

# Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideologías\*

María Cristina Rocca  
Ricardo Panzetta

María Cristina Rocca es profesora del Departamento de Artes Plásticas de la Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

Ricardo Panzetta es Investigador Libre

ESTUDIOS · N° 10  
Julio-Diciembre 1998  
Centro de Estudios Avanzados de la  
Universidad Nacional de Córdoba

Las tres ediciones de la Bienal Americana de Arte se realizaron en Córdoba, entre 1962 y 1966, patrocinadas por *Industrias Kaiser Argentina (IKA)*. En el contexto de los años sesenta pueden ser consideradas como únicas en su tipo, dado que tenían una convocatoria estrictamente latinoamericana, a diferencia de sus similares e importantes modelos: San Pablo y Venecia. Esta peculiaridad brinda una oportunidad excepcional para realizar investigaciones tendientes a lograr conocimientos sobre *nuestra realidad artística* en el sentido que Juan Acha le da en su Teoría del Arte Latinoamericano. Es decir, que interesa conocer las complejidades que acompañan al arte considerado como fenómeno sociocultural. Esta posición permite incorporar el estudio de los procesos de producción, distribución y consumo, como una conjunción interdependiente y dinámica, puesta en escena durante las Bienales por modernizadores industriales, pro-industrialistas y modernistas culturales. Las Bienales Americanas de Arte -que en el ámbito nacional fueron simultáneas a las actividades culturales del muy célebre Instituto Di Tella de Buenos Aires- brindan la oportunidad de hacer aproximaciones a la incidencia que el proceso de distribución tuvo tanto en la producción como en el consumo de las mismas. Este tipo de estudio posibilitaría la superación de los estrechos límites de una Historia del Arte como recuento de obras y biografías.

A pesar de la importancia de este fenómeno, encontramos sólo breves referencias al mismo en la bibliografía especializada<sup>1</sup> y casi ningún estudio profundo que contextualice y pondere

\* El presente artículo extracta aspectos desarrollados en un libro de próxima publicación, basado en los resultados obtenidos de la investigación "Salones y Bienales Kaiser. Córdoba, 1958-1966".

<sup>1</sup> Juan Acha. *El Arte y su Distribución*. México: FCE, 1984. p.222; Damián Bayón. "Los organismos difuso

críticamente el tema de unas bienales latinoamericanas realizadas en una ciudad industrial en ascenso, patrocinadas por una empresa de capital mayoritariamente norteamericano, durante un período económico y social caracterizado como desarrollista<sup>2</sup>. Teniendo en cuenta las particularidades de los moduladores socioculturales locales y nacionales, las Bienales no pueden ser vistas sólo como uno más de los eventos que respondían a las políticas culturales colonialistas norteamericanas en el contexto de la Guerra Fría o a intereses de la empresa patrocinante con exclusividad, sino como acontecimientos cuyo curso social no está unívocamente determinado. Al contrario, existía una trama en la que confluyeron y se modificaron mutuamente muchas voluntades y atribuciones de sentido. También por ello resulta dificultoso estudiar este fenómeno desde una Historia del Arte atendida a pautas tradicionales. Sin embargo, la iniciativa y participación norteamericana fueron un hecho objetivo, frente al cual adoptamos un punto de partida que está tan lejos de la satanización apriorística como de la ingenuidad acrítica sobre la promoción cultural y el arte. Pensamos sí, que hubo fuertes intereses en juego, pero que se modularon, cambiaron de significados, se escaparon de la intención de los promotores y conformaron, para la época, un verdadero foro democrático en el seno de la ciudad y que ésta participó de una manera entusiasta y optimista en las Bienales, aun cuando las condiciones políticas eran más que cambiantes.

Para sintetizar: interesa en este estudio particular, considerar las relaciones arte-sociedad dadas en las Bienales: las peculiares condiciones en que se generaron, el patrocinio de la empresa automotriz norteamericana y finalmente, cómo la ciudad se imbrica con estos eventos, incluida la participación de un público no tradicional en los mismos. Para ello, y dada la complejidad del proceso tomamos para su estudio cuatro actores sociales que estuvieron en directa relación con las Bienales: artistas, empresa patrocinante, Estado y público. Nuestro trabajo no sólo ha considerado las exposiciones principales, sino también los "actos paralelos" a ellas, cuyo conjunto, y durante un mes cada vez, se distribuyó en la ciudad movilizandoo gran cantidad de público.

En cuanto a los procedimientos llevados a cabo para el estudio, debemos reportar la consulta al *Archivo Especial de Industrias Kaiser Argentina*<sup>3</sup>, que contiene la docu-

---

res y la movilidad de los artistas" en *América Latina en sus Artes*. (Relator D. Bayón). 3a. ed. México: UNESCO y Siglo XXI Editores, 1980. p.62-76; Andrea Giunta. "Utopía y disolución: Arte crítico en la década del sesenta" en *Artes Plásticas na América Latina Contemporânea*. (Organizadoras Bulhões y Bastos Kern). Río Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Río Grande do Sul, 1994. p.37-52; John King. *El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino en la Década del Sesenta*. Traducción G. Gandini. Buenos Aires: Editorial de Arte Gaglianone. Colección Ensayo, 1985; Marta Traba. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas. 1950-1970*. México: Siglo XXI Editores, 1973.

<sup>2</sup> Una excepción está dada por Andrea Giunta "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria" en *AAVV Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes*. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Edición a cargo de G. Curiel. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. p.725-756.

<sup>3</sup> Este Archivo estuvo en distintos sitios desde que la empresa se fue del país en 1967. Cuando

mentación compilada por la empresa sobre sus actividades en relación con los Salones y Bienales (cartas, informes, recortes de periódicos y revistas, fotografías, filmaciones, diapositivas y publicaciones propias sobre el tema). Por otra parte, se hicieron numerosas entrevistas con personas relacionadas de manera directa o indirecta con estos acontecimientos. Completa nuestra aproximación al tema, la revisión bibliohemorográfica correspondiente.

