sobre la Plaza Pringles, en una acción que conmemoraba la primera exposición conjunta que durante 1965 llevaron adelante los grupos de la vanguardia rosarina en la plaza 25 de Mayo.⁶⁹ En esa ocasión, los integrantes de APA presentaron un conjunto de carpetas gráficas que la gente podía llevarse y cuyo título, *Al margen*, junto al hecho de exhibirlas en un espacio público, manifestaba la intención de marcar su presencia en la ciudad. Ésta era una práctica ya desarrollada por algunos integrantes del grupo como Gabriel González Suárez y Daniel García quienes, entre otras cosas, buscaban reconfigurar la idea de lo múltiple, abandonando la concepción de obra única para enfocarse en algo más experimental, que privilegie el proceso y se aparte de las características exigidas por el mercado del arte. A partir de entrevistas realizadas a González Suárez puede considerarse que su práctica del arte múltiple tiene su origen en las experiencias efectuadas durante su estadía en Paraguay, lugar en el que vivió desde mediados de la década del setenta hasta 1983. Allí comenzó a explorar la gráfica experimental más allá de los estrictos métodos y procesos del grabado. Su influencia es fundamental para pensar las características que adoptó APA ya que además estaba muy al corriente de las últimas tendencias experimentales, conceptuales y performáticas del arte contemporáneo en otros países.

Cada carpeta de *Al Margen* contenía una pieza gráfica ejecutada por cada integrante del grupo, así como la de otros artistas que se sumaron a la iniciativa como Silvio Andino, Ernesto Arseli, Silvia Chirife, Claudia Del Río, Roberto Echen, Patricia Espinosa, Mónica Figuerola, Daniel García, Gabriel González Suárez, Malva Leale, Sergio Mazzini, Ricardo Pereyra, Verónica Prieto, Graciela Sacco y Anabel Solari. La mayoría de las piezas gráficas que la conformaron respondían, sin lugar a dudas, a los parámetros del formato múltiple pero trabajadas, a su vez, de una manera experimental que dejaba de lado las viejas tradiciones del grabado. Únicamente Silvia Chirife y Verónica Prieto incorporaron a cada una de las carpetas una pintura original. En el caso de Prieto se trató

⁶⁹ Bajo el título “Exposición de Pinturas y Collages” un grupo de artistas jóvenes presentaba en la Plaza 25 de mayo de la ciudad de Rosario un conjunto de obras que daba cuenta del proceso de experimentación en el que venían trabajando. Se destacan novedosos formatos como pinturas informalistas y neofigurativas, collages, assemblage. Con esta primera muestra, el grupo da inicio a una etapa en la cual polemizarían desde diferentes perspectivas, con el público, las instituciones y otros artistas. Cfr. Carrascal, María Laura y Fantoni, Guillermo, *Guillermo Tottis a cincuenta años de la fundación de la vanguardia 1965-2015*, Rosario, Museo Castagnino+macro, 2015.

de una pintura sobre acetato de estética expresionista compuesta por dos láminas intercambiables, aunque en realidad una cumplía simplemente la función de fondo ya que estaba completamente pintada. Si bien ninguna era igual a la otra, la lógica de producción y el proceso se repetían, incluso el mismo soporte la alejaba de la pintura en términos tradicionales. Por su parte, Chirife se inspiró en el título de la carpeta para trabajar *Al margen de Francis Bacon*, elaborando una serie de pinturas originales que denotaban la potente influencia del artista irlandés en su propia producción. Al ser entrevistada, declaró que su intención fue estudiar el color en las pinturas de Bacon a partir de un libro que pidió a Verónica Prieto buscando imitar las posibles mezclas realizadas por el artista. Como resultado obtuvo una serie de pinturas en acrílico sobre papel de 30x40 cm., cada una compuesta por rectángulos irregulares de diferentes colores e intervenidos con crayones (imágenes 29 a 34). Además de experimentar con la superposición de diferentes colores, el uso del crayón le permitió enfatizar la expresividad al mismo tiempo que ayudó a resaltar el trazado de las líneas permitiendo apreciar y conservar la espontaneidad del gesto. Estas pinturas se destacan también por el uso de la línea negra que adquiere cierta función delimitadora –o de contorno– que ya vimos en las obras expuestas en el Bernardino Rivadavia. Dentro del diverso conjunto que integraron las carpetas, además de los originales de Chirife y Prieto que responden a las tendencias gestuales y expresionistas, había piezas que correspondían a un tipo de dibujo más analítico, como las impresiones de Patricia Espinoza; cierta gráfica figurativa trabajada a partir de la experimentación con las técnicas del grabado como la de Ernesto Arseli; los múltiples de Roberto Echen, que podrían incluirse dentro de la estética del grafiti; los trabajos de carácter más conceptual de Daniel García y Gabriel González Suárez, realizados a partir de la cultura impresa; y finalmente obras que conjugaban la técnica del múltiple con lo matérico, como las de Graciela Sacco y Claudia del Río.

El segundo acontecimiento del grupo fue la organización de una gran exposición en el Museo Juan B. Castagnino, titulada *1966-1968: arte de vanguardia en Rosario*. La iniciativa surgió a partir del interés de González Suárez por conocer más sobre las actividades realizadas por los grupos de vanguardia de los sesenta. Cuando en un primer momento comenzó sus indagaciones y las comentó al resto de los integrantes de APA, juntos empezaron a plantearse qué hacer con la información reunida. Hay que tener en cuenta que para 1984, con la democracia recientemente restituida tras ocho años de fuerte violencia y censura, era muy poca la información que circulaba sobre el tema, sumado a

que sus protagonistas, en gran medida, preferían guardar silencio al respecto, en parte debido al miedo a sufrir algún tipo de represalia, similar a lo experimentado durante los últimos regímenes totalitarios. Para reunir el material y la información, entrevistaron a los integrantes de aquella vanguardia y, si bien al principio la mayoría de ellos se negó, al final todos terminaron participando, incluso quienes en ese momento se encontraban en una posición opuesta del campo, como Ghilioni y Elizalde que formaban parte de APROA. González Suárez destacó el entusiasmo de artistas que rehicieron bocetos y reconstruyeron algunas obras que por su materialidad leve y efímera no habían sobrevivido, como fue el caso de Aldo Bortolotti. También sostuvo la importancia que tuvo la exposición –cuya dimensión fue tal que ocupó todas las salas del museo– al poner al alcance del público la abundante información y materiales reunidos que sirvieron, indudablemente, como un aporte para la reconstrucción de un periodo ocluido en la historia del arte local. Tanto así que la misma Chirife recuerda que ella no había oído casi nada sobre las actividades del grupo en los sesenta, a pesar de haber estudiado con Elizalde quien fuera uno de sus integrantes. Si hay algo que llama poderosamente la atención, es el hecho de llevar a una institución central como el Museo Municipal una muestra que giraba, precisamente, sobre las acciones de un movimiento cuyo principal objetivo fue confrontar con los ámbitos de legitimación de las instituciones artísticas oficiales, en medio de un acelerado proceso de desmaterialización y politización de la obra. Ante esto, González Suárez afirma que:

El día de la inauguración estaba lleno, entonces presentamos a todos los artistas que participaron. Guillermo (Fantoni) fue el moderador de la charla y cada uno de ellos pudo hablar brevemente. Justamente era como arrasar el museo, simbólicamente, derribarlo con una obra que no estaba contemplada en su carácter institucional.⁷⁰

Podemos decir que se trató de una curaduría que rompió con los formatos tradicionales de montaje y disposición de las obras en la sala, poniendo en cuestión las mismas normativas del museo. Frente a los esquemas y formalidades exigidas para el ingreso a la institución que restringían la participación de los jóvenes, se torna relevante el hecho que haya sido precisamente este grupo de artistas el encargado de tomar el espacio expositivo e invadirlo con una propuesta totalmente novedosa y contemporánea. Las salas fueron totalmente colmadas de obras que no respondían al formato tradicional

⁷⁰ Entrevista a Gabriel González Suárez, *op. cit.*

de pintura o escultura, sino que consistían en registros fotográficos, documentos, notas, bocetos: lo que hoy se conoce efectivamente como archivo. Todos los días que duró la muestra el Museo estuvo colmado de gente y, en gran medida, de jóvenes que eran poco habitués de la institución.

A modo de resumen, el relato de González Suárez da cuenta del impacto logrado en el campo artístico de la ciudad, ya que puso en relieve un periodo muy importante y constitutivo de la historia del arte de Rosario sobre el cual prácticamente no se hablaba. Al mismo tiempo, irrumpió en los formatos tradicionales del museo y de la lógica artística del momento, derivando en una práctica autogestionada y en el ejercicio de una curaduría colectiva en la cual todos los participantes opinaron, decidieron y colaboraron en cada uno de los aspectos que hicieron a la muestra, que incluyeron las entrevistas, el traslado de las obras y documentos al museo, la organización y registro, etc. Como destacó Romina Garrido, esta acción adquirió el estatus de “reparación histórica”. Los integrantes de APA lograron sortear las limitaciones del museo y aprovechar la “inédita permeabilidad” de la institución, ya sea articulando dos lógicas diferentes como eran la tradición implícita promulgada por el Museo y la impronta autogestiva y amateur sostenida por los organizadores, o presentando formatos ajenos a los que se exponían habitualmente.⁷¹

Al mismo tiempo que esto ocurría, fueron gestándose otros acercamientos intergeneracionales que comenzaron cuando Osvaldo Boglione tomó contacto con el video *Nunca más*, que Silvia Chirife presentó en los ciclos del Bernardino Rivadavia, y quedara deslumbrado, lo que motivó que años después la invitara a formar parte de la reestructuración de la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto. La escuela tenía una modalidad de educación no formal, en la cual se sostenían encuentros, talleres y actividades que excedían los límites de otras instituciones como la Escuela de Bellas Artes. Durante los primeros meses de 1984, Osvaldo Boglione y Mónica Calegari convocaron a distintos artistas para conformar los talleres, en su mayoría jóvenes que se iniciaban en la práctica docente junto a otros que, después de actuar en los sesenta, volvían a insertarse en el campo artístico bajo el nuevo panorama político. De esa manera, Gabriel González Suárez, Graciela Sacco, Anabel Solari y Roberto Echen pasaron a integrar los

⁷¹ Garrido Romina, “1966-1968. Arte de Vanguardia”, en *Materia artística*, n°2, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Bellas Artes, 2017, p.18.

talleres para adultos, mientras que Verónica Prieto y Silvia Chirife se encargaron de los infantiles. La actividad en “la Musto” implicaba asistir a reuniones semanales en las cuales los docentes debatían sobre la pintura, el dibujo y la práctica artística en general, reflexionando sobre el “qué” y el “cómo” hacer, las maneras más efectivas de transmitir los conocimientos, las formas de trabajo, etc. Para Chirife, el paso por la institución fue una “experiencia sumamente enriquecedora”.⁷²

Estos años de gran euforia, de reunión y reflexión, búsqueda y desencuentro, renovación de espacios y vínculos entre diferentes generaciones, dieron lugar a un periodo de transición en el arte local que osciló entre hacer lugar a las nuevas propuestas estéticas y recomponer la historia pasada, enterrada por los acontecimientos dictatoriales. También fue un momento para debatir los espacios institucionales y las nuevas prácticas docentes. Este clima de época, repercutió e influyó en la producción de Chirife desde diferentes perspectivas. Como fue desarrollado en este capítulo, los primeros años de la década del ochenta marcaron su trayectoria a partir del hallazgo de nuevos referentes, su viaje de “formación”, el tránsito por los nuevos espacios de exposición y la edificación de nuevas relaciones entre sus pares. Las derivas de estas experiencias tensionaron las búsquedas propiamente subjetivas con la presencia latente del contexto social, al mismo tiempo que pudo finalmente incorporar e implementar como parte de un lenguaje propio aquellos aprendizajes iniciales ejercitados en los talleres particulares. La consolidación de su estilo se observa en la considerable producción de esos años, que denota el desarrollo de un lenguaje común a todo el conjunto, en el cual predomina el carácter experimental y la aplicación del color de un modo expresivo, así como en la asimilación los procedimientos artísticos de sus referentes, entre ellos el empleo del crayón, elaborando mediante la técnica mixta una signatura personal.

