

**ROSA TEKNE:** LECTURAS  
CRÍTICAS DE SALÓN EN LA  
CONFLUENCIA DEL **ARTE,**  
**LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA**  
JAZMÍN ADLER Y LUCÍA STUBRIN

III CERTAMEN HUGO PADELETTI.  
ESTÍMULO A LA INVESTIGACIÓN  
EN EL CAMPO DE LAS ARTES.



MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES  
ROSA GALISTEO DE RODRIGUEZ

Adler, Jazmín / Stubrin, Lucía

Rosa Tekné : lecturas críticas de salón en la confluencia del arte, la ciencia y la tecnología /  
Jazmín Adler ; Lucía Stubrin. - 1a ed. - Rosario : Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa  
Fe, 2025.

Libro digital, PDF - (Certamen Padeletti ; 3)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-90087-5-3

1. Arte Argentino. 2. Historia de la Provincia de Santa Fe . 3. Museos. I. Stubrin, Lucía II.

Título

CDD 701

Rosa Tekné: Lecturas críticas de Salón en la confluencia del arte, la ciencia y la tecnología.

© Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez

Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe

© De los textos: Jazmín Adler y Lucía Stubrin

Edición: Analía Solomonoff

Corrección integral: Alicia Di Stasio y Mario Valledor

Diseño y maquetación: Carolina Vázquez

4 de Enero 1552 (3000) Santa Fe, Argentina

Tel: +54 342 4573577 / museorosagalisteo@santafe.gov.ar

www.museorosagalisteo.gob.ar

## Índice

|  |    |
|--|----|
| Introducción .....   | 4  |
| Breve historia del Salón Anual en el cruce con los ámbitos de la ciencia y la tecnología ..... | 6  |
| Eje 1. Ciudades y paisajes técnicos .....  | 10 |
| Eje 2. Técnica y trabajo .....   | 15 |
| Eje 3. Cuerpo y técnica .....  | 19 |
| Eje 4. Máquinas, objetos y utensilios .....  | 25 |
| Eje 5. Geometría y matemática .....  | 29 |
| Eje 6. Materiales, técnicas y procesos .....   | 34 |
| Conclusiones .....   | 39 |
| Corpus de obras .....  | 41 |
| Imágenes de las obras .....  | 43 |
| Bibliografía .....   | 43 |
| Fuentes documentales .....   | 45 |

## Anexo

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| Ciudades y paisajes técnicos .....    | 48 |
| Técnica y trabajo .....               | 51 |
| Cuerpo y técnica .....                | 53 |
| Máquinas, objetos y utensilios .....  | 56 |
| Geometría y matemática .....          | 58 |
| Materiales, técnicas y procesos ..... | 61 |

## Introducción

En el marco del III Certamen “Hugo Padeletti”, nuestro proyecto de investigación se propuso rastrear las relaciones establecidas entre la Colección Premios del Salón Anual del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, de la provincia de Santa Fe, y los imaginarios, materialidades, técnicas, procesos y conceptualizaciones asociados a los campos de la ciencia y la tecnología en la Argentina. Esta colección en particular constituye un corpus apropiado para leer la permeabilidad de la escena de las artes visuales hacia las nuevas formas de experimentación artística impulsadas por las transformaciones científicas y tecnológicas durante los siglos XX y XXI. Teniendo en cuenta que la historia del arte se ha visto frecuentemente convocada por imágenes, discursos y metodologías del ámbito tecnocientífico, nuestra propuesta procuró reconstruir los modos específicos en que dichos idearios y materiales han signado el desarrollo del arte argentino moderno y contemporáneo, a través de las obras pertenecientes a uno de los patrimonios más significativos del país. Además de relevar la Colección en relación con una serie de ejes definidos por los cruces entre el arte, la ciencia y la tecnología, sobre los cuales volveremos enseguida, nos interesó elaborar posibles herramientas epistemológicas y metodológicas dirigidas a contribuir al abordaje de las obras del Museo desde una perspectiva crítica que pondere las intersecciones entre dichas esferas. Por otro lado, nos dedicamos a estudiar la historia del Salón, el modo en que las categorías y nomenclaturas fueron cambiando a lo largo del tiempo, y los criterios de selección que operaron en las distintas ediciones del Premio, de cara a aportar a la formulación de una nueva periodización de la historia del arte argentino que permita revisar la construcción de los relatos historiográficos canónicos.