### Antecedentes de las Bienales: Concursos de Artes Visuales Contemporáneas IKA .

El gran espacio cultural logrado por las Bienales quizás hubiera sido diferente de no haberles precedido los Concursos de Artes Visuales Contemporáneas IKA (luego llamados Salones IKA), realizados en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" de la ciudad de Córdoba, a partir de 1958. Con estos concursos artísticos nacionales, restringidos para el Interior del país, se fueron concretando ideas, consolidando posiciones y revelando ideologías, tanto artísticas como políticas en general. Aquí entrarán en conjunción artistas, empresa, Estado y público. Es en el afianzamiento de esta relación donde hay que buscar la génesis de las Bienales, aunque también en ella ya estarán presentes los conflictos de intereses que se manifestarán con más claridad a medida que la primacía del prestigio logrado sea reclamada por los distintos sectores.

Córdoba era entonces un polo de desarrollo real: existía un ya importante cordón de industrias alrededor de la ciudad que albergaba a cientos de productores medianos y pequeños, subsidiarios, generalmente, de grandes industrias de capital nacional, extranjero y mixtos. Esta expansión -querida y estimulada por las concepciones desarrollistas- venía provocando una migración de población hacia las fuentes de trabajo, provenientes, generalmente, de las provincias norteañas. La mayoría de los estudiosos que hace referencia al fenómeno, alude a este crecimiento sostenido desde la década del '30, equiparable solamente al de San Pablo, la otra gran ciudad industrial latinoamericana. La Provincia pasó de las 4.000 industrias en 1939 a más de 40.000 en 1946<sup>4</sup> y entre 1953-59, con la instalación de FIAT y Kaiser, las principales fábricas de automotores, "...el desarrollo industrial fue superior en un 33% a la marca general del

---

en 1988 se creó el Centro de Arte Contemporáneo en el Chateau Carreras, se trasladó a ese lugar junto con la mayoría de cuadros de la Colección Kaiser que estaban en el Museo Caraffa. El Archivo a pesar de su importancia, está prácticamente abandonado, con un alto grado de desorganización interna, y custodiado por la buena voluntad del encargado del Centro. La institución carece, en este momento, de presupuesto y director

<sup>4</sup> "Comoción Industrial". *La Voz del Interior. Testigo y Protagonista del Siglo*. Edición Especial de 140 p. Córdoba, 15/3/94. p.55.

Al respecto puede revisarse Mónica Gordillo. *Córdoba en los 60. La Experiencia del Sindicalismo Combativo*. Córdoba: Dirección General de Publicaciones. Universidad Nacional de Córdoba, 1996. Especialmente el capítulo II, p.39-55.

país. De acuerdo con el censo de 1960, sobre una población activa de 658.000 personas, 135.000 estaban ocupadas en la industria”<sup>5</sup>.

Acordes con la situación, los discursos de Arturo Frondizi, el presidente electo en 1958, y del desarrollismo en general, mostraban sus esperanzas en una rápida modernización industrial con la cual se acabaría con el subdesarrollo económico que postraba al país. Córdoba, junto con su carismático gobernador electo, Arturo Zanichelli, vivía con fervor la esperanza en el progreso que traería aparejada la modernización industrial. Y la cultura no escapaba de esta creencia, así que cuando, en 1958, Pedro Pont Vergés, asumiendo la representación del Grupo de Artistas Modernos de Córdoba<sup>6</sup>, presentó un proyecto de Bienales Latinoamericanas a Relaciones Públicas de Industrias Kaiser Argentina y fue aceptado, para el pensamiento imperante no se hizo más que confirmar que con el progreso industrial, vendrían beneficios adicionales para la sociedad. La Provincia aportó al proyecto infraestructura y respaldo institucional. Así el Museo Caraffa y luego otros espacios públicos fueron puestos a disposición de las exposiciones y la Dirección General de Arquitectura de la Provincia quedó a cargo del mejoramiento y ampliación de espacios expositivos. Por otra parte, y pese a los múltiples cambios de gobierno que habría entre 1958 y 1966, las ceremonias de apertura y cierre de los Salones siempre contaron con la presencia de funcionarios de turno del Estado provincial. Luego, durante las Bienales, también se contaría con funcionarios nacionales.

Industrias Kaiser Argentina, encontró, de esa manera, cómo ligar su prestigio industrial al prestigio cultural, no sólo como propaganda indirecta, sino también con un proyecto de liderazgo social, explicitado en casi todos los discursos de su presidente James Mc Cloud, como se ve en el prólogo del primer catálogo editado por IKA en 1958:

Al organizar el Primer Concurso de Artes Visuales Contemporáneas de Córdoba, Industrias Kaiser Argentina entiende que realiza un acto de reconocimiento de los valores culturales en que descansa la vida del hombre. Dichos valores, expresados en esta oportunidad en forma gráfica, viven en todos los hombres, cualquiera sea su actividad. *Quienes trabajan con ellos directamente, trabajan para todos, para la cultura, creando y explorando nuevas vías de conocimiento y expresión.*<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> E. Bischoff. *Historia de Córdoba*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1979. p. 540, citado por César Teach en “Reforma Constitucional y Lucha Interna en la UCR. El Sabatinismo en el Ensayo Frustrado de 1957”. *Estudios Sociales*. Revista Universitaria Semestral. Santa Fe, Año IV, No. 7, 2do. Semestre/94. p.14.

<sup>6</sup> Llamados así por el crítico Córdoba Iturburu, en relación al ya existente Grupo de Artistas Modernos de Buenos Aires. Estaba compuesto por R. de Juan, J. de Monte, A. Grifasi, R. Cuquejo, T. Miravet, P. Pont Vergés, L. Saavedra, M. Bonevardi, R. Pecker y A. Seguí. En realidad no constituían un grupo homogéneo ni tenían un programa artístico particular, ya que en su seno había desde abstraccionistas a figurativistas modernos, y lo que tenían en común eran el deseo de lograr espacios expositivos nuevos que les dieran lugar, en tanto que los viejos artistas consagrados ocupaban toda la atención. Entrevista a Pedro Pont Vergés, realizada en Córdoba, en agosto de 1994.

<sup>7</sup> El subrayado es nuestro.

Sobre la base que muchas circunstancias aseguraron a IKA como líder industrial, la empresa reclamó para sí el rol de vanguardia social y cultural y de ello derivó su ingerencia en la cultura en general. El convencimiento de ser la vanguardia social llevó a la empresa a competir con el gobierno en algunas oportunidades. Como se sabe, IKA era norteamericana aunque se compartieran acciones con el Estado argentino. En esos años, siguiendo lineamientos de la política exterior de Estados Unidos, muchas empresas norteamericanas, entre ellas Kaiser, promocionaron eventos culturales en América Latina<sup>8</sup>.