⁷² Entrevista a Silvia Chirife, *op. cit.*

III 1985 *Silvia Chirife Pinturas*

Los primeros años de la década del ochenta se caracterizaron la creciente tensión entre el entusiasmo y la desilusión que provocaron los grandes sucesos acaecidos en el periodo. En 1982 la esperanza de ganar la Guerra de Malvinas y, luego, la decepción al desvelarse el montaje y el juego político que significó sostener el conflicto bélico, antecedió al fervor popular que despertó la anhelada restitución de la democracia que, sin embargo, no pudo desvanecer del todo la incertidumbre sobre la fragilidad del nuevo periodo. Paralelamente, sobrevivientes, familiares de víctimas y organismos de derechos humanos reclamaban por la condena efectiva sobre los crímenes de lesa humanidad. Dos días después de la asunción de Raúl Alfonsín, se instituyó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) con el objetivo de investigar y aclarar el plan sistemático para la desaparición forzada de personas llevado a cabo durante la dictadura militar. La CONADEP se encargó de preparar un informe que se dio a conocer el 20 de septiembre de 1984 comprobando fehacientemente los crímenes aberrantes perpetrados por el Estado. Esta confirmación implicó que un importante sector de la población tomara conocimiento sobre el accionar militar y adoptara definitivamente el lema “Nunca más”.⁷³

Respecto al clima cultural, Ana María Battistozzi divide la década en dos segmentos. El primero, que se extiende hasta 1987, se destaca por un sentimiento compartido de frenesí motivado por la urgencia de “salir del encierro”, aludiendo a los años de censura y opresión bajo el régimen. Por un lado, este momento se caracterizó por la necesidad de ocupar los espacios públicos y privados, de poner el cuerpo, ya sea para representar la ausencia de los desaparecidos y los acontecimientos dictatoriales o para aludir también a las minorías y disidencias sexuales. Por otro lado, surgió la necesidad acuciante de juntarse, en gran medida, como un desafío a las restricciones de los años de dictadura. El segundo, en cambio, se produjo un giro hacia la individualidad, la

⁷³ Quiroga, Hugo, “El tiempo del ‘Proceso’”, en Suriano, Juan (dir.de tomo), en *Nueva Historia Argentina. Tomo 10. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005. pp. 33-86.

profesionalización y la búsqueda de consagración lo que, en palabras de Battistozzi, constituiría el imaginario de una “carrera exitosa”.⁷⁴

Al mismo tiempo, a comienzos del ochenta, se observaba en Rosario una actividad artística y un itinerario cultural cargado de inauguraciones, muestras en museos, galerías y espacios independientes, de reuniones, festivales musicales, eventos literarios, etc. Los ciclos de exposiciones en el Bernardino Rivadavia, las reuniones y muestras organizadas de APA, así como la revisión del pasado artístico reciente dejan entrever la reactivación del campo artístico que, con la sólida presencia de instituciones como museos y galerías tradicionales, manifiesta una dinámica diferente con una marcada presencia de artistas y gestores jóvenes. Al describir el campo intelectual, Pierre Bourdieu señala que “constituye un sistema de líneas de fuerzas: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo”.⁷⁵ A la vez, sostiene que cada actor ocupa un lugar o posición en dicho campo que determina cierto tipo de relaciones, las cuales interfieren en su “proyecto creador”. Es decir que la producción u obra del artista, en mayor o menor medida, está determinada por las dinámicas sociales e institucionales al interior del campo, el cual presenta cierta autonomía relativa y una composición estructural regida por sus propias leyes. Por su parte, Altamirano y Sarlo comentan que en Latinoamérica la situación de autonomía del campo intelectual presenta sus propias complejidades, advirtiendo que para Bourdieu solo puede hablarse de campo intelectual cuando se “ha constituido un espacio social de productores y de producción cultural, relativamente autónomo respecto de las ‘autoridades’ instituidas fuera del campo”.⁷⁶ Señalan a continuación que dicho modelo está asociado a cierta configuración de lo nacional, que responde a instancias significativas de la actividad cultural ligada a tradiciones, instituciones, autoridades, guías intelectuales y sistemas de consagración, otorgándole un relativo grado de integración que le permitiría funcionar como un sistema de referencia para determinar la originalidad, pertinencia y validez de una obra o tendencia en un tipo específico de sociedad europea de los siglos XIX y XX. Sobre esta relación del campo intelectual con la sociedad, reparan sobre el dilema que conlleva analizar bajo estos términos la situación de algunas

⁷⁴ Battistozzi, Ana María, “Salir del agujero interior” en Battistozzi, Ana María (cur.), *Escenas de los '80. Los primeros años*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2011, pp. 23-87.

⁷⁵ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁶ Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *op. cit.*, p.158.

sociedades latinoamericanas como la argentina. Es decir que, si bien en estos contextos pueden establecerse campos intelectuales propios, se encontrarán en directa relación con parámetros extranjeros, complejizando aún más su relativa autonomía.⁷⁷ Estas relaciones y perspectivas sobre el campo artístico nacional se ejemplifican claramente en la actividad que críticos como Glusberg y Espartaco llevaron adelante en los años ochenta, cuyo discurso consistió en trasvasar al contexto local las tendencias internacionales en boga.

Teniendo en cuenta estos desarrollos, es posible reconstruir el estado del campo artístico de la ciudad de Rosario hacia 1985, que presenta cierta independencia respecto a la capital del país y a los centros artísticos internacionales, analizando principalmente la actividad de la galería Miró Artes Plásticas. Para ese año la ciudad ya contaba con una intensa actividad cultural y artística desarrollada en diferentes espacios e instituciones, es decir, un campo artístico estable conformado por múltiples agentes que representaban diversas posiciones entre los que se destacan tres grandes grupos: el Museo Juan B. Castagnino, como principal institución referente de legitimación; las galerías de arte como Renom y Ross, dirigidas al público más tradicional y en donde se presentaban artistas locales que respondían a las tendencias modernistas legitimadas; y finalmente, un conjunto de espacios alternativos como el Centro Cultural “Bernardino Rivadavia” y la nueva Galería Miró. A su vez, puede identificarse la función e influencia de estos agentes según las relaciones dinámicas que ponen en juego para generar cambios sociales y culturales.⁷⁸ Por un lado, un sector alineado con lo dominante integrado por el Museo y las galerías modernistas, cooptadas aún por los artistas y la estética del Grupo Litoral, y en las que se comerciaban también obras de periodos anteriores como las de Augusto Schiavoni, Luis Ouvrard y Manuel Musto, por ejemplo, producidas en los veinte; por el otro, un sector emergente que pulsaba por insertarse y alterar las relaciones de un campo ya delimitado, coincidente con una generación joven de artistas y gestores culturales que promovían una plástica nueva, entre los que se encontraban, entre otros, Silvia Chirife y la Galería Miró como espacio alternativo. Ésta inició sus actividades en la segunda mitad

⁷⁷ Según Altamirano y Sarlo, esto se debería a que en los países latinoamericanos no se consolidaron sistemas políticos liberal-democráticos estables. Aunque las relaciones capitalistas hayan generado un campo intelectual, las instituciones, actores y actividades son diferentes. En gran medida, esto sucede porque este tipo de sociedades tienen sus referentes en centros culturales externos, principalmente europeos, lo que deriva en que muchas veces el sistema de referencias para determinar la originalidad y consagración de las obras se encuentre por fuera de las propias sociedades. En ese sentido afirman que “las metrópolis culturales operan no sólo como horizonte de paradigmas estético e intelectuales, sino también como instancia de consagración”. *Ibid.*, p. 161.

⁷⁸ Williams, Raymond, *op. cit.*, pp. 169-191.

de 1980 y fue dirigida por los historiadores Adriana Armando y Guillermo Fantoni. Los primeros meses dedicó su actividad a la exposición de obras en trastienda, destinadas principalmente a la venta, producidas por artistas de diferentes generaciones de la ciudad que se alternaban semanal o quincenalmente, algunas incluso alcanzando el mes de exhibición. El primer ciclo de muestras se inició en 1981 y a partir de ahí, se sucedieron ininterrumpidamente hasta 1985, alcanzando un total de 90 muestras registradas, cada una acompañada por una pieza gráfica de difusión. El proyecto de los galeristas estaba orientado a establecer un nuevo trato con los artistas y el público. Con los primeros proponían una mayor cercanía, buscando saber quiénes eran, qué habían producido, cuáles eran sus indagaciones más recientes y cuál era su lugar en el arte de la ciudad, estableciendo una instancia de investigación e historización del arte local. De esa manera, seleccionaban las obras a partir de visitas a los talleres, del encuentro con los creadores e incluso con sus familiares, y luego ideaban las formas de enmarcado, montaje, texto de catálogo y actividades que podían acompañar la muestra desde un punto de vista cultural. En cuanto a la relación con los segundos, su objetivo era brindarles elementos para incorporarse y participar activamente de las exposiciones. Es decir, buscaban proporcionar información suficiente sobre los expositores a través de los catálogos y diversas activaciones como charlas, conferencias, visitas guiadas, encuentros audiovisuales, etc. Esta preocupación por entregar herramientas para lograr un acercamiento de los asistentes al campo artístico, da cuenta del interés de los galeristas por ampliar el público del circuito local incorporando a un sector de la sociedad que podía quedar al margen de estos eventos, produciendo un intercambio enriquecedor entre los agentes culturales de la época y una clase media joven, dinámica, poseedora de una cultura e intereses diversos al tradicional público de arte, que se limitaba a apreciar y comprar obra de artistas ya consagrados. Armando y Fantoni se animaban a mostrar y dar lugar a aquellas obras y artistas que no se exhibían en otras galerías, logrando el apoyo de plásticos noveles y consagrados, personalidades de la época y, en definitiva, un público amplio y renovado. Fantoni resalta que, durante esos años, más allá del clima político, la ciudad resplandecía culturalmente ya que había una gran cantidad de muestras, conciertos, obras de teatro, recitales y películas que se debían, según su opinión, a una necesidad de “crear actividades que pudiesen conectarnos con lo más vital que era la cultura, y de esa manera conjurar esa situación que se vivenciaba en la sociedad”,⁷⁹ un

⁷⁹ Entrevista a Guillermo Fantoni, Rosario, diciembre 2023.

itinerario que daba lugar al encuentro como un medio de escape a la desolación, angustia, incertidumbre y miedo que generaron los acontecimientos vividos durante el periodo dictatorial

La actividad formal de la galería inició en 1981 con una serie de muestras que revisitaron artistas del pasado que no contaron con exhibiciones en su época. En agosto, por ejemplo, inauguró una dedicada a Enrique Schwender, perteneciente a la generación de los maestros de principio de siglo que, a la vez, había tenido su propia academia y estaba inscripto, como remarca Fantoni, en una estética luminista y espiritualista. Esta operación implicaba recuperar información para reconstruir el contexto y los vínculos, además de generar atracción en un público que no estaba acostumbrado a estas propuestas. Paralelamente se realizaron algunas muestras de artistas contemporáneos como Daniel Scheimberg y Clelia Barroso, quien había formado parte del Grupo Síntesis y volvía a exponer luego de muchos años de alejamiento de los circuitos debido, seguramente, a condicionamientos de género.⁸⁰ En el mes de diciembre se organizó una importante muestra –con todas las jerarquías que esto implica– de fin de año en la cual expusieron grabadores y dibujantes rosarinos y que se diferenciaba de la clásica feria de fin de año destinada exclusivamente a la venta de obras. También se realizó una exposición del Grupo Azul Rosario –integrado por Daniel Andrino, Osvaldo Boglione, Mónica Calegari, Norberto D’ Alessandro y Liliana Quinteros– inaugurada el 17, que consistía en un trabajo colectivo que devino en ambientación.⁸¹ Este *1° Trabajo grupal en arte. Ambientación en la Galería Miró Artes Plásticas*, que buscaba resaltar la necesidad de fomentar el trabajo compartido frente a la producción individual, se componía de una instalación de un bosque de alrededor de treinta arboles dispuestos en forma circular y realizados con papel, cartón, celuloide y alambre. En algunas de las piezas se observaban representaciones bíblicas, citas a obras de arte, testimonios sociales, frases que remitían a la crisis del momento, críticas al aumento del consumo de la televisión, etc. Esta puesta revela el lugar que allí se les daba a los jóvenes artistas que, en general, encontraban cerradas las puertas del resto de las galerías. Pero no solamente a ellos, sino que además de generar un espacio propicio para las nuevas producciones, también albergaba las obras de artistas con trayectoria, que, si bien exponían en otros lugares, elegían Miró para

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Grupo Azul Rosario, *1° Trabajo grupal en arte*, Rosario, Miró Artes Plásticas, 1981, archivo Guillermo Fantoni.

mostrar aquello que tenía un carácter diferente a su producción general y que seguramente no sería aceptado por el circuito modernista.⁸²

Durante 1982 la dinámica de muestras fue similar a la del año anterior. Continuaron realizándose algunas muestras de artistas del pasado, como la de grabados de Gustavo Cochet, ejecutados en París, y Santiago Minturn Zerva, acompañada por un audiovisual titulado *Relación entre las artes plásticas y gráficas en Rosario en la década del 40 al 50* realizado por las Arqs. Zulema Amadei y Susana Bauman, y una visita guiada a cargo de Osvaldo Boglione. También se expusieron las pinturas blancas que María Laura Schiavoni que produjo durante la década del cuarenta, cuya visita guiada estuvo a cargo de Clelia Barroso. No obstante, se organizaron otras verdaderamente disruptivas, por ejemplo, *Moda + Arte*, realizada en mayo por Graciela Azcona y Ana María Giménez y que significó una total novedad por la materialidad y disposición de las piezas. Las artistas plásticas y diseñadoras buscaban sacar la moda de su presentación habitual con el objetivo de resaltar su valor artístico más allá de su uso cotidiano. Una propuesta de *site specific* que requería la participación del espectador, otorgando dinamismo y sentido lúdico a las piezas.⁸³ Otro ejemplo fue la muestra de fotografías de carácter experimental de Norberto Puzzolo, llevada a cabo en un momento en el cual la fotografía no poseía jerarquía como medio artístico autónomo dentro de las artes visuales. Esta característica se enfatizó en 1983 y 1984, cuando la galería trabajó sobre un ciclo de muestras que incluyó con más frecuencia la participación de artistas jóvenes.

En 1983, el ciclo inició con una muestra de maderas policromadas de Juan Grela acompañada por una charla del artista sobre su obra y una ambientación de música concreta a cargo de su hijo Dante Grela. Sin embargo, para 1984, la galería se hizo eco de la actividad cultural del Bernardino Rivadavia, las actividades de APA y la necesidad de recomponer el campo artístico. Como destaca Mariana Bortolotti, en ese entonces la escena de la cultura rosarina “despierta de la pesadilla represiva a través de diversas

⁸² Por ejemplo, Juan Grela, quien elegía la galería de Miró Artes Plásticas para exponer sus obras más experimentales, como fueron las geometrías de 1955 o los biombos que realizó en la década del sesenta, que presentaban un riesgo comercial para otros espacios.

⁸³ S/A, *Arte+Moda*, cat. exp., Rosario, Galería Miró Artes Plásticas, 1982, archivo Guillermo Fantoni.

modalidades y prácticas de expresión que reúne a artistas de distintas generaciones”.⁸⁴ Bortolotti observa también que:

Los ánimos exaltados de la reapertura democrática alentaron, sin duda, las multitudinarias asambleas en el Centro Cultural “Bernardino Rivadavia”. (...) Como espacio de encuentro e intercambio entre pares, estas asambleas impulsaron la recomposición del campo cultural local a partir de la conformación de agrupaciones y proyectos que excedieron el ámbito estatal.⁸⁵

Las nuevas relaciones y actividades de los artistas jóvenes de la ciudad, reflejadas en los encuentros en el Bernardino Rivadavia y en las propuestas de APA, derivaron en que, para 1985, los galeristas de Miró propusiesen un ciclo de muestras integrado totalmente por nuevos creadores, algo muy poco común para la época. En ese momento se necesitaba contar con una larguísima trayectoria para acceder al espacio de una galería privada, ya que se debía haber participado de muestras colectivas, salones de bellas artes y contar con una formación aceptada por los agentes legitimadores institucionales. Además, para ser comercializada, se exigía que su obra necesariamente se correspondiera con las líneas estéticas aceptadas dentro de la tradición modernista de la Rosario de los cincuenta.