El diseño metodológico del proyecto comprendió tres etapas complementarias: trabajo exploratorio, sistematización teórica y análisis crítico. En la fase inicial de la pesquisa hemos avanzado en la primera de las instancias mencionadas, la cual implicó un relevamiento exhaustivo de las obras que forman parte de la Colección Premios del Salón Anual y han ingresado a ella entre 1922 y 2020. Esta tarea permitió definir nuestro corpus de análisis, aspecto que detallaremos más adelante. El trabajo exploratorio concibió, además, un relevamiento de fuentes documentales, esto es, la delimitación de un conjunto de materiales pertenecientes al archivo del Museo, tales como las fichas técnicas de las piezas, catálogos, actas y notas de prensa. Estos documentos han sido clasificados por década y por tipo de fuente, y constituyeron recursos significativos a la hora de analizar las obras que han ido ingresando a la Colección en el período comprendido por el proyecto. En efecto, permitieron poner las piezas en contexto, conocer la trayectoria de los artistas, examinar las características del Salón Anual en el cual dichas obras fueron premiadas, examinar la catalogación que les fue atribuida en el momento de incorporarlas al Museo e identificar las repercusiones suscitadas en la escena artística de cada época. En cuanto a la metodología de trabajo, cabe aclarar que gran parte del proceso de investigación encauzado en el marco del proyecto tuvo lugar durante la pandemia de COVID-19 y, dado que la institución permaneció cerrada durante varios meses, hemos tenido que desarrollar la pesquisa a distancia. Lo antedicho trajo aparejada la imposibilidad de acceder a las obras en vivo y en directo, motivo por el cual hemos trabajado a partir de las imágenes que nos fueron oportunamente remitidas por el equipo del Museo.<sup>1</sup> Por otro lado, muchas de las fichas técnicas de las obras no cuentan con la información completa,<sup>2</sup> sobre todo en lo que respecta al año de su ejecución. En dichos casos, hemos aclarado en nota al pie que no tenemos el dato de la fecha de realización de la pieza analizada y nos hemos limitado a indicar el año en que fue organizado el Salón Anual en cuestión. Una vez que recibimos las imágenes y las fichas técnicas de las obras, nos abocamos a efectuar el análisis de las imágenes, además de la investigación en torno a la figura de los artistas y el relevamiento de la bibliografía referida tanto a su producción plástica como a las temáticas específicas que fueron apareciendo en el proceso de investigación sobre sus relaciones con los imaginarios científico-tecnológicos, conceptos, materiales, técnicas, etcétera.

---

1 Como consecuencia de ello, eventualmente pueden existir algunas diferencias sutiles entre las obras y nuestras descripciones, especialmente en cuanto atañe a sus características cromáticas.

2 Actualmente la institución se encuentra impulsando un proceso de revisión y reordenamiento de la documentación interna.

La sistematización teórica y el subsiguiente análisis crítico desembocaron en la revisión de los núcleos teórico-metodológicos que habíamos propuesto antes de desarrollar la investigación y, por último, redundaron en la escritura del informe final que aquí presentamos. Con respecto al primer punto, inicialmente habíamos identificado tres núcleos, que fueron detallados en nuestro proyecto como N1 - N2 - N3, a saber: (1) un núcleo dedicado a los aspectos materiales y técnicos comprometidos por las obras del corpus (*eje material y técnico*); (2) un núcleo abocado a las herramientas y los medios tecnológicos involucrados durante la investigación y ejecución de las obras, es decir, en las fases previas a su consumación (*eje tecnológico-procesual*); (3) un núcleo conceptual orientado al análisis y clasificación de las piezas en función de los temas, imaginarios de modernización y propuestas conceptuales asociados a los campos de la ciencia y la tecnología (*eje conceptual*). En particular, este último abría la posibilidad de incorporar a nuestro corpus obras que dialogan con el terreno de las artes tecnológicas, aunque no se inscriban directamente en él. Sin embargo, en la medida en que avanzamos en el relevamiento de obras, la delimitación del corpus y sus posibles clasificaciones, fuimos comprobando que los tres núcleos teórico-metodológicos detallados en el proyecto original debían ser ampliados y/o reformulados. Estas reconfiguraciones metodológicas respondieron a las necesidades que fueron surgiendo a lo largo de la pesquisa, en cuanto tuvimos la oportunidad de encontrarnos con las obras que forman parte de la Colección Premios del Salón Anual, galardonadas entre 1922 y 2020, y algunas otras que integran el patrimonio del Museo y que decidimos incorporar en función de los objetivos de la investigación. Conforme a dichas reconfiguraciones, tanto el núcleo material y técnico como el tecnológico-procesual (N1 y N2) pasaron a configurar un único eje, designado como **Materiales, técnicas y procesos**. Por su parte, el núcleo conceptual (N3) debió ser desglosado en diferentes ejes, teniendo en cuenta la pluralidad de iconografías e imaginarios ligados al tema de la máquina que fueron apareciendo en las distintas obras recabadas: **Ciudades y paisajes técnicos; Técnica y trabajo; Cuerpo y técnica; Máquinas, objetos y utensilios**. Finalmente, un sexto eje, denominado como **Geometría y matemática**, se ubica en una zona intermedia entre el núcleo dedicado a los materiales, técnicas y procesos, y los cuatro ejes asociados a las temáticas e idearios tecnológicos.

El concepto de técnica adopta en esta taxonomía un rol preponderante. Entendemos aquí la noción de *tekné* en sintonía con las ideas formuladas por José Luis Brea (2002) cuando sugiere posibles relaciones entre la técnica y el lenguaje: la técnica como el lenguaje que hablan entre sí los artefactos. Y del mismo modo en que el lenguaje se transforma a lo largo del tiempo, la técnica también es epocal; más aún, “es la técnica la que hace a su época, la que la escribe” (Brea, 2002: 112). Entre otras cosas, esto supone que no existe transformación del mundo