De hecho, cuando se presentó el primer proyecto de Salones de Arte -pensado por artistas cordobeses, como ya se ha dicho y llevado a la Empresa a través de la agencia de publicidad contratada por la misma<sup>9</sup>- la justificación que acompañaba al proyecto en sí, era de neto corte ideológico dentro del marco de la Guerra Fría; se tendía a ocupar y liderizar espacios que podrían ser eventualmente "copados" por los comunistas:

En los últimos años se viene produciendo en la Argentina una llamativa transformación, preponderantemente en los aspectos técnico-científico-culturales...[que]... ya ha comenzado a protagonizar los movimientos de una vasta metamorfosis nacional con tendencia a influir en los restantes países de América Latina y a atraer sobre sí la atención de Oriente y Occidente que se disputan el privilegio de conducir dicho proceso.

.....  
Aquello que está en juego no es solamente el destino económico de Argentina, sino algo señaladamente más complejo e importante, de lo cual lo económico resulta ser sólo un componente aunque del mayor relieve.

Más adelante se aclara que lo que está en juego es "sin exageraciones enfáticas, el destino total de Occidente y del mundo". Con un diagnóstico tan grave y urgido de definiciones, la acción sobre esferas diferentes al campo industrial, por ejemplo, la cultura, era más que todo, de vida o muerte:

Resulta entonces evidente que toda gran industria que haya acentuado su contenido

---

<sup>8</sup> Circuló en esa época en distintos medios la lista que se detalla a continuación a través de Néstor García Canclini "Movimientos artísticos y transformaciones sociales en la Argentina (1960-1975): Informe sobre una investigación. *Cuadernos Americanos*. No.6. México, Nov. Dic./1976. p.30: "Para actualizar el arte 'latinoamericano' en relación con las vanguardias europeas y norteamericanas, la Metalúrgica Matarazzo de San Pablo, el Instituto Di Tella en Buenos Aires, General Electric en Montevideo, Acero del Pacífico en Chile, la Esso en Colombia, ofrecieron a los artistas plásticos y en algunos casos también a conjuntos teatrales y musicales, amplias salas de exposición, premios y prestigio, bienales con jurados de Nueva York, Londres y París."

<sup>9</sup> El proyecto fue redactado probablemente por Luis Varela, quien trabajaba en la agencia *Nova propaganda* y también era el gerente de Relaciones Públicas de IKA. A la justificación ideológica se adjuntó el proyecto de concursos de arte, redactado por Pedro Pont Vergés, quien era el Director Artístico de la misma agencia. Entrevista a P. Pont Vergés, ya citada.

La relación Varela-Pont Vergés, estrecha, y por momentos, conflictiva, será clave para entender una serie de procesos de desplazamientos internos que culminarán en 1963, con el retiro del artista de la empresa, a la cual se había ligado como asesor artístico.

nacional sobrepasa por ello las fronteras político económicas del país y de sus propios y exclusivos intereses para entranarse en una realidad más extendida y trascendente.<sup>10</sup>

Aprobado el proyecto por la plana mayor de la empresa, se comenzó creando, por etapas, el espacio cultural y social adecuado para las Bienales. Así, se llevaron a cabo cinco Salones Nacionales de Artes, que eran fundamentalmente concursos para artistas del Interior, pues se consideraba que los de Buenos Aires tenían más oportunidades. El Primero (1958) comenzó con una convocatoria sólo para los artistas de Córdoba, pero ya el Segundo (1959) y hasta el Cuarto (1961) se dirigió a 16 provincias del Centro, Norte, Cuyo y Litoral. El último Salón (1963) realizado después de la I Bienal, fue abierto a todo el país, con la sola exclusión de Capital Federal. Aunque la exclusión no estaba exenta de viejas rivalidades Interior-Buenos Aires, parece más importante apuntar hacia otro tipo de diferencias ideológicas relacionadas con la dirección de la mirada del Interior hacia Latinoamérica y la de Buenos Aires hacia Europa o, en menor escala, Estados Unidos. Como se sabe, la pugna artística -que implicaba entre otras cosas la discusión arte-sociedad- se polarizó entre latinoamericanistas e internacionalistas y se extremaría en la década del sesenta.

El espacio de los Salones logró rápidamente prestigio entre los artistas, dado que además de participar los maestros pintores de la época, tenían una premiación bastante superior a la de los Salones Nacionales del Estado. En estos concursos se reforzarían las relaciones culturales del Interior, ya que eran el lugar propicio para encuentros, confrontaciones, cotejos y retroalimentaciones del circuito artístico.

La ocupación simbólica del espacio de la cultura por la acción de IKA, debía ser a la vez efectiva y con la menor dispersión de esfuerzos. A la hora de decidirse por una disciplina, escogió la que estaba más cerca de simbolizar a la "cultura" ante el público, la más difundida y prestigiosa históricamente, o sea, la pintura.

El caso que nos ocupa sirve para ejemplificar los cambios que a nivel de mecenazgo se estaban produciendo. Hasta ese momento, el financiamiento de la producción cultural había estado a cargo de sectores aristocráticos de la sociedad, ligados mayormente con el modelo agroexportador. Ahora, con la propuesta del modelo industrialista, las cosas se ponían en otros términos: más que mecenazgo se empezaba a hablar de patrocinio y los cambios no eran pocos: ya no familias o individuos, sino grandes empresas estaban interesadas en aprovechar las exenciones impositivas impulsadas desde el gobierno de la Revolución Libertadora y que favorecían la creación de fundaciones dedicadas a fomentar el desarrollo en campos como la educación o el arte, al estilo norteamericano<sup>11</sup>.

Este patrocinio industrial tenía en común con aquel mecenazgo aristocrático, la

<sup>10</sup> "Concurso Anual de Artes Visuales Contemporáneas IKA", en papel con membrete de *Nova propaganda*. [c.1958]. Archivo Especial de IKA.