El último ciclo de Miró Artes Plásticas, estuvo conformado por veintitrés muestras de artistas jóvenes que, al mismo tiempo, compartían una estética ligada a las modalidades de la década. Entre las más destacadas se encontraban la de pinturas y objetos de Fabián Marcaccio, las exposiciones de Silvia Chirife, Verónica Prieto y Beatriz Vignoli, quienes trabajaban con distintos registros neoexpresionistas, las de Gabriel González Suárez y Daniel García con sus *libroobjetos* o los grabados experimentales de Roberto Echen y Anabel Solari. La participación de Vignoli –que aún era estudiante de la carrera de Bellas Artes– con una primera muestra individual, era un hecho verdaderamente impensado para la época y resalta la particular perspectiva y audacia de la galería al asumir semejantes riesgos. En efecto, con su carácter tempranamente contemporáneo, el espacio albergaba propuestas nuevas y experimentales que escapaban a los límites establecidos. Las propuestas artísticas abarcaban una pluralidad formatos que incluían la gráfica, la pintura,

⁸⁴ Bortolotti, Mariana, “Nunca Más. Arte, democracia y derechos humanos”, en Águila, Gabriela (coord.), *Los 80 en Rosario. Historia social, política y cultural de una ciudad en transición*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 2023, p.198.

⁸⁵ *Ibíd.* p.199.

la instalación, la escultura, etc. También se destacó el uso ingenioso del espacio expositivo ya que, en varias ocasiones, los artistas acompañaban sus obras con objetos dispersos en el local, lo que para entonces era una total novedad y solía ser desprestigiada por las instituciones de renombre de la ciudad.

La intensa actividad sostenida por Silvia Chirife a principios de la década la puso en contacto con Armando y Fantoni, quienes la invitaron a participar del itinerario de muestras de 1985. Su primera individual inauguró el 9 de mayo bajo el título *Pinturas 1985*. Chirife continuaba trabajando a partir del análisis de color en la obra de Francis Bacon al que sumaba el empleo de una técnica mixta de acrílico y crayones que le otorgaban un carácter particular. En esta serie, difundida a través de las carpetas *Al margen*, se observan figuras geométricas, dispuestas mayormente en el centro de la hoja, con líneas que marcan fragmentos y contornos, resueltas mediante colores acrílicos saturados que, por interacción de los crayones, terminan quebrándose. Al año siguiente, la artista incorporó la acuarela a su producción (imágenes 35 a 37), a través de la delimitación de zonas de color mayormente planas que ocupaban grandes zonas de la superficie, así como el uso de líneas negras y, únicamente en dos de ellas, el crayón. A partir de estos estudios se derivan las obras presentadas en Miró (imágenes 38 a 40) que, según sostiene, surgieron al tomar fragmentos de las piezas de las carpetas. Al analizar formalmente este conjunto de obras, se destaca una composición plana con tendencia a una geometría libre dividida en secciones diferenciadas entre sí por el color e interrumpidas por líneas negras. Para este conjunto decidió trabajar únicamente con acrílicos, evitando las interacciones de color obtenidas a partir de la superposición de dos materiales distintos, pero manteniendo asimismo un fuerte carácter matérico al aplicar las últimas en grandes cantidades y remarcándolas luego con el cabo del pincel. La muestra fue acompañada de un catálogo de mano (imagen 42) que Chirife realizó junto a Gabriel González Suárez. Para su producción, ambos artistas experimentaron con diferentes papeles y técnicas, manteniendo el plano recortado y la utilización del múltiple único que recuerda a las experiencias de la carpeta *Al margen*. La imagen consistía en planos negros que, al unirse los fragmentos de papel, daban como resultado un gran plano similar a la morfología del plano rojo desplegado en una de las obras expuestas (imagen 39) y, a su vez, cada copia estaba intervenida manualmente con líneas realizadas en crayón, lo que volvía único y original a cada catálogo. Sobre las obras expuestas, Fantoni sostiene que, dentro de la modalidad neoexpresionista de los ochenta, la producción de Chirife no

participaba del eclecticismo y del historicismo propio de la pintura postmoderna. Considera, en cambio, que se trataba de un tipo de pintura:

Más prístina, más lírica, más colorística, con cierta gestualidad, pero una gestualidad de todos modos más representada a través de ciertos planos que tenían un movimiento, que podrían interpretarse como una enorme pincelada o un gran brochazo; de modo que Silvia seguía sus propios modos expresivos dentro de una modalidad general de época.⁸⁶

Una modalidad que en la Argentina se denominó Nueva Imagen. En el catálogo de la exposición *La Naturaleza de las Mujeres. Artistas Rosarinas entre 1910 y 2010*,⁸⁷ Adriana Armando destacó en la pintura de Silvia Chirife su “extremo subjetivismo y el placer de pintar”, dos características que identificaron tanto a la artista como a la misma década del ochenta. A su vez, resalta su particular forma de trabajar y emplear los colores que la ubicarían como una “alternativa más serena dentro del renacimiento de estilos expresionistas e informales”.⁸⁸ Estas obras condensan todo el recorrido de Silvia Chirife desde los inicios de su carrera, sus pasos por los talleres particulares y las experiencias entre sus pares. Por ejemplo, si regresamos a los ejercicios del taller de Elizalde, podemos destacar que hay ciertas relaciones cromáticas que se mantuvieron: los violetas y azules, los acentos cromáticos en color rojo, las líneas de carácter expresivo, etc. Al mismo tiempo, se alejaban del clima condensado en las obras de los años anteriores, en las cuales reverberaba el contexto que circundante. El conjunto de piezas expuesto en Miró está envuelto en un clima calmo, donde pareciera que el carácter expresivo de la artista adopta otro modo, más contenido, en el que las líneas negras estructuran, recortan y acogen a los planos de color. Asimismo, esta calma un poco alejada de las teorías nacionales e internacionales sobre el neoexpresionismo, no deja de ser alterada por notas y oportunos acentos de color.

En noviembre de 1985 se realizó la última muestra del ciclo anual y, con ella, la última exposición de la Galería Miró, luego de cinco años de trabajo difundiendo el arte de la ciudad, proponiendo actividades novedosas, buscando incorporar un nuevo público y dando lugar a experiencias nuevas y jóvenes; en síntesis, abriendo nuevos horizontes en el campo artístico local. Una galería particular, con itinerarios anuales que desafiaron

⁸⁶ Entrevista a Guillermo Fantoni, Rosario, *op. cit.*

⁸⁷ Armando, Adriana (cur.), *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.

⁸⁸ *Ibíd.*, p 20.

lo establecido y que logró consolidarse como un espacio alternativo tanto para aquellos artistas que no habían tenido lugar durante sus años de actividad como para los que producían obras al margen de las estéticas dominantes. También para los artistas de la vanguardia, que luego de años de alejamiento de la práctica artística, encontraron un espacio que aloje sus producciones respetando sus posiciones ideológicas y críticas, así como para los jóvenes prometedores que recién iniciaban su carrera como artistas y quienes trabajaban con estéticas nuevas que solían ser rechazadas en la mayoría de otros espacios. La actividad de Miró significó una innovación para la dinámica artística de la ciudad y, en palabras de Fantoni, “un espacio de sociabilidad entre distintas generaciones”.⁸⁹ Una propuesta contemporánea sumamente avanzada para la época.⁹⁰

El 9 de diciembre de 1985, finalizó el Juicio en el cual se dictó sentencia a las Juntas Militares condenando a cinco de sus 9 integrantes por llevar a cabo un plan sistemático de exterminio de personas en el marco de la última dictadura cívico-militar, poniendo fin a uno de los momentos más oscuros de la historia nacional. Al mismo tiempo, la primera muestra individual de Silvia Chirife cierra el primer periodo de su producción, signado por su formación inicial en la que se comenzaba a perfilar su estilo artístico. El trabajo con el color como medio expresivo de un sentir personal, por momentos ligado a vivencias individuales y por otro, atravesado por el contexto particularmente violento que va modificándose con el paso de los años. Luego, el tránsito por un momento de búsqueda relacionado a referentes artísticos e incorporación de ciertas tendencias. Finalmente, como puede observarse en el conjunto expuesto en Miró, el desarrollo de un método propio que condensa todo lo anterior y trasciende a toda su producción. Luego de esta primera exposición individual, por cuestiones personales, la artista decide realizar un *impasse* en su producción, abandonando por unos años la producción plástica para enfocarse exclusivamente en la docencia. Al retomar la práctica, en la década siguiente,

⁸⁹ Entrevista a Guillermo Fantoni, *op. cit.*

⁹⁰ En este caso, consideramos lo contemporáneo desde la perspectiva que plantea Arthur Danto, quien para 1996 propone pensarlo como un periodo de información desordenada –como entropía estética– que a diferencia de lo que sucedía en la modernidad, ya no pesan los relatos legitimadores, sino que se admite la libertad del artista. Danto lo define como “demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión”. Lo contemporáneo no es solo lo que sucede en un mismo tiempo como indicaría la palabra, sino que en el campo artístico refiere a un momento donde la historia del arte, tal como se la conocía, con sus relatos, reglas y continuidad se rompe, liberando al artista de esa carga, dando lugar a que la producción artística y estética se desarrolle según los intereses, deseos y propósitos de cada artista. Cfr. Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

puede observarse un cambio hacia una nueva estética y forma de pintar. Si bien Chirife siempre mantuvo la pintura como medio exclusivo de expresión, será recién en los últimos años que la artista reemprenda los procesos de producción que había desarrollado durante los años aquí estudiados. En uno de los encuentros, ante la pregunta sobre el porqué de su persistencia en el acto de pintar, Chirife respondió: *es como mi lugar, como mi espacio de resguardo.*

CONCLUSIÓN

El objetivo de este trabajo fue poder introducirnos en el análisis sobre un momento del campo artístico de la ciudad de Rosario, específicamente el estudio de la década del ochenta. Para tal fin, consideramos que la actividad y obra de la artista Silvia Chirife nos permitió llevar adelante un estudio de caso para así poder analizar el campo general. A partir de la recuperación de los acontecimientos de la época, partiendo de la perspectiva y relato de la artista, buscamos reconstruir el clima artístico y cultural en la ciudad. Para esto, se realizaron entrevistas donde se analizaron diferentes puntos como su formación, estudios artísticos, referentes estéticos, búsquedas formales, técnicas, intereses generales, vínculos, espacios transitados, etc. También se entrevistaron a otros actores de la época, ya que como agentes sincrónicos del campo nos permiten sumar sus perspectivas al análisis.

Considerando la trayectoria de Chirife decidimos establecer como recorte temporal desde 1976 hasta 1985, tomando como puntos de referencia su inicio de la Licenciatura de Bellas Artes y, finalmente, su primera muestra individual, planteándonos dos cuestiones: por un lado, si la producción y actividad de Silvia Chirife puede introducirnos al segmento de la vida artística y cultural comprendido entre fines de los setenta y los principios de los ochenta y, por el otro, en qué medida la obra de la artista participa de las características estilísticas y generales de la época, tanto a nivel nacional como internacional. En esta instancia, creemos que la actividad y obra de la artista nos permitió un importante acercamiento a los acontecimientos de la época. La reconstrucción de la historia a partir de su relato nos dio lugar a establecer relaciones, observar similitudes, ahondar sobre la estructura del espacio académico y los lugares alternativos de exposición. También nos permitió una aproximación posible a la reconstrucción de una época determinada por la última dictadura cívico-militar y los primeros años de restitución de la democracia. Su tránsito por la Universidad deja entrever como el espacio académico fue atravesado por el clima dictatorial y también, cómo se estructuraba la carrera, qué aspectos-recortes seleccionaba para su transmisión, pudiendo observar que sostenía un carácter academicista y modernista europeizante. La asistencia a talleres particulares nos informa sobre las tendencias y miradas artísticas que definían la época y qué tradiciones locales se recuperaban. Su participación en espacios alternativos de exposición, en cambio, nos permite estudiar cómo el espacio cultural logro constituirse y

sortear el clima dictatorial. Observamos que, para Chirife, los primeros ochenta estuvieron atravesados por una actividad constante que incluyó su participación como miembro de APA, su inicio de la carrera docente en la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto y todas las reuniones en las que participaba. La realización de su primera muestra individual en la Galería Miró Artes Plásticas nos permite observar cómo, en un campo artístico en donde lo dominante continuaba siendo la estética modernista del Grupo Litoral, empezaron a establecerse espacios con dinámicas y lógicas diferentes que dieron lugar a lo emergente y alternativo. Todo esto da cuenta de un clima de época, de la necesidad imperiosa que sentían los agentes del campo cultural-artístico de participar de la restitución de la democracia. De esta manera, logramos establecer un recorrido posible para estudiar el campo artístico durante estos años desde una mirada que se abre desde lo local, más allá de los planteos nacionales e internacionales. El recorrido de Chirife da cuenta de las particularidades del contexto rosarino, de sus características y lógicas que, por momentos, resulta completamente diferente a lo que sucedía en la capital del país. Reflejando la actividad de un campo artístico propio, con artistas que siguen sus propias estéticas y al mismo tiempo representan una época. Si bien, como lo destacamos en los capítulos del trabajo, podemos mencionar características de la producción de la artista que se relacionan con el neoexpresionismo, la transvanguardia italiana o la Nueva Imagen en el caso nacional, consideramos que la obra de Chirife logró una estética propia, con una aplicación de colores, formas, técnicas y formatos que dan cuenta de una impronta subjetiva. Ligada a una búsqueda personal, e impulsada por una necesidad y placer por pintar, la artista logra atrapar con sus colores un instante de extraño sosiego en medio de la explosiva y salvaje pintura expresionista. El resultado de este trabajo es uno de los acercamientos posible al periodo analizado, las vivencias de la artista representan una mirada y un recorte de lo acontecido en esos años que podría en un futuro ampliarse mediante una mirada de género que recupere la intensa actividad de un gran número de mujeres que, sin lugar a dudas, fueron protagonistas en los albores del arte contemporáneo argentino.