<sup>11</sup> Los modelos eran corporativos, al estilo de Ford y Rockefeller, y en Argentina lo más cercano fue la Fundación Di Tella. Cfr. John King. *El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino de la Década del Sesenta*. Buenos Aires: Editorial Gaglianone, 1985. p.36.

búsqueda del prestigio que tradicionalmente ha tenido el arte en la sociedad. IKA aceptó propuestas de los artistas como especialistas en la materia, y acordó con ellos el nivel de calidad, por ejemplo, de los Jurados, tanto de los Salones como, luego, de las Bienales, ya que ello garantizaba la seriedad y credibilidad de los eventos y, por lo tanto, de la empresa. Así, personalidades de la talla de Herrero Miranda, Leónidas Gambartes, Raquel Forner o Aldo Pellegrini, -para mencionar algunos de los conacionales- participaron en los jurados de los Salones.

Es también por esto que, a lo largo de las premiaciones de los cinco concursos, puede encontrarse una continuidad en cuanto a calidad reconocida. Baste citar a los ganadores de los primeros premios para imaginarse el nivel de las obras: Viola y Miranda (1958), Gambartes y Suárez (1959), Farina (1960), Grifasi (1961) y Supisiche (1963).

Culminadas las exposiciones en Córdoba, las obras eran llevadas en gira. Esta modalidad efectiva de difusión y circulación fue adoptada luego, y con mayores alcances para las Bienales. Las giras de los Salones abarcaron diferentes recorridos cada vez: se movieron por el interior de Córdoba y del país y casi siempre pasaban por alguna galería de Buenos Aires. Los lugares de la gira, en casi todos los casos, coincidían con aquellos en los cuales IKA poseía concesionarios o tenía interés en abrir mercado. Los artistas, por su parte, se encargaban de localizar los Museos Provinciales o espacios públicos donde colgar la exposición. Con los Salones se acentuaron las corrientes que diáfananamente podían inscribirse en el llamado "arte moderno", tendiendo a alejarse por ello del "tradicional". Se afirmaba la necesidad latinoamericanista de crear una axiología ligada a la identidad continental que superara los nacionalismos descriptivos. Las premiaciones de los Salones confirmaron esta voluntad.

### De la Bienal Americana de Arte a la "Bienal de Córdoba".

Las diferencias más obvias entre Salones y Bienales se daban en los alcances y dimensiones de los eventos, es decir, Salones nacionales, Bienales internacionales, con todas las implicaciones que esto tiene. Se podría decir que los Salones tenían perspectivas y repercusiones bastante más acotadas. En los sesenta latinoamericanos, las Bienales se desarrollaron en ciudades industriales<sup>12</sup> que tenían excedente como para financiar eventos que se imaginaban costosos. Realizar estos concursos bienales significaba cobertura tanto en la prensa nacional como en la internacional, y no sólo en la de los países invitados, como puede comprobarse en los Boletines<sup>13</sup> confeccionados por la empresa.

<sup>12</sup> Cfr. Juan Acha. *op.cit.* p.222.

<sup>13</sup> Con estos boletines IKA resolvía dos problemas: reunían en poco espacio los recortes de prensa en los que se aludía su nombre como patrocinador y se contaban los centímetros de propaganda indirecta y por otro lado, exhibía entre sus allegados el alcance que los eventos patrocinados tenían, tanto a nivel nacional como internacional.

El término "Bienal", puesto de moda en los sesenta, connotaba "lo último en arte" y, en el contexto específico de Córdoba, alimentaba el imaginario de modernización de la ciudad. Adicionalmente, significaba estar a la altura de otras grandes ciudades como San Pablo o Venecia, ya con renombre internacional.

Las connotaciones de Bienal apuntaban a mostrar lo mejor que se estaba produciendo en espacios que ahora pertenecían a aquellos estratos sociales que emergían en la ciudad, más allá del museo tradicional y del público específico.

Teniendo en cuenta estos factores, ya que se habían estudiado muy bien las experiencias de otros lugares<sup>14</sup>, los organizadores sabían que el éxito de los Salones les había abierto las puertas a nivel nacional y que el de la I Bienal sería la base para el plano internacional. En efecto, los eventos transcurrieron impecables. La I Bienal Americana de Arte fue, ante todo, una exhibición de cómo una Oficina de Relaciones Públicas de una moderna industria, manejaba con *eficiencia* la organización del evento.

La Bienal se realizó en 1962, con una convocatoria para pintores<sup>15</sup> de Brasil, Chile, Uruguay y Argentina. La sede sería, como siempre, el Museo Caraffa, que acaba de lograr una ampliación importante de sus espacios<sup>16</sup>. El Jurado de Premiación funcionaría en base a la alta calificación de sus miembros y serviría, a nivel internacional, para sentar precedentes de calidad de los eventos. Así el primer presidente del primer Jurado fue nada menos que Sir Herbert Read, la personalidad más distinguida a nivel mundial en el área artística en ese momento. Poeta, crítico y filósofo inglés, Read era famoso, además, por su espíritu libertario y ser un anarquista declarado. Los pares de un presidente tan prestigioso fueron de primera calidad: José Gómez Sicre crítico y director del Museo de la OEA en Washington, Rafael Squirru, director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y activo propalador de este tipo de eventos con patrocinio privado. Por Brasil, Augusto Borges Rodrigues, Luis García Pardo por Uruguay y Antonio Romera por Chile.

Los premios adquisición, -muy importantes en cuanto a valor económico-, se distribuyeron entre los mejores, sin dudas, de los artistas en concurso: Gran Premio Bienal para Raquel Forner de Argentina, el Primero a Manabu Mabe de Brasil, el Segundo a Ernesto Barreda de Chile, el Cuarto para Rómulo Macció de Argentina y el Quinto para Antonio Seguí. También hubo menciones honoríficas. Pero, como bien decían los críticos de la época, los premios podían ser circunstanciales<sup>17</sup>: lo más interesante era ser elegido entre los artistas más destacados por el Jurado de Selección de cada país y estar entre los cuadros participantes en la Bienal. Ya eso significaba una distinción y entrada segura a los circuitos de difusión, vinculados con el mercado del arte y la sociedad de consumo en expansión.

<sup>14</sup> Entrevista a P. Pont Vergés, ya citada.

<sup>15</sup> Ya se ha explicado antes que la única disciplina que se convocó fue la pintura y esto restringió el campo a las experimentaciones más nuevas que se estaban llevando a cabo en las otras bienales.

<sup>16</sup> Entrevista a Manuel Infante, entonces director del Museo y gestor de esas modificaciones. Córdoba, abr/1996.