ANEXO DOCUMENTAL

Cuaderno de imágenes.



IMAGEN 1 - *Sin Título*, óleo sobre papel, 1977 - Taller de Elizalde.



IMAGEN 2 - *Sin Título*, óleo sobre papel, 1977 - Taller de Elizalde.



IMAGEN 3 - *Sin Título*, óleo sobre papel, 1977 - Taller de Elizalde.



IMAGEN 4 - *Sin Título*, grafito sobre papel, 1979 - Taller de Julián Usandizaga.

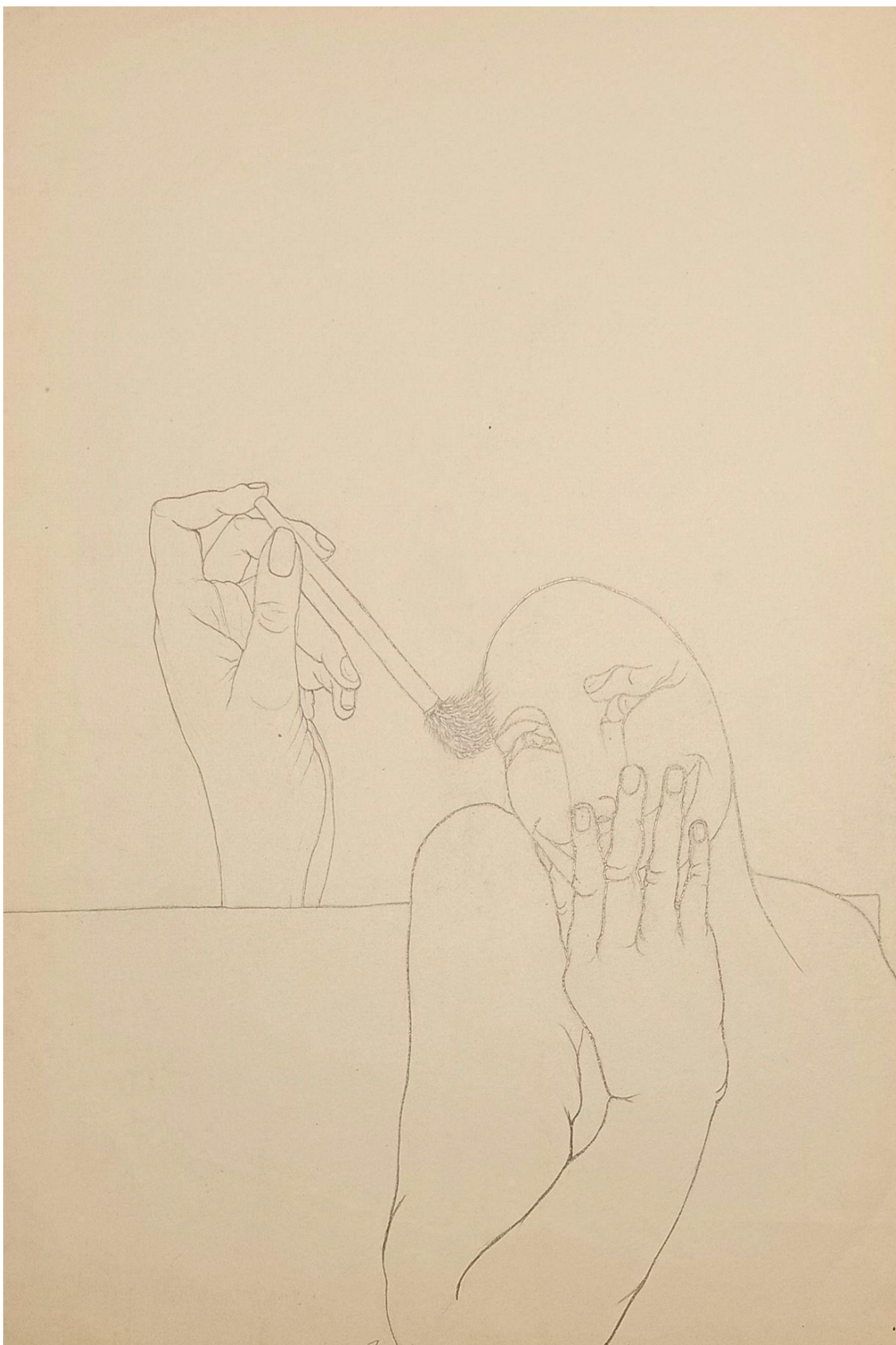


IMAGEN 5 - *Sin Título*, grafito sobre papel, 1979 - Taller de Julián Usandizaga.

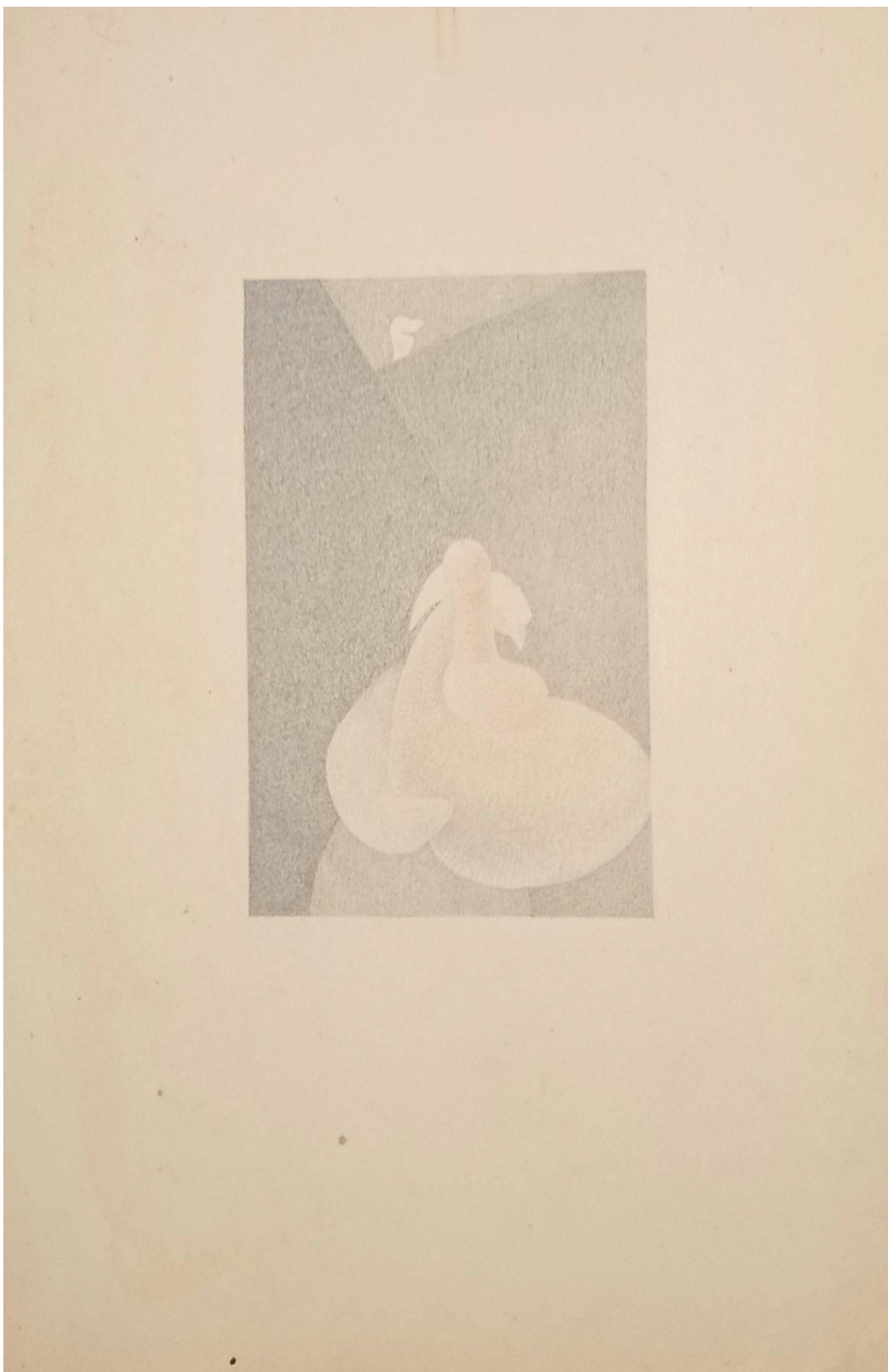


IMAGEN 6- *Sin Título*, grafito sobre papel, 1979 - Taller de Julián Usandizaga.



IMAGEN 7 - *Tarde azul*, óleo, 42x615cm, 1981.

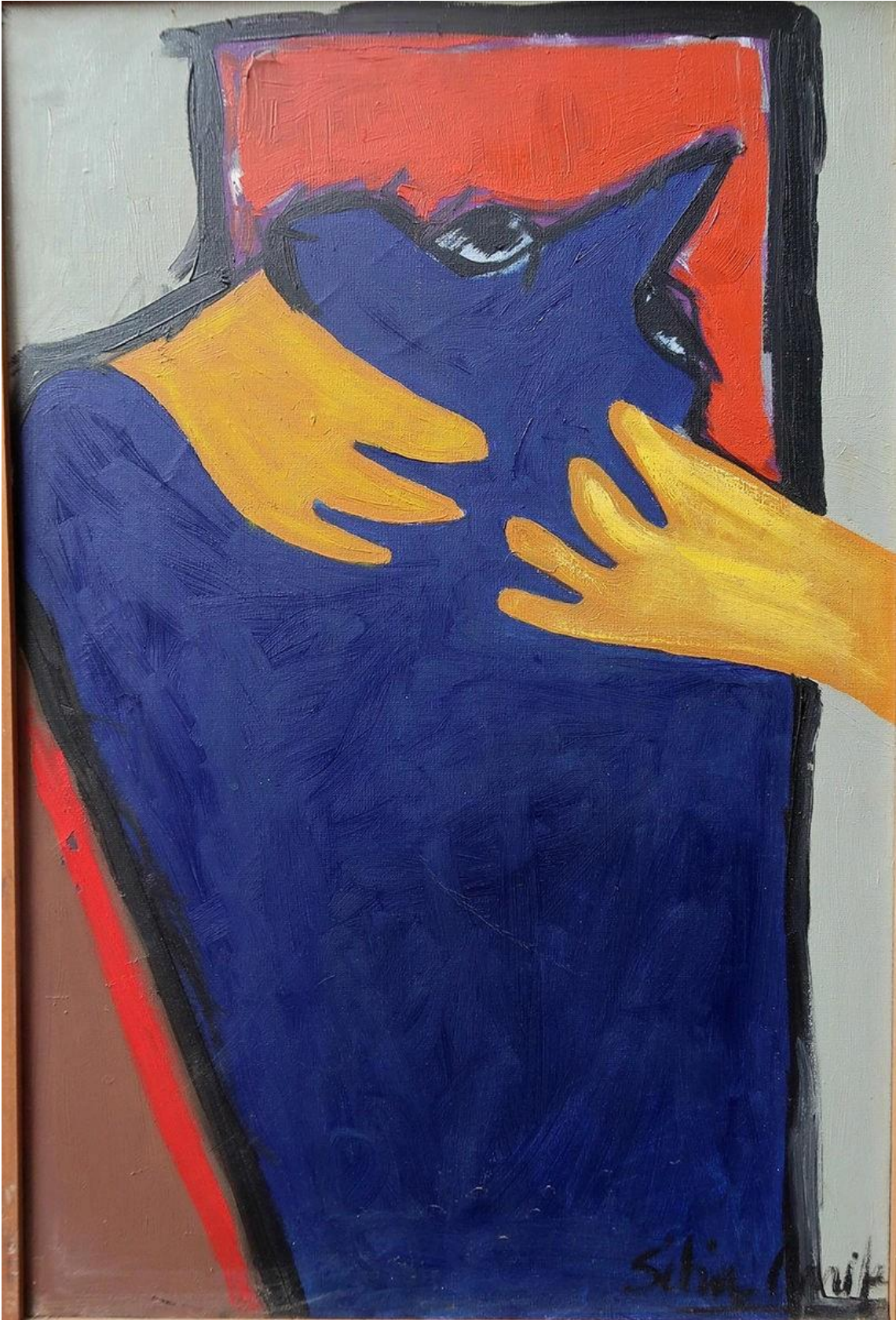


IMAGEN 8 - *Sin Título*, óleo 615x42cm, 1981.