<sup>17</sup> Ernesto Ramallo. "¿Qué es una Bienal?" en *del Arte*. No.4. Buenos Aires, oct/61. p.7. Archivo Especial de IKA.



La Bienal había previsto una Sala Especial que en esa oportunidad se dedicó a Cândido Portinari (Brasil), maestro del modernismo latinoamericano que acaba de fallecer.

Durante su visita a Córdoba, el propio Sir Herbert Read destacó la calidad del conjunto expuesto. "Uno de los aspectos que me han impresionado es la afanosa búsqueda de acentos nacionales en los envíos realizados"<sup>18</sup>.

Constituye un logro para la Bienal que quien haya sido el presidente del Jurado de premiación, fuese un pensador crítico del curso que estaba tomando el arte en ese momento:

Ningún honor, ninguna decencia, ningún arte verdaderamente grande es posible en tanto que no hayamos establecido una sociedad en que el arte no sea más un comercio, en la que los artistas dejen de ser creadores de mercancías<sup>19</sup>.

Sir Herbert Read fue invitado por la Universidad Nacional de Córdoba a dar una conferencia tras conferirle el Doctorado *Honoris Causa*. El tema, "En los confines de la pintura", leído en inglés, fue traducido posteriormente y editado por la misma Universidad<sup>20</sup>.

Merece destacarse la importancia que los países latinoamericanos participantes dieron a la I Bienal. No sólo se esmeraron en enviar los mejores artistas, sino que los discursos de los gobiernos latinoamericanos -para la fecha, casi todos desarrollistas- apuntaban a estos eventos. Tanto es así que el catálogo de la Bienal está prologado por Víctor Haedo, que era para entonces Presidente del Consejo Nacional de Gobierno de Uruguay.

Terminada la Bienal, cuarenta y una obras seleccionadas por el Jurado para tal fin, más cuatro pertenecientes a los ganadores de los Salones, fueron llevadas en gira. Primero a Buenos Aires y luego a varias ciudades de Estados Unidos.

El fin del año 62 presentó muchas novedades en la política cultural de la empresa. Finalizado el contrato de Luis Varela, Christian Sorenson ocupó su lugar en Relaciones Públicas. El proceso de transición duró hasta que en 1963 Pedro Pont Vergés renunció al asesoramiento artístico:

... yo vi cómo se empezaba a centralizar el operativo de la Bienal Americana. Ya no era un proyecto de la *comunidad* de Córdoba, sino un proyecto de la empresa y en ese momento yo dije adiós y me fui, porque ya no me interesaba.<sup>21</sup>

De esta manera, terminaba una relación en la cual había coincidencias casi totales

---

<sup>18</sup> *El País*. Montevideo, 29/6/62 en Boletín No. 5. Archivo Especial de IKA.

<sup>19</sup> Herbert Read. "El Dilema del Crítico". *L'Oeil*, 1960 reproducido en *del Arte*. Año 2 No.10. Buenos Aires, jul/62. Archivo Especial de IKA.

<sup>20</sup> La publicación fue titulada como *Pintura Actual*, contiene dos conferencias ofrecidas durante la Bienal: la de Read, con traducción de María de Varela y la de Juan Larrea "Pintura y Nueva Cultura". Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. [c.1962].

<sup>21</sup> Entrevista a Pedro Pont Vergés, ya citada.

en cuanto a qué tipo de exposición, a quién debía convocarse y a qué público debía dirigirse. La nueva gestión evaluó que los Salones -que según se había anunciado seguirían en los años que no hubieran Bienal- habían llegado a su fin y que la empresa sólo se ocuparía de eventos internacionales. Aunque, transitoriamente, dio marcha atrás porque el espacio se había convertido en importante para los artistas del Interior y éstos presionaron a través de sus instituciones provinciales para que se siguieran haciendo, el V Salón fue el último.

Cada uno de los actores involucrados aspiraba a llevar el arte a los niveles más diversos; cuando se decía "arte", "modernización" o "público", cada sector en juego cargaba esas palabras con sus propias expectativas, intereses e ideologías. Nuevamente, fue la trama de voluntades diversas la que dio el curso sociocultural definitivo a los eventos. Para la II Bienal se buscó como asesor a Ernesto Farina, ya consagrado maestro cordobés, quien participó en la organización de manera entusiasta.

La convocatoria a la II Bienal incluyó a pintores de los cuatro países que ya habían participado y otros de Perú, Paraguay, Bolivia, Ecuador, Colombia y Venezuela. Diez países en total. Esta vez el presidente del Jurado fue Umbro Apollonio, director de la Sede Permanente y del Archivo Histórico de la Bienal de Venecia. Estuvo acompañado por José Gómez Sicre de la OEA y Antonio Romera de Chile, quienes habían integrado ya el jurado de la I Bienal, a los que se sumaron Oscar Cerruto (Bolivia), Geraldo Ferraz (Brasil), Marta Traba (Colombia), Carlos Rodríguez (Ecuador), Josefina Plá (Paraguay), Luis García Pardo (Uruguay), Inocente Palacios (Venezuela), Juan Manuel Eléspuru (Perú), quien había ejercido como jurado en el V Salón IKA, y por Argentina, el poeta y crítico Aldo Pellegrini. Como se ve, un Jurado numeroso: había un miembro por cada país latinoamericano participante, más "los extranjeros": el presidente y el miembro de la OEA (que era cubano residente en Washington).

Tras arduas deliberaciones, el Jurado concedió el Gran Premio Bienal al artista cinético Jesús Soto (Venezuela) y el Primer Premio a Alejandro Obregón (Colombia) y repartió los galardones hasta el Quinto que otorgaba la empresa y el resto que no eran de adquisición, brindados por diferentes organismos del Estado: Relaciones Exteriores, Dirección Nacional de Cultura, Gobierno de Córdoba, Municipalidad de Córdoba, y uno ofrecido por Venezuela, que se dió al único argentino premiado en esta Bienal: Clorindo Testa.

La Sala Especial se dedicó en la II Bienal a otro maestro del modernismo pictórico latinoamericano: Pedro Figari de Uruguay. Además, se abrió una exposición para la Invitada de Honor: Raquel Forner, el Gran Premio Bienal de la Primera.