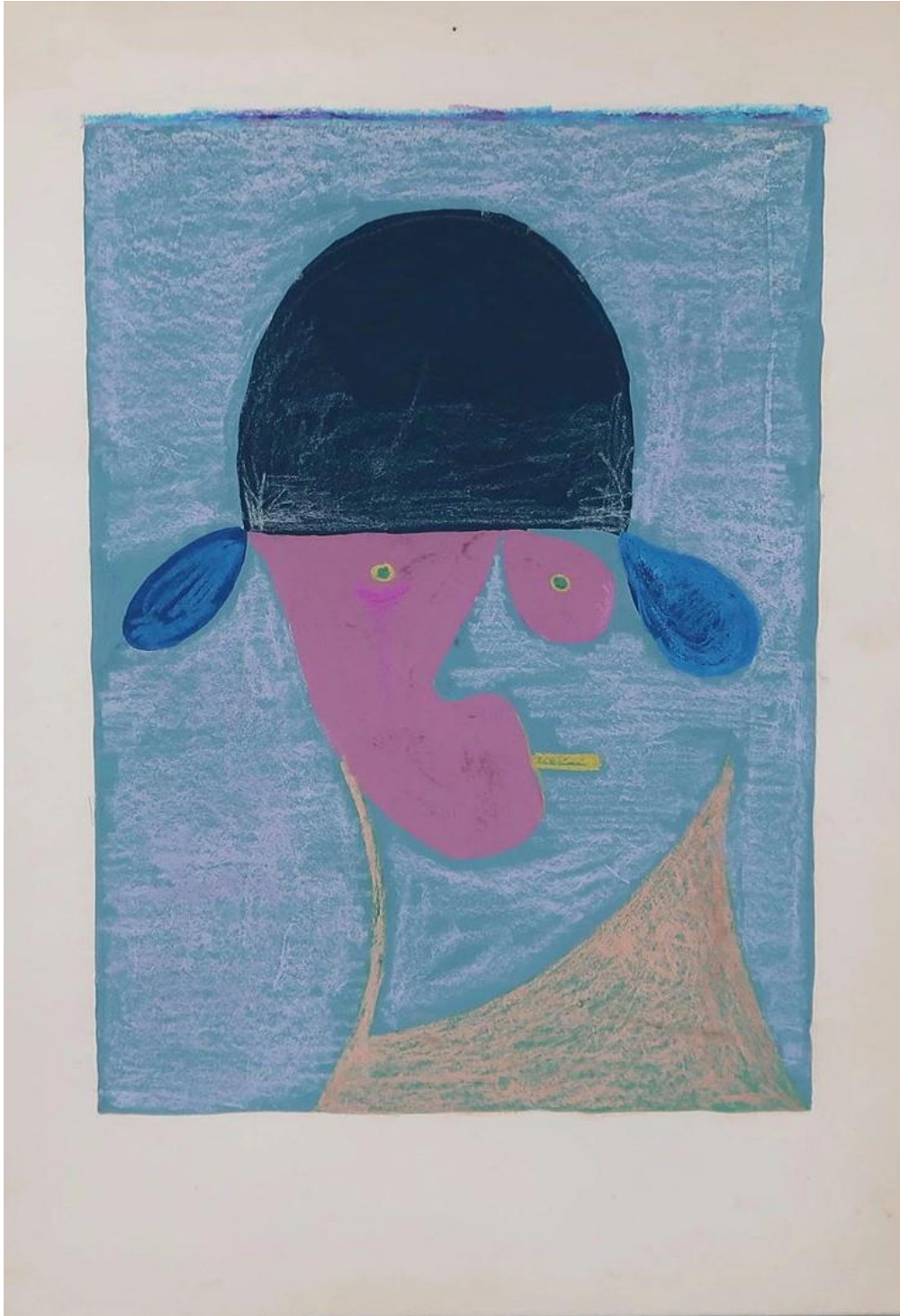


IMAGEN 9 - *Sin Título*, De la serie del trabajo con Hugo Padeletti, témpera y crayón sobre papel, 49x36cm, 1980.



IMAGEN 10 - *Sin Título*, De la serie del trabajo con Hugo Padeletti, témpera y crayón sobre papel, 49x36cm, 1980.



IMAGEN 11 - *Sin Título*, De la serie del trabajo con Hugo Padeletti, témpera y crayón sobre papel, 49x36cm, 1980.



IMAGEN 12 - *Sin Título*, De la serie del trabajo con Hugo Padeletti, témpera y crayón sobre papel, 49x36cm, 1980.



IMAGEN 13 - *S/T*, óleo, 42x81cm, 1981.



IMAGEN 14 - *Hombre gris y bordo*, óleo, 100x100cm, 1981.



IMAGEN 15 - *El grito*, óleo, 100×70, 1981.



IMAGEN 16- *Sin Título*, acrílico sobre cartón, 41x28cm, 1982.



IMAGEN 17 - *S/T*, acrílico sobre cartón, 41x28cm, 1982.



IMAGEN 18 - *Sin Título*, témpera y crayón, 35x25cm, 1982.



IMAGEN 19 - *Sin Título*, óleo, 84x84cm, 1982.

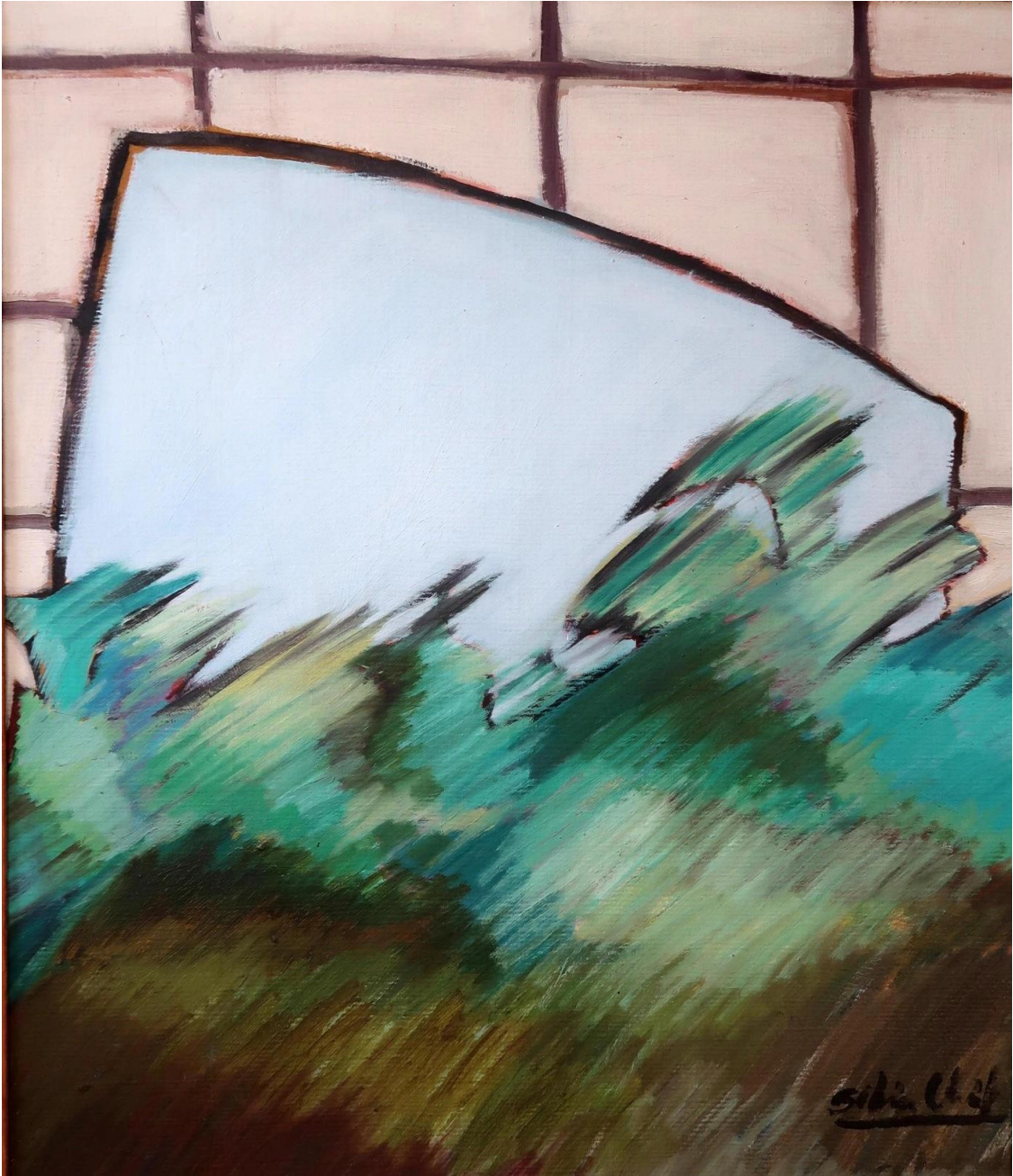


IMAGEN 20 - *Sin Título*, óleo, 71x61cm, 1982.



IMAGEN 21 - *Boca*, óleo, 80x50cm, 1982.



IMAGEN 22 - *Hombre gallo*, 60x80cm, 1982.



IMAGEN 23 - *Viaje*, óleo, 70x100cm, 1983.



IMAGEN 24 - *Sin Título*, óleo, 80x50cm, 1983.



IMAGEN 25 - *Por la ventana*, óleo, 100×100, 1984.



IMAGEN 26 - *Sin Título*, De la serie "Todos estamos en un circo", acrílico, 70x50cm, 1984.



IMAGEN 27 - *Sin Título*, De la serie “Todos estamos en un circo”, acrílico, 100x70cm, 1984.



IMAGEN 28 - *Sin Título*, De la serie "Todos estamos en un circo", acrílico, 100x100cm, 1984.



IMAGEN 29 - *Al margen de Francis Bacon*, De la serie para las carpetas "Al Margen", acrílico y crayón, 40x30cm, 1984.

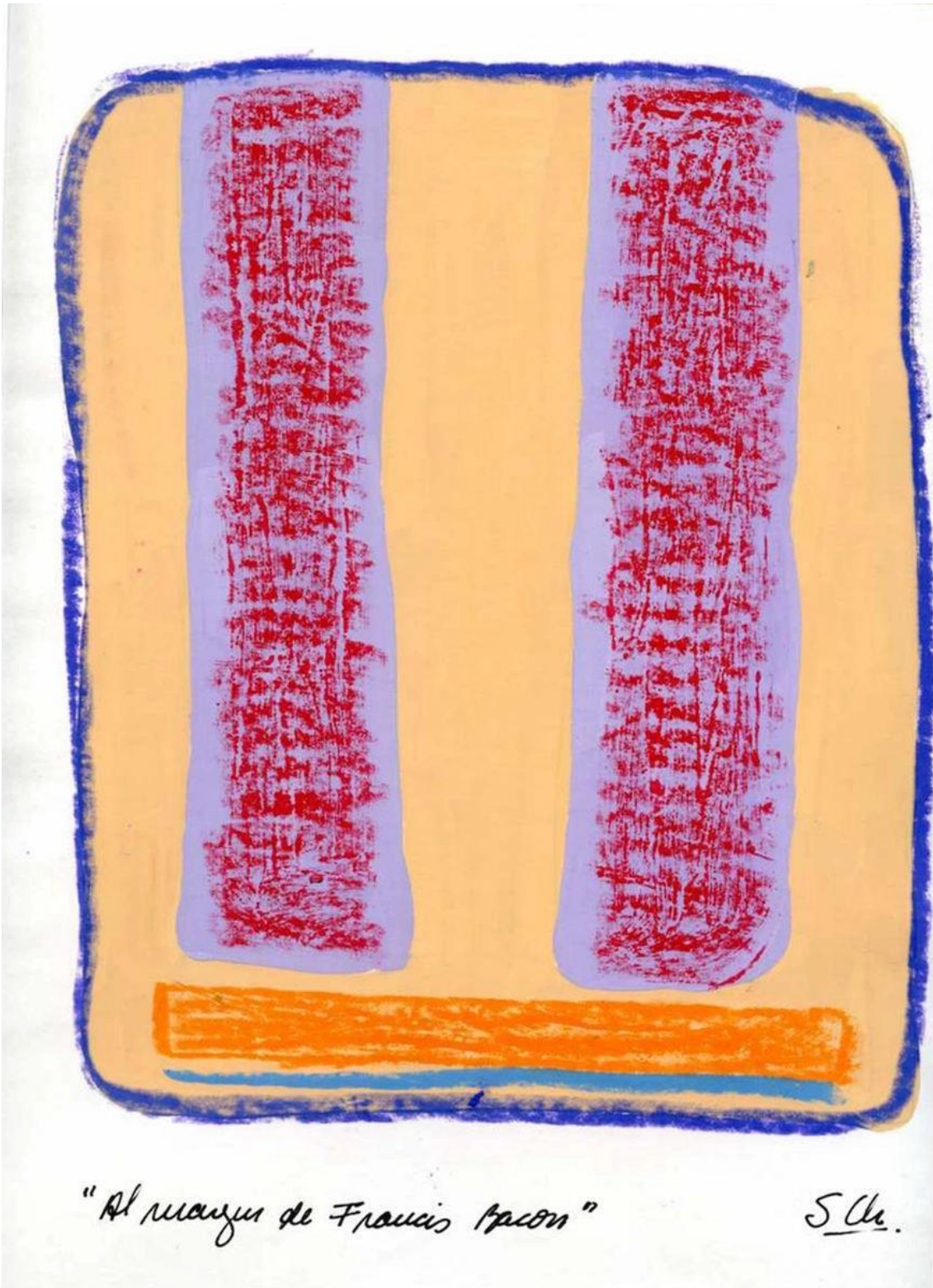


IMAGEN 30 - *Al margen de Francis Bacon*, De la serie para las carpetas "Al Margen", acrílico y crayón, 40x30cm, 1984.

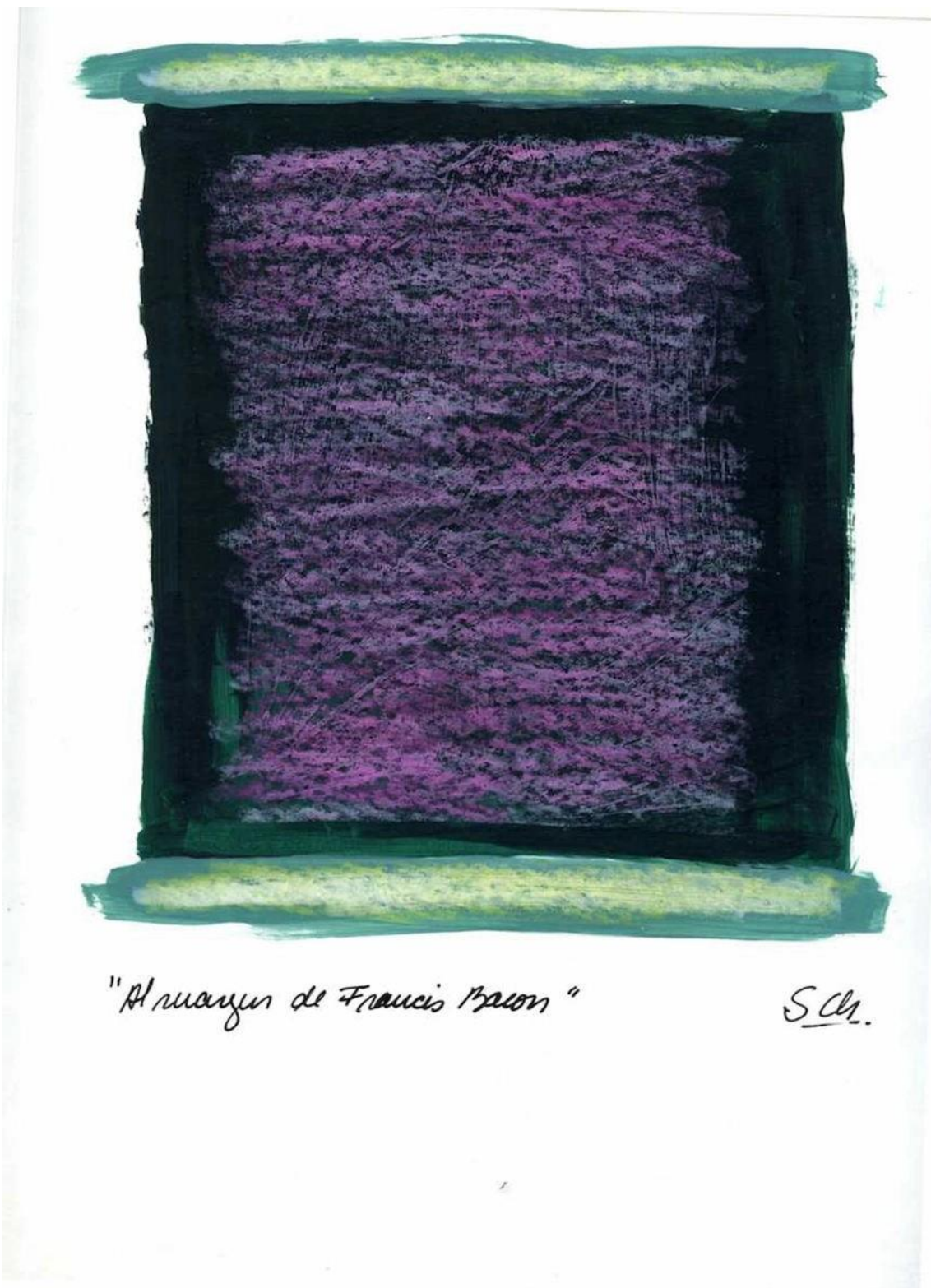


IMAGEN 31 - *Al margen de Francis Bacon*, De la serie para las carpetas "Al Margen", acrílico y crayón, 40x30cm, 1984.