Parece interesante analizar aquí los cambios referidos al espacio principal de exposición, que bien podrían ser pensados en términos de apropiación simbólica de la política cultural que adelantaba la empresa: se mudó la sede de la Bienal desde el Museo Caraffa al Pabellón Argentina de la Ciudad Universitaria, conservando aquella como sede de exhibiciones y actos paralelos. De esta manera, IKA sumaba a su prestigio industrial no sólo el del arte, sino también ahora el de la Universidad Nacional de Córdoba. Eso no escapaba a la mirada atenta de los artistas, porque significaba

además, el desplazamiento de sus propios proyectos sobre las futuras ampliaciones que se harían en el Museo Caraffa, el principal museo de la ciudad. Cuando Pont Vergés refiere como causa de su renuncia que ya no se trataba del proyecto de la *comunidad* de Córdoba, aludía a la posibilidad de tener, como San Pablo o Venecia, un espacio propio y permanente para la Bienal, con el Estado involucrado<sup>22</sup>.

Desde la Universidad un actor importante se sumó a la organización: Raúl Bulgheroni, director de la Escuela de Artes de la misma y amigo personal del matrimonio Sorenson<sup>23</sup>. Muchos de los actos paralelos a la exposición principal surgieron de la Escuela de Artes, como salones de grabado, de pintura, conferencias y actos varios<sup>24</sup>.

Esta vez, el prólogo del catálogo estuvo a cargo de Fernando Belaúnde Terry, presidente constitucional de Perú (y de James Mc Cloud). El catálogo fue el más completo y preciso de los tres editados por la empresa para las Bienales. Y como incluía todos los actos paralelos, daba también la impresión que todo estaba en manos de IKA.

Más allá de las voluntades de la empresa y de los otros actores dirigentes es necesario, para comprender lo ocurrido, destacar la predisposición que el público de los sesenta tenía para movilizarse y participar con gestos corporales y conductuales acordes con una renovación cultural. Era la época de la esperanza en la cultura del "hombre nuevo" y ese optimismo, fecundante y contagioso.

El público emergente<sup>25</sup>, no tradicional como hemos dicho, provenía de sectores con baja o nula educación artística, pero demostraba una avidez que no se había visto con anterioridad. "Ríos de gente subían y bajaban por las escaleras del Museo Caraffa"<sup>26</sup>. En realidad, tanto la oferta de las instituciones de la ciudad como la afluencia de público, superaron todas las expectativas y la gente hizo suya la Bienal llamándola "Bienal de Córdoba", cosa que ya hacían los países andinos desde que comenzaron a nombrar el evento. La ciudad, dueña ya de la Bienal, se sintió orgullosa de sus hoteles totalmente colmados de visitantes. "La furia expositora llegó al punto de convertir

<sup>22</sup> Los artistas habían pensado en una especie de Casa del Arte o Casa de la Cultura en las ampliaciones del Museo Caraffa, una de las cuales ya había financiado la Provincia, y las otras dos, según soñaban los artistas, debería financiarlas la empresa a medida que transcurrían las Bienales y las necesidades de espacio fueran mayores. Entrevista a Pont Vergés, Cba. Ago/94.

<sup>23</sup> Bulgheroni había sido nombrado Interventor de la Escuela de Artes en los años '60 a fin de literalmente "liquidar" la Escuela que era para entonces "un lugar para que señoras de la sociedad pintaran cuadritos". Con una visión de mayor proyección, en vez de cerrar propuso una gran reforma que llevó a cabo y que sirvió de base para la actual Escuela. Entrevista a Raúl Bulgheroni. Buenos Aires, julio/97.

<sup>24</sup> Por ejemplo: I Salón Latinoamericano de Grabado Universitario (530 obras participantes); I Salón de Estudiantes Universitarios de Arte; Pintores y Escultores de Córdoba; Muestra Fotográfica Estudio de Arte y numerosas conferencias, entre otras la de Víctor Haedo "Vida y Obra de Pedro Figari".

<sup>25</sup> Un análisis *in extenso* del público puede encontrarse en M.C. Rocca-R. Panzetta. "Bienales Americanas de Arte: Públicos y Recepciones" en AA.VV. *Arte y Recepción*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1997.

<sup>26</sup> Entrevista a Jorge Beltrán, ex-director del Museo Caraffa. Córdoba, jun/97.

halls de hoteles, pensiones y aún piezas de casas de familia en improvisadas galerías<sup>27</sup>.

El público volvió a desbordar las expectativas para los actos de cierre de la II Bienal: la prensa registró que en la Ciudad Universitaria se reunieron más de 1000 niños y 5000 adultos durante espectáculos que duraron todo el día ofrecido por teatristas, titiriteros, músicos y bailarines.

### De "la Bienal de Córdoba" a "la Bienal IKA"

El golpe de Estado dado en junio de 1966 por el Gral. Juan Carlos Onganía obligó a posponer la inauguración de la III Bienal hasta octubre de ese mismo año.

La política exterior norteamericana, apuntalando su carrera bélica, había cambiado de estrategia en 1964, destacaba que lo más importante en América Latina eran gobiernos

...aliados seguros y los golpes militares dejaban por lo tanto de ser vistos con hostilidad sistemática; con ello la eficacia de los ejércitos latinoamericanos como instrumentos políticos volvía a ser públicamente reconocida.<sup>28</sup>

Las estrategias de la empresa se reacomodaron centralizándose como nunca en la dirección de Relaciones Públicas; si antes se había contado con consultas a los distintos sectores, ahora todo se decidía sin más en IKA. Había que recuperar la imagen de la empresa como organizadora central de todos los eventos. Ya en 1965, el propio Bulgheroni, director de la Escuela de Artes y estrecho colaborador de los eventos, como ya se ha dicho, había reclamado la participación de otros sectores de la ciudad que no eran estrictamente la empresa:

Hacemos notar [...] que gran parte de estos actos fueron organizados por personas o instituciones que nada tenían que ver con IKA. [...la Bienal] ya ha escapado un poco de manos de sus organizadores para sentirse y ser casi patrimonio común de todos los que trabajan en favor de tan claros ideales [la unión de los pueblos].<sup>29</sup>

Sea cuales fueren las causas de los cambios, lo cierto es que el primer movimiento visible -y que, como en anteriores oportunidades, puede leerse como simbólico- fue la determinación de mudar la Bienal (se dijo que por razones de espacio<sup>30</sup>) a los predios

---

<sup>27</sup> *Análisis*. Buenos Aires, 5/10/64 en Boletín Noticias. Archivo Especial de IKA.

<sup>28</sup> Tulio Halperín Donghi. *Historia Contemporánea de América Latina*. Bogotá: Círculo de Lectores/Alianza Editorial, 1981. p.367.

<sup>29</sup> Conferencia del arquitecto Raúl Bulgheroni en el Rotary Club, referida a los resultados de la II Bienal. [1965]. Archivo Especial de IKA.

<sup>30</sup> Si bien esta era una razón "apolítica" y convincente, si se toma en cuenta el número de participantes y de obras enviadas, se comprobará que la exposición más numerosa no fue la Tercera, sino la II Bienal; los países invitados en la III Bienal fueron doce: nueve de los anteriores (Ecuador no asistió), más México, Guatemala y Nicaragua.

de la entonces inconclusa de la Facultad de Ingeniería<sup>31</sup>.

El edificio elegido, ubicado en la Ciudad Universitaria, tenía un acceso relativamente más difícil que el Pabellón Argentina en el que estuvo la II Bienal. En compensación, el amplio espacio interno y el circundante, permitieron acondicionar un escenario que, a la vez que brindó mayor perspectiva para la observación de las obras, posibilitó presentar "lo nuevo" como valor simbólico hasta en el hecho de inaugurar la sede de Ingeniería. El edificio estaba concluido en términos estructurales al momento de preparar la Bienal. Con apoyo oficial para movimientos de tierra y con el plan básico que tenía la Universidad para concluir la obra, IKA dirigió trabajos que difundió profusamente por todos los medios de comunicación, usando un estilo muy de moda y apreciado en la época, que nosotros hemos denominado "épica numérica":

... 3.800 metros cuadrados de pisos para cuatro inmensos salones, se instalaron 1.000 metros de zócalos de madera, se tendieron 2.000 metros de líneas eléctricas y se utilizaron 200 metros cuadrados de cortinados, además de emplearse 400 metros de caño de 3 pulgadas para dotar de agua al edificio, amén de la instalación de la red cloacal. Posteriormente se procedió a cubrir las paredes de las salas con paneles, para lo que se emplearon 2.000 metros cuadrados de tela plástica, dos kilómetros y medio de madera (sic), un kilómetro de cenefas para alojar luces metálicas (sic), 400 lámparas reflectoras y 1.600 tubos fluorescentes que consumen 150.000 watios por hora aproximadamente.<sup>32</sup>

La prensa contribuyó a aumentar la imagen de la "gran inversión" que estaba haciendo Kaiser titulando de manera grandilocuente como el semanario *Primera Plana* del 11/10/66, "La Bienal de los 200 millones"; luego esa cifra era tomada por otros medios de prensa y se reproducía sin parar, hasta que todo el mundo la creía así. Entonces, unos días después, podía suceder que la misma revista publicara en el último párrafo de un artículo: "... el gran gigante [se refiere a la Bienal como totalidad, no sólo al edificio] cuya edificación pudo haber costado unos 200 millones de pesos, insumió una suma diez veces menor, según informa la empresa"<sup>33</sup>.

La relación simbólica entre industria-tecnología-arte se confirmaba en la elección del espacio, pero también quedó nuevamente explícita en el prólogo del catálogo de la III Bienal, que de acuerdo con la política de sostener todos los hilos de la organización, esta vez fue realizado ya no por un presidente constitucional latinoamericano, como en las otras dos oportunidades, sino sólo por el presidente de IKA, James Mc

<sup>31</sup> Con este nombre se reconocen las instalaciones que utiliza la Escuela de Ingeniería perteneciente a la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y naturales.

<sup>32</sup> *La Capital*. Rosario, 16/10/66 en Prensa III Bienal. Archivo Especial de IKA. Hemos tomado este ejemplo pero esta misma noticia era publicada simultáneamente en todos los periódicos y revistas que se hacían eco de las novedades de la Bienal. La noticia está repetida exactamente en los medios porque era redactada por Prensa de Relaciones Públicas y repartida durante las innumerables conferencias de prensa que servían como difusión de los eventos. Estas estrategias venían desarrollándose con cada vez mayor pulcritud desde el Primer Salón IKA.

<sup>33</sup> *Primera Plana*. Buenos Aires, 25/10/66 en Prensa III Bienal. Archivo Especial de IKA. El valor del dólar en octubre del '66 era de \$218,40 m/n.

Cloud:

La industria ya no es una simple productora de bienes de consumo aunque esa sea su función más inmediata [...] Hoy muchos pensadores consideran al arte contemporáneo como una resultante directa de nuestra civilización técnico-industrial. [...] Es que la industria tiene una misión compleja en la sociedad contemporánea. [...] No hacemos solamente mecenazgo. Construimos juntos. Y juntos también hacemos cultura.

El Jurado de Premiación esta vez también presentó cambios; dos norteamericanos, uno de los cuales lo presidía: Alfred Barr (jr) del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Sam Hunter del Museo Judío de la misma ciudad, un alemán, Arnold Bode, de la Documenta Kassel y dos latinoamericanos: Carlos Raúl Villanueva, el arquitecto diseñador de la Ciudad Universitaria de Caracas y el crítico Aldo Pellegrini, ligado a las Bienales desde el principio.

Llamativamente, el Gran Premio Bienal, fue nuevamente otorgado al cinetismo venezolano, en la persona de Carlos Cruz Diez. Era obvio que la empresa, aunque no hubiera hecho ningún tipo de presión sobre el jurado supo elegir a jurados claves para obtener ese rédito. El Primer Premio fue para el argentino César Paternosto.

El cinetismo era, de todas las tendencias que había en ascenso en ese momento, la que más se acercaba a la ideología que relacionaba arte-tecnología. Independientemente de la voluntad de los artistas, el curso social de su obra cobraba el sentido que le atribuía el aparato de distribución artística, en este caso, en manos de la empresa.

El primero en manifestar su disgusto, antes de que se supiera el veredicto fue nada menos que Aldo Pellegrini, uno de los Jurados<sup>34</sup>. El crítico hizo declaraciones posteriores en las que denunció a miembros del jurado por estar comprometidos con la "visualidad pura, que se horroriza ante la emoción [...] sólo defendían las tendencias con las que están comprometidos"<sup>35</sup>. Aunque destacó que acordaba con el resto de los premios.