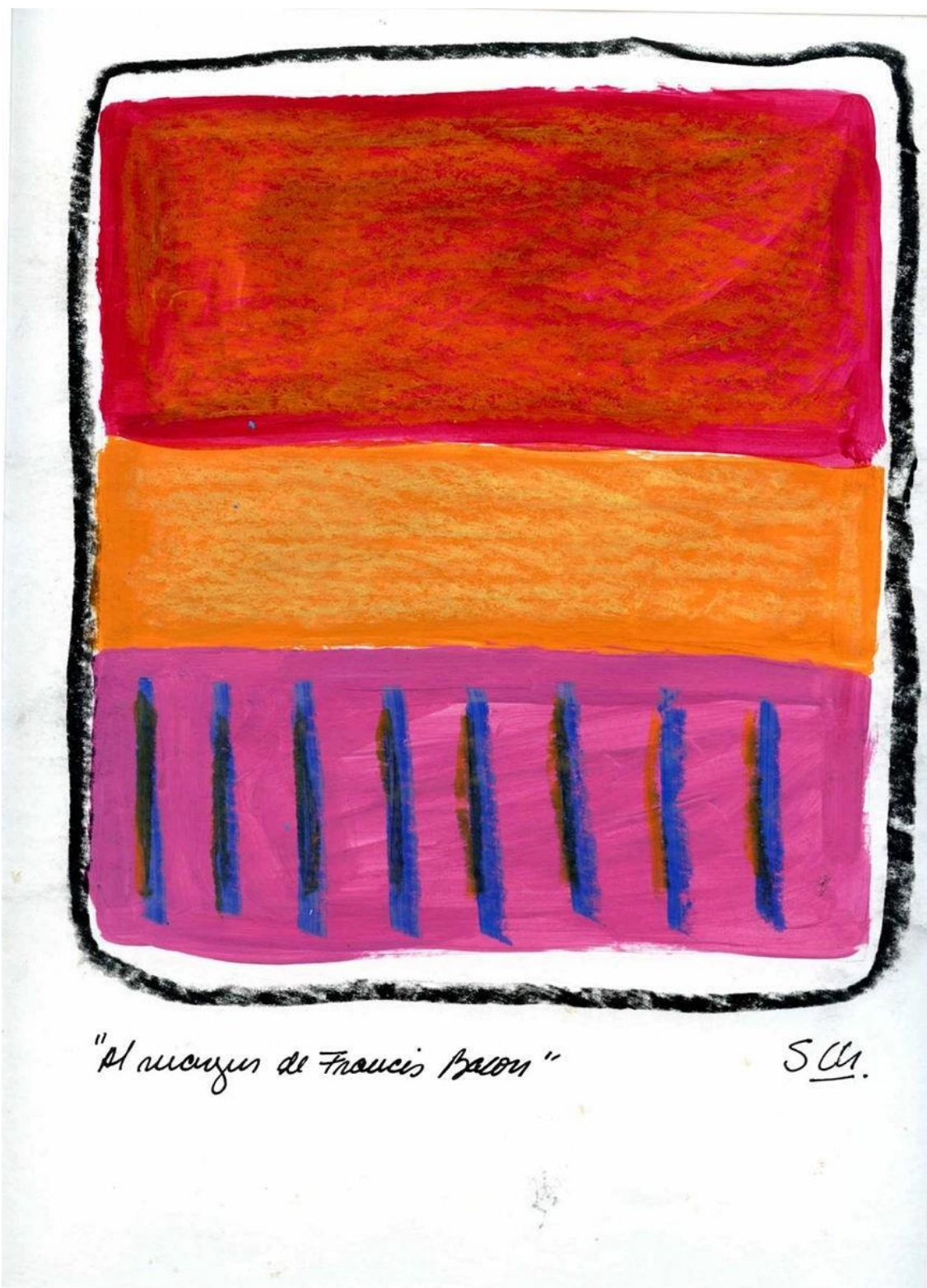


IMAGEN 32 - *Al margen de Francis Bacon*, De la serie para las carpetas "Al Margen", acrílico y crayón, 40x30cm, 1984.



IMAGEN 33 - *Al margen de Francis Bacon*, De la serie para las carpetas "Al Margen", acrílico y crayón, 40x30cm, 1984.

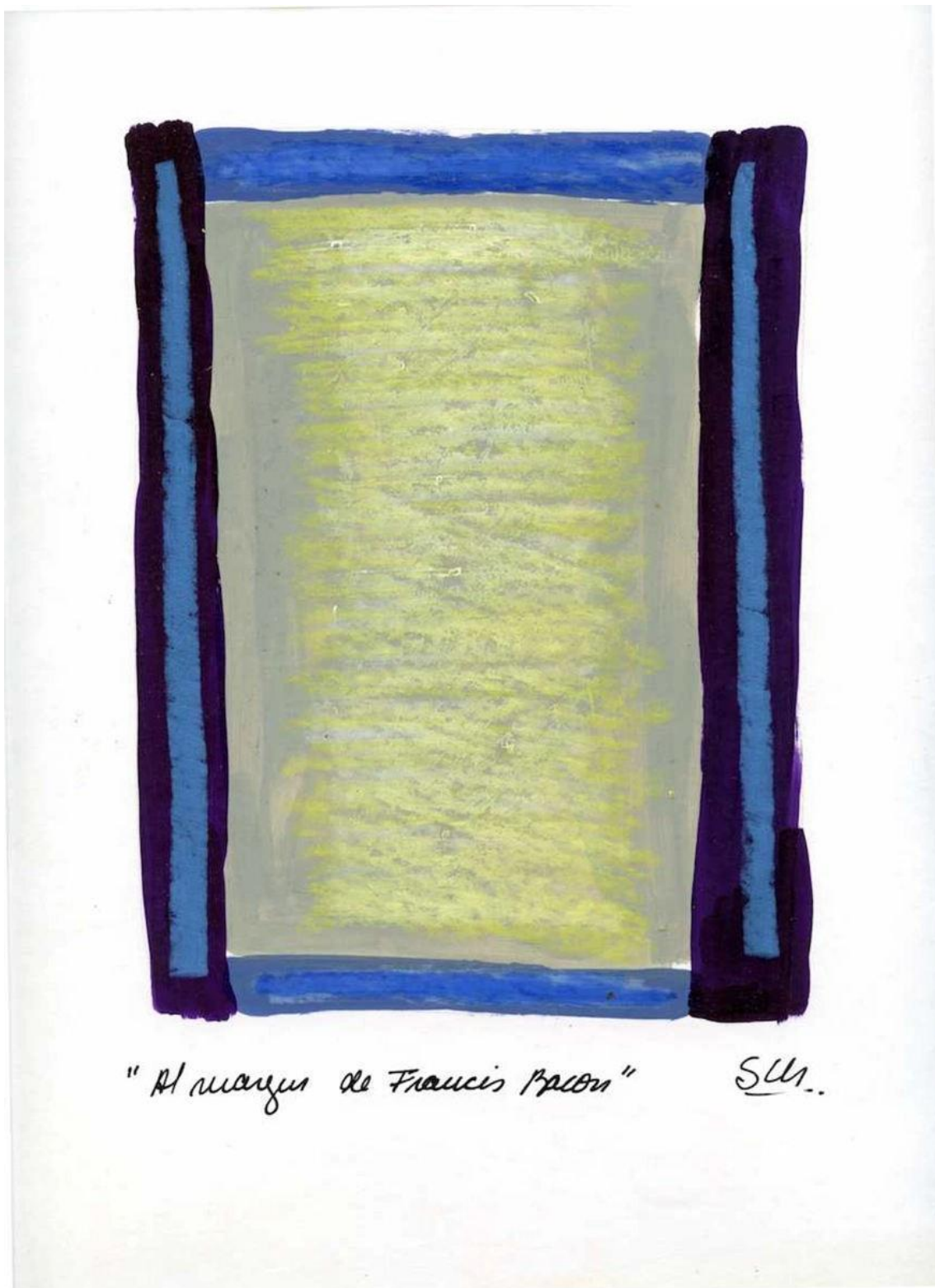


IMAGEN 34 - *Al margen de Francis Bacon*, De la serie para las carpetas "Al Margen", acrílico y crayón, 40x30cm, 1984.

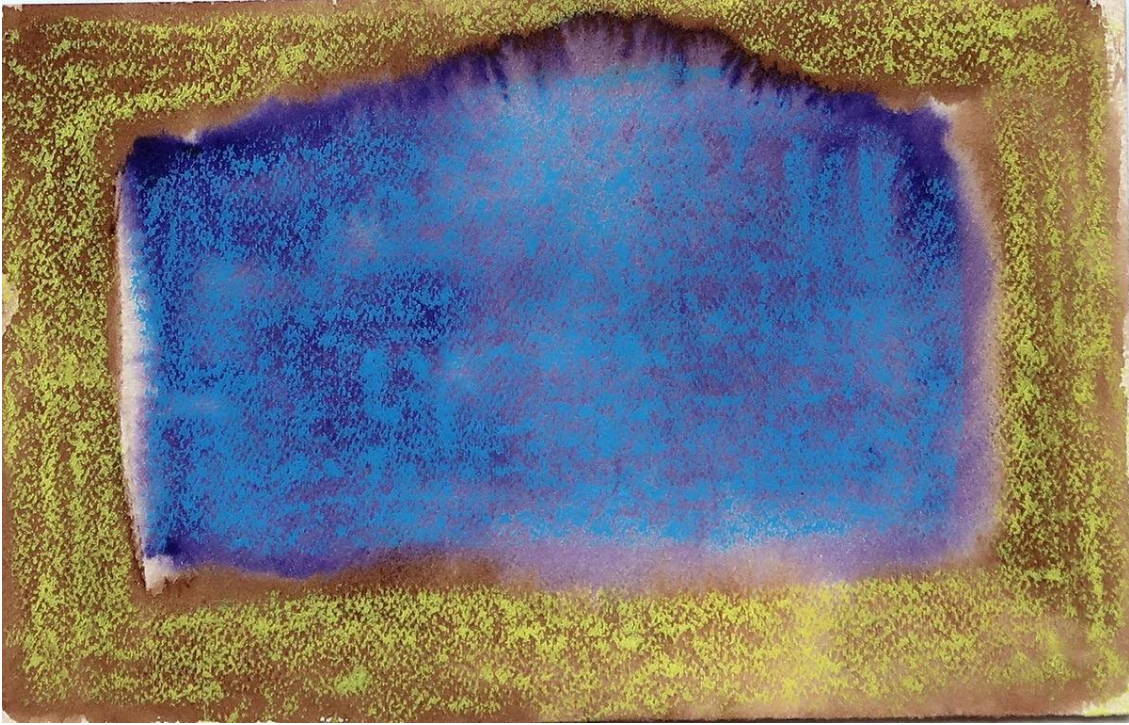


IMAGEN 35 - *Sin Título*, acuarela y crayón, 16x25cm, 1985.

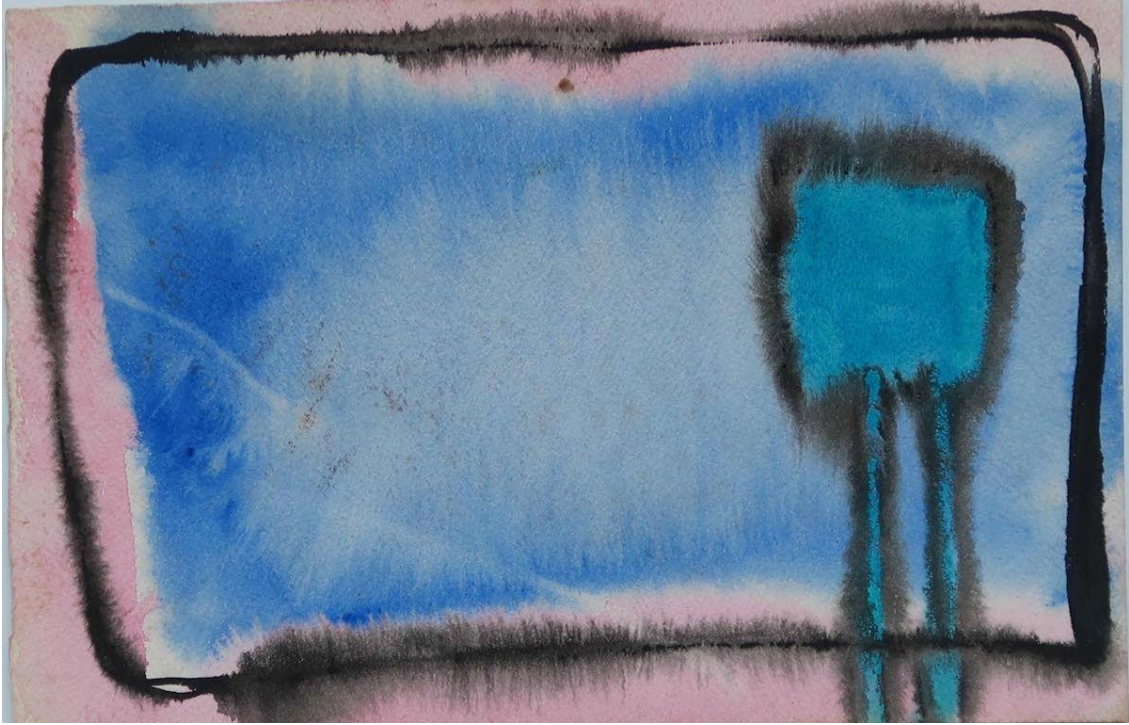


IMAGEN 36 - *Sin Título*, acuarela, 16x26cm, 1985.



IMAGEN 37 - *Sin Título*, acuarela y crayón, 26x16cm, 1985.



IMAGEN 38 - *Sin Título*, acrílico, 80x100cm, 1985.



IMAGEN 39 - *Sin Título*, acrílico, 100x100cm, 1985.



IMAGEN 40 - *Sin Título*, acrílico, 100x100cm, 1985.



IMAGEN 41 - *Sin Título*, acrílico, 140x80cm, 1985.

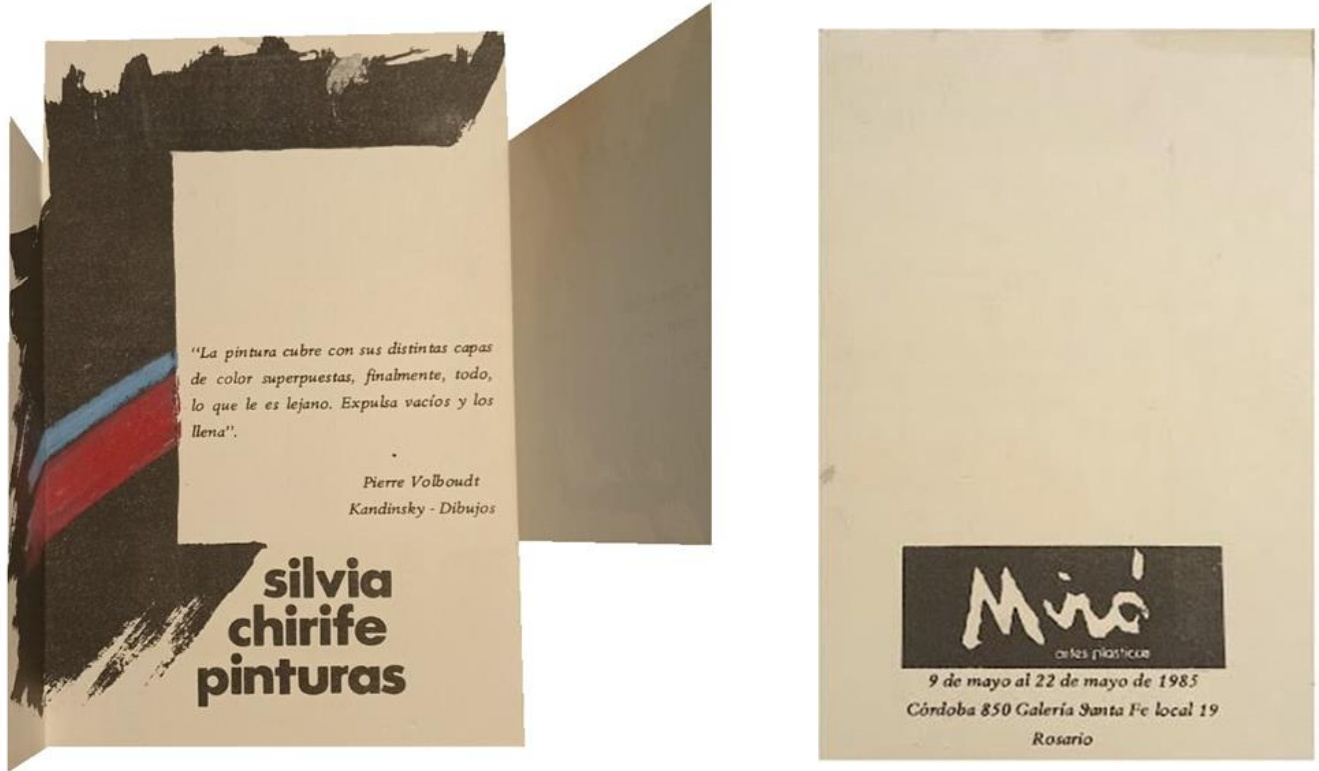


IMAGEN 42 – *Pinturas*, catálogo de mano, Galería Miró artes Plásticas, Rosario, 1985.

Entrevista a Silvia Chirife, Rosario, agosto de 2023.

¿Cuáles fueron los espacios de formación que transitó?

En 1976 empecé a cursar formalmente en las escuelas de arte de la ciudad. Me anoté en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario y en la Escuela Provincial de Artes Visuales "Gral. Manuel Belgrano", y, después de cursar el primer año en las dos, decidí quedarme en la facultad porque me parecía muchísimo más abierto, más divertido. De todos modos, el tránsito por la facultad tuvo sus momentos de desencuentro, no encontraba lo que buscaba. El plan curricular estaba orientado a la historia del arte occidental, llegaba hasta las vanguardias de principio del siglo XX. Cuando llegué a Rosario en mis años de adolescencia, fui al taller de Beatriz Vettori; la experiencia en el taller de Beatriz fue iniciática, fundante, porque toda mi formación de la infancia, en el pueblo donde vivía, consistía en hacer copias de obras de arte en hojas de dibujo, que por lo general tienen un tamaño pequeño, siempre utilizando materiales tradicionales como los lápices de colores. En el taller de Beatriz trabajamos con materiales distintos, mezclándolos en soportes grandes, usándolos generosamente, sin límites; todo tenía un marcado carácter experimental. En cambio, tanto en la Escuela Provincial de Artes Visuales como en la Escuela de Bellas Artes había que dibujar el modelo, había que observar, eso estaba muy marcado. Era un tipo de formación muy estructurada, primero teníamos que aprender a dibujar y estudiar el color lo más realista y miméticamente posible para después pintar o hacer esculturas. Esto siempre me generaba una sensación extraña, de tristeza e incertidumbre con la carrera porque yo quería pintar. Por ejemplo, no teníamos "Teoría de la Forma", teníamos una materia denominada "Morfología" y lo que nos enseñaban no eran las formas sino la figura humana. Siempre busqué implementar el color relacionado con mis sentimientos, con un sentido expresivo. Otro ejemplo, en la facultad Rubén de la Colina era el profesor de "Teoría del Color" y siempre nos enseñaba la composición y el uso del color a partir del sistema oval, o sea que todo era muy teórico. Estos fueron los primeros años y sentí que no encontraba lo que yo creía que iba a encontrar. Así que paralelamente a los primeros años de cursado fui a talleres de artistas; en 1977 fui al taller de Rodolfo Elizalde y en 1979 al taller de Julián Usandizaga. Lo que buscaba en estos lugares era aprender a pintar.

¿Cómo fueron esos talleres?

Decidí ir al taller de Rodolfo Elizalde porque quería aprender pintura, en la facultad primero había que aprender a dibujar y después a pintar. En el taller él enseñaba pintura. Nos hacía, por ejemplo, preparar el soporte, pintar la cartulina con aceite de lino para luego aplicar la pintura. En términos generales, Elizalde orientaba el taller al análisis del color como material plástico. Las clases eran completamente distintas a las de la facultad, trabajamos observando obras de artistas que cumplían la función de ejemplos para aprender a pensar compositivamente la pintura a partir del color. Siempre trabajábamos con muchos ejemplos. Al taller íbamos con Anabel Solari, Daniel Scheimberg, Mauro Machado. Aunque no estaba orientado a la pintura experimental el hecho de aprender a usar el color compositivamente me permitió poder expresar en la pintura lo que quería decir. El Taller de Julián Usandizaga era distinto. Empecé en el verano de 1979 con Anabel Solari y Andrea Racciatti. Trabajamos principalmente con grafito y lápices de colores, teníamos que trabajar con un lápiz de punta afilada y hacer dibujos donde estudiamos el valor, la saturación y la línea. Eran trabajos totalmente minuciosos, el resultado implicaba cubrir toda la superficie con los diferentes tonos posibles usando solo el grafito. En cada ejercicio trabajamos diferentes aspectos referidos a claves determinadas, acentos, composición. Las clases estaban acompañadas de reproducciones de obras y libros que servían como inspiración en caso de no saber que dibujar. Las consignas trataban de trabajar composiciones donde, por ejemplo, predominaban valores bajos o altos, con acentos. También trabajábamos la línea. Cada ejercicio llevaba un mes de elaboración. Lo que ocurrió es que ese sistema me generaba mucha ansiedad, yo llegaba a casa y necesitaba tomar algún material generoso, una carbonilla, por ejemplo, y dibujar en soportes grandes, que me dieran sensación de libertad. Pronto me di cuenta de que esta forma de trabajo me generaba la sensación de estar muy contenida, algo que no era mi manera de escribir, mi manera de poner el lápiz.

En los trabajos del taller se observa cierto carácter antropomórfico pero medurado y también hay algo surrealista.

Si, en esta época estaba trabajando mucho con el surrealismo, con mezclar, con poner las cosas en otro contexto, pero siempre relacionado con cuestiones internas. Lo que más me gustaba de Julián era que nos incitaba a trabajar, su espacio era muy cálido, muy lindo.

De tu tránsito por la facultad ¿Qué profesores o actividades crees que se vincularon con tus búsquedas artísticas?

Sí, los profesores Hugo Padeletti y Pablo Bobbio en el último año de la carrera me permitieron tomar nuevas herramientas que luego continúe utilizando. Además, desde que se iniciaron las muestras de *Artistas Jóvenes se Manifiestan* en el Centro Cultural “Bernardino Rivadavia”, yo venía trabajando mucho sobre una forma de pintar, de componer y de trabajar con el color que se alejaba de lo aprendido en la facultad. Uno de los ejercicios que propuso Padeletti era trabajar a partir de una foto y modificarla de todas las formas posibles. Yo elegí una de mi abuela y fue un trabajo desarrollado en serie. Este ejercicio me permitió experimentar con la pintura y los crayones, técnica que continúe usando hasta 1985. El empleo de estos materiales surge un poco de un recuerdo de las actividades del taller de Beatriz Vettori. También, durante el último año, la directora de la Escuela de Bellas Artes, Sonia Baraldi, invitó a Pablo Bobbio a dar clases. Entre las actividades que hicimos, una fue viajar a Los Cocos, en la provincia de Córdoba. Fuimos alumnos y profesores y lo que hacíamos era participar de clases teóricas y prácticas. Cada profesor proponía una actividad o un ejercicio relacionado con la materia que dictaba en la facultad. Por ejemplo, Baraldi que daba clases de “Historia del Arte”, dio clases teóricas y proyectaba diapositivas con obras del expresionismo abstracto o de tendencias artísticas más contemporáneas, más cercanas a nosotros; era la primera vez que una profesora de la facultad nos mostraba estas obras y artistas, como, por ejemplo, de Bacon o de Rothko. Después, cuando viajé a Europa con Anabel Solari y Verónica Prieto y los vi en forma directa, no podía creerlo, se convirtieron en mis principales referentes. Con Rubén Porta hicimos grabado, íbamos con las tintas y con las cortezas que encontrábamos y nos parecían interesante hacíamos copias. Con Bobbio hacíamos una serie de ejercicios de sensopercepción, en donde se nos invitaba a ponernos en una situación a partir de escuchar música hindú. Eso fue para mí muy revelador, él decía que uno tenía que conocerse a sí mismo para poder expresarse.

Mencionó en varias oportunidades las muestras de Artistas Jóvenes se Manifiestan en el Bernardino Rivadavia, ¿Cómo surgieron esos encuentros?

Después del Mundial de 1978 lo que había sido un centro de prensa pasa a la conducción municipal y adopta el nombre Centro Cultural “Bernardino Rivadavia”, hoy Centro Cultural Fontanarrosa, con un director que estaba muy interesado en dar lugar a diversas actividades. Así que, en 1979, Daniel Scheimberg empieza a organizar muestras y de algún modo con Mario Piazza nos sumamos. Por mi relación, Mario se conoce con Daniel y unos años antes empiezan a trabajar en un proyecto sobre el cubismo en el formato cinematográfico, así que por el uso del formato Súper 8 entablan una muy buena relación. También las exposiciones surgen por el interés de Daniel de generar un espacio para los artistas jóvenes y para crear vínculos entre artistas de diferentes generaciones. Las exposiciones se realizaban una vez por año, estaba *Artistas Jóvenes se Manifiestan* dirigida a artistas que trabajan en pintura, escultura, dibujo, organizada por Daniel, y, por otro lado, *Cineastas Jóvenes se Manifiestan*, organizada por Mario. Estas se realizaban durante una semana o quince días y en cada día se presentaba un determinado itinerario de proyecciones de películas Súper 8. En mi caso participo de todas las ediciones de los dos formatos expositivos. En las ediciones de *Cineastas Jóvenes se Manifiestan* participé como actriz en producciones de Mario y Daniel y también con un trabajo propio que tenía por título *Nunca más* donde filmaba la rotura de un huevo con el formato cuadro a cuadro. Cuando lo presenté fui muy ovacionada, creo que el público lo relacionó con el clima de época y en realidad lo que estaba trabajando era esa pérdida que implica el paso de la adolescencia a la adultez, refiriéndome a aquello que queda atrás, que nunca más vuelve. Recuerdo que la filmación llamó mucho la atención a Osvaldo Boglione que después me invitó a participar de la Escuela Musto. En las exposiciones de *Artistas Plásticos se Manifiestan* expuse una escultura de cerámica titulada *Ulises mira la exposición*, era una figura humana decididamente desproporcionada y estaba ubicada de tal manera que parecía observar la muestra. En las otras ocasiones participé con dos pinturas al óleo, no recuerdo cual fue expuesta en cada año, en esa época no acostumbramos a poner fecha. Lo que presentaba en estas muestras siempre respondía a mis búsquedas personales, no presentaba lo que hacía para las materias de la facultad.