En el mismo sentido de reforzar la relación arte moderno y tecnología estaban las *Primeras Jornadas de Música Experimental*, organizadas también desde la empresa e inauguradas una semana antes de la Bienal.

¿Era sólo la buena difusión lo que atraía a la gente a escuchar conciertos no tradicionales en "Cinerama", la sala de cines más moderna de la época, ubicada en el centro de la ciudad.

Los mismos organizadores y músicos estaban sorprendidos de que 800 personas sentadas y 400 paradas en los pasillos escucharan respetuosamente las más variadas propuestas experimentales, que iban desde la destrucción de un piano hasta el uso de las recién llegadas computadoras.

Varias explicaciones pueden ensayarse frente a este fenómeno, pero dos razones parecen estar en la base: la primera tiene que ver con el sentido de apropiación simbó-

<sup>34</sup> Pellegrini se indignó tanto con sus pares norteamericanos que salió furioso del lugar donde se deliberaba y se chocó con una puerta de vidrio, lesionándose seriamente una rodilla.

<sup>35</sup> *Primera Plana*. Buenos Aires, 25/10/66 en Prensa III Bienal. Archivo Especial de IKA.

lica que los ciudadanos habían hecho con estos verdaderos festivales culturales, para los cuales no había necesidad de asociar represión del Estado con evento cultural *de* la ciudad y en segundo lugar, la avidez por lo más nuevo que tenía el público, lo llevaba casi compulsivamente a “ver que era la último que se hacía en música”.

Esas mismas razones extendieron la buena disposición *a priori* del público hacia un acontecimiento realmente exótico en la ciudad: la Antibienal<sup>36</sup>. También se desarrolló en el centro de la ciudad y autoconvocó a los artistas excluidos de la Bienal porque hacían propuestas diferentes a las de la pintura: instalaciones, “objetos”, acciones corporales y, en general, muestras de cuestionamiento a los conceptos tradicionales de arte. Ocuparon ostentosa y estridentemente el espacio y atrajeron al público ávido de saber qué era “lo último”, pero también la intolerancia represiva tanto de la dictadura como de la sociedad pacata cordobesa. A los pocos días la policía clausuró la muestra, aunque la Bienal oficial siguió el curso que se había previsto.

Muchos acontecimientos artísticos y no artísticos no han sido reseñados en este trabajo, no obstante, lo señalado hasta aquí, permite adelantar las siguientes reflexiones:

Industrias Kaiser Argentina resultó un eslabón eficiente de la política exterior norteamericana. Cumplió su rol procurando jerarquía, pero a la vez jerarquizando los eventos. Mientras que la política exterior no priorizó la mano dura, participó en la expansión de foros democráticos que discutieron, abiertamente, conceptos y perspectivas muy diversas. Logró ser visualizada como agente de vanguardia social, modernizador capaz para prometer progreso. El industrialismo como estilo, con un cierto lenguaje ingenieril -cargado de virtudes, pero también con defectos tales como la torpeza derivada de un hegemonismo prepotente y descalificador hacia otras valoraciones, que venía cultivándose en Córdoba y en otros lugares de América Latina- recibiría respaldo e impulso. El sector de la cultura fue concebido, desde esa política, como integrado en un todo más amplio que el tradicional, incluyendo los bienes de consumo. En el campo artístico en general, y de la pintura y la música en particular, se promovió la relación arte-tecnología.

No obstante, en la medida en que IKA y otras empresas norteamericanas en el área, ligaron su acción cultural al rol político del estado norteamericano, no sólo no promovieron en la mayoría de los artistas e intelectuales y buena parte del público, la adhesión a su proyecto político, sino su rechazo. En efecto, EEUU no pudo mantener un rol de vanguardia en el libre juego de los foros democráticos y, al mismo tiempo,

---

<sup>36</sup> El nombre real era “Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas”. Un pequeño pero cuidado catálogo, -prologado por Jorge Romero Brest, el director de Artes Visuales del Instituto Di Tella- presentaba dibujos de grandes animales con la cabeza de un artista. Así murciélagos, búfalos, lagartos, panteras, palomas, ratas, etc. destacaban rasgos biográficos particulares de los “bichos raros” presentados. La mayoría de los artistas provenían del Di Tella. Los organizadores en Córdoba eran María Rosa Roca, Rodolfo Ímas, Felipe Yofre y Oscar Brandán. Entrevista a Oscar Brandán. Córdoba, ago/1994.

justificar Vietnam, Santo Domingo, la inusitada carrera armamentista o el abierto apoyo a regímenes dictatoriales. En la dimensión local, tampoco IKA supo evitar la contradicción entre su rol en la cultura y las insalubres condiciones de trabajo del sector FORJA de su planta industrial, por ejemplo, o el despido y suspensión de personal cuando, por efecto del agotamiento y fracaso de los proyectos desarrollistas que habían prometido cerrar la brecha del subdesarrollo, el mercado se contraía.

Resulta claro con lo señalado, que el sentido del curso histórico y su valoración es pluridependiente y menos ligado al concepto de hegemonía de lo que otros análisis, más simples, podrían ofrecer.

Nosotros proponemos que el gran resemantizador de las acciones vividas en las Bienales Americanas de Arte, fue el optimismo fecundante del público que, apropiándose de cada espacio democrático que se propusiera, generó potentísimos estímulos para la libertad creadora, particularmente la de aquellos individuos que cultivaron, o habían cultivado, un hondo sentido de pertenencia latinoamericanista.

Las Bienales fueron *de* Córdoba a causa del público. Esto demuestra cómo el consumo artístico, aún de un público emergente, modula la valoración histórica de los hechos culturales.

El Estado y sus actores oficiales participaron, durante las Bienales, de los hechos artísticos de máxima importancia. No obstante, cuando IKA vendió su planta industrial y se fue, en 1967, los cambios ocurridos, tanto en el optimismo del público cuanto en el deseo intrínseco del gobierno respecto de la promoción de espacios democráticos, coadyuvaron para que, en lo sucesivo, no se asumiera algún liderazgo que podría haber dado continuidad a aquellos eventos. Hasta el día de hoy, el Estado ha abandonado progresivamente un rol cultural ligado a la docencia y a la facilitación de la participación para potenciar, en cambio, un rol proclive a la unilateral cultura considerada como mero espectáculo.