¿En tus años de facultad que otros espacios había de exposición? ¿Quiénes eran los artistas que participaban?

Recuerdo que Daniel, que ya tenía una formación y una trayectoria, porque había sido discípulo de Grela, me comentaba e invitaba a las distintas muestras en las que participaba y a otras también. Había una galería que se llamaba Raquel Real, también otra por calle Mitre, en los altos de una casa antigua, la Sala de la Pequeña Muestra, donde vi por primera vez unos cuadros de Herrero Miranda que me encantaron. También recuerdo las visitas al Museo Castagnino. Íbamos a muchos lugares a ver, generalmente eran artistas más tradicionales o de generaciones anteriores. No había lugar para nosotros, para los artistas jóvenes; recién a mediados de la década del ochenta la galería Miró Artes Plásticas empezó a hacer muestras con artistas jóvenes, ahí realicé mi primera exposición individual.

¿Cómo fue ese viaje que realizaron a Europa?

En 1981, después de recibirnos entre enero y finales de marzo, viajamos con Verónica Prieto y Anabel Solari a Francia. Fue increíble ver las obras que habíamos estudiado directamente. Conocer las obras de Picasso, Matisse, Miró, Rothko, me permitió observar bien las pinceladas, los colores, las líneas. Ver las pinturas de Francis Bacon fue revelador, no es nada casual que, en las obras de 1981 en adelante empiece a utilizar el negro puro, porque en la facultad estaba casi prohibido poner el negro puro. En general, los colores puros estaban mal vistos, siempre tenían que estar mezclados; después entendí que hay una razón, pueden descubrirse profundidades interesantes sin necesidad de poner el negro. Cuando conocí a Rothko me enamoré de él. Creo que el viaje implicó un cambio en mi forma de pintar y de pensar las obras.

¿Cómo recuerda los primeros años de la década del ochenta?

Eran tiempos particulares, se sentía el fin de la dictadura y eso traía cambios. Para 1982 Daniel se había mudado a Buenos Aires lo que implicó el fin de *Artistas Jóvenes se*

Manifiestan. Con el cierre del ciclo quedamos un montón de artistas y compañeros con ganas de seguir haciendo y mostrando. Eran años de muchas preguntas, también la Musto se estaba reorganizando con la apertura democrática y Osvaldo Boglione y Mónica Calegari me invitaron a formar parte del cuerpo de profesores. Nos hacíamos preguntas del tipo qué es lo que va a ocurrir en las instituciones que habían estado cerradas o bajo la influencia de las políticas del régimen militar, cómo se iban a reorganizar los espacios. Nos reunimos en el Bernardino Rivadavia, en talleres particulares y así fue surgiendo el grupo que conformó Artistas Plásticos Asociados (APA). Yo participé como vocal y la idea era proponer nuevas formas de organización en las instituciones para que los artistas jóvenes podamos participar. Con APA hicimos dos grandes actividades. La primera fue la carpeta *Al Margen* que presentamos en una Plaza. Era una carpeta gráfica donde todos los integrantes participamos con una impresión o con una copia. En mi caso, igual que Verónica Prieto, trabajamos con originales. Yo decidí trabajar *Al margen de Francis Bacon*; le pedí un libro del artista a Vero y empecé a tomar los colores de sus obras para formarlos, incorporé el uso de la línea negra y otra vez la mezcla entre pintura y crayón. Buscaba estudiar el color de sus pinturas, imitar las mezclas de colores que podría haber hecho. La otra actividad fue *1966-1968: arte de vanguardia en Rosario*, una muestra realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino donde presentamos a los artistas que participaron de ese movimiento. Yo no había oído casi nada de ese grupo, ni siquiera yendo al taller de Elizalde. Él nunca nos dijo nada y había sido uno de sus integrantes. Para realizarla nos encargamos de contactarnos con los artistas, de reunir el material y de organizar la muestra en el espacio. Durante tres días tuve la sensación de que tomamos el museo, fueron días de una actividad muy intensa.

Mencionaste que estuviste en la Musto

¿Cuándo empezaste a trabajar ahí?

Después de la presentación de *Nunca más*, mi video Súper 8, empiezo a tener relación con Osvaldo Boglione y Mónica Calegari, quienes para 1984 empiezan a proponer nuevas actividades, como una nueva organización de la Escuela. Convocan para los talleres de adultos a Gabriel González Suárez, a Graciela Saco, a Anabel Solari y

Roberto Echen; a Verónica Prieto y a mí para el taller infantil. También participaba como auxiliar en el taller de dibujo que daba Gabriel. Además de dar los talleres, todas las semanas realizábamos una reunión general para pensar la pintura y el dibujo: qué hacer, cómo hacerlo, porque ahí estaba la disyuntiva, cómo transmitir, cómo trabajar, etcétera. Fue también una experiencia sumamente enriquecedora, como la Musto es una escuela de educación no formal pasaban otras cuestiones.

En 1985 realizas tu primera muestra individual en Miró Artes Plásticas ¿Cómo surgen esas pinturas?

En ese año Guillermo Fantoni y Adriana Armando estaban realizando en la galería un ciclo de muestras de artistas jóvenes y me invitaron a exponer en la sala de la planta alta. Las pinturas que presente ahí un poco derivaron de lo que venía trabajando el año anterior en la carpeta *Al Margen*. Hice un *zoom* a las carpetas, tomé un fragmento, fue como un juego de formas y colores. Dije, esto que es pequeño en la carpeta gráfica ahora lo voy a hacer en gran formato. También fue como el final de una etapa, después de 1985, por cuestiones personales y porque el taller que teníamos con Verónica desde hacía dos años se terminó de desintegrar, dejé de producir y me dediqué exclusivamente a la docencia.

Creo que siempre hubo una cuestión experimental en su obra.

Puede ser, mis intereses han sido siempre autorreferenciales, si bien hay algo experimental, por ejemplo, entre el uso de crayones y acrílico, creo que lo principal es expresar algo interno. Tiene que ver más con un sentir propio, más allá del contexto o las circunstancias generales del país. La pintura es y siempre fue como mi lugar o mi espacio de resguardo.

BIBLIOGRAFÍA

- Achenbach-Lira, Félix, “La serpiente multicolor”, en *Rosario 12*, enero de 2016, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/22-52962-2016-01-24.html> (visitado el 14/12/2023).
- Altamirano, Carlos y Sarlo Beatriz, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 2001.
- APA, *1966/68 arte de vanguardia en Rosario*, cat. exp., Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, septiembre de 1984, archivo Silvia Chirife.
- Armando, Adriana (cur.), *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.
- Battistozzi, Ana María, “Salir del agujero interior” en Battistozzi, Ana María (cur.), *Escenas de los '80. Los primeros años*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2011, pp. 23-87.
- Bonito Oliva, Achille, *La transvanguardia italiana*, Buenos Aires, Fundación Proa, s/f [1979], disponible en: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-la-transvanguardia-italiana-textos.php> (visitado el 22/08/2022).
- Bortolotti, Mariana, “Nunca Más. Arte, democracia y derechos humanos”, en Águila, Gabriela (coord.), *Los 80 en Rosario. Historia social, política y cultural de una ciudad en transición*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 2023, pp. 197-219.^[u1]
- Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1971, pp. 135-182.
- Buffone, Xil y Lucero, María Elena (cur.), *Aquellos Bárbaros*, cat. exp., Rosario, Museo Castagnino+macro, 2018-2019.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Carrascal, María Laura y Fantoni, Guillermo, *Guillermo Tottis a cincuenta años de la fundación de la vanguardia 1965-2015*, Rosario, Museo Castagnino+macro, 2015.
- Constantin, María Teresa, “La Pintura como resistencia” en Pierri, Duilio (cur), *Manos en la masa. La persistencia. Pintura Argentina 1975-2003*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad, 2003, pp. 8-37.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Espartaco Carlos, *La Anavanguardia*, cat. exp., Buenos Aires, Estudio Giesso, 1982.
- Fabbi, Ernestina, *Artistas Plásticos Asociados: una agrupación artística de Rosario en la apertura democrática*, tesina de grado, Fantoni, Guillermo (dir.), Rosario, FHummyAr, UNR, 2020, pp. 71-72, disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/server/api/core/bitstreams/c169aef8-79a7-46d3-bb60-e4fe11501441/content> (visitado el 27/04/2024).

- Fantoni, Guillermo, “Juan Pablo Renzi: observaciones desde una platea”, en Constantin, María Teresa (cur.), *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pp. 19-25.
- Fantoni, Guillermo, *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50*, (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2011.
- Fantoni, Guillermo, *La invención oculta. Rodolfo Elizalde, proyectos 1966/1968*, Rosario, Subsuelo, 2021.
- Gablik, Suzy, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Barcelona, Blume, 1987.
- Garrido Romina, “1966-1968. Arte de Vanguardia”, en *Materia artística*, n°2, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Bellas Artes, 2017, pp. 183-194.
- Gigón, Josefina, *La gráfica y sus expansiones hacia el comportamiento y el entorno. Arte de Rosario entre 1980 y 1985*, tesina de grado, Fantoni, Guillermo (dir.), Rosario, FHumyAr, UNR 2012.
- Glusberg, Jorge, “Un mismo lenguaje”, en *Clarín*, Buenos Aires, 20/11/1982.
- Grupo Azul Rosario, *1° Trabajo grupal en arte*, Rosario, Miró Artes Plásticas, 1981, archivo Guillermo Fantoni.
- Herrera, María José, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en Burucúa, José Emilio (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 119-171.
- Herrera, María José, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos/Fundación OSDE, 2014.
- Honnet, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Benedikt, Taschen, 1993.
- Huyssen Andrés, “Guía del posmodernismo”, en Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad / posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989, pp. 266-317.
- Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Johnson, Danielle y Manes, Cara (cur.), “403. Mark Rothko”, *Colección 1950s-1970s*, New York, MOMA, s/d, disponible en: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5544> (visitado el 06/02/2024).
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.
- Mouguelar, Lorena, *Colección San Cristóbal: arte moderno argentino en el Litoral*, Rosario, Espacio Multicultural, 2018.

- Piazza, Mario (org.), *Cineastas Jóvenes de Rosario*, cat. exp. Rosario, CCBR, 1980, archivo Silvia Chirife.
- Piazza, Mario (org.), *Cineastas Jóvenes de Rosario*, cat. exp., Rosario, CCBR, 1979, archivo Silvia Chirife.
- Quiroga, Hugo, “El tiempo del ‘Proceso’”, en Suriano, Juan (dir.de tomo), en *Nueva Historia Argentina. Tomo 10. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, pp. 33-86.
- S/A, “Bobbio, Pablo Gustavo”, *Arte de la Argentina*, disponible en:
<https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/pablo-gustavo-bobbio> (visitado el 02/02/2024).
- S/A, “El Centro Cultural ‘Bernardino Rivadavia’ cumplirá 30 años en abril”, en *La Capital*, Rosario, 14/03/2009, disponible en: <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/el-centro-cultural-bernardino-rivadavia-cumpliraacute-30-antildeos-abril-n306576.html> (visitado 03/01/2024).
- S/A, “Pensamiento, creatividad y educación por el arte”, en *Boletín Olga Cossettini*, año 3, n° 37, Rosario, enero de 2016, disponible en:
<https://drive.google.com/file/d/0B35tNGde6aQAWkNIYi1zRkh3ZVE/view?resourcekey=0-vOw358ztZQ2bHFrJFMI-Hg> (visitado el 14/12/2023).
- S/A, *Andrea Racciatti*, Galería Jaques Martínez, disponible en:
<https://www.galeriajacquesmartinez.com/es/artists/27/andrea-racciatti> (visitado el 29/01/2024).
- S/A, *Arte+Moda*, cat. exp., Rosario, Galería Miró Artes Plásticas, 1982, archivo Guillermo Fantoni.
- S/A, *Del Río, Claudia*, Colecciones Castagnino+macro, disponible en:
<https://castagninomacro.org/page/artista/id/348/titulo/Del+R%C3%ADo> (visitado el 29/01/2024).
- S/A, *El Museo - ex sede del Comando del II Cuerpo de Ejército*, disponible en:
<https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/elmuseo> (visitado 02/04/2024).
- S/A, *Los dibujos del Universalismo Constructivo*, Museo Torres García, disponible en:
<https://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/itinerantes/universalismo-constructivo.php> (visitado el 29/01/2024).
- S/A, *Padeletti, Hugo*, Colecciones Castagnino+macro, disponible en:
<https://castagninomacro.org/page/artista/id/556/titulo/Padeletti> (visitado el 02/02/2024).
- S/A, *Scheimberg, Daniel*, Colecciones Castagnino+macro, disponible en:
<https://castagninomacro.org/page/artista/id/631/titulo/Scheimberg> (visitado el 29/01/2024).
- Scheimberg, Daniel (org.), *Artistas Jóvenes se manifiestan*, cat. exp., Rosario, CCBR, 1979, archivo Silvia Chirife.

Schwarzstein, Dora, *Una introducción al uso de la historia oral en el aula*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Suárez, Pablo, *La Ciudad Híbrida. Historia de Rosario 1689-2021*, Rosario, Spiaggia, 2021.

Usubiaga, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.

ENTREVISTAS

Chirife, Silvia, Rosario, agosto 2023.

González Suárez, Gabriel, Rosario, octubre 2023.

Piazza, Mario, Rosario, octubre 2023.

Racciatti, Andrea, Rosario, octubre 2023.

Del Rio Claudia, Rosario, noviembre 2023.

Fantoni Guillermo, Rosario, diciembre 2023.

ARCHIVOS

Chirife Silvia, Rosario.

Fantoni Guillermo, Rosario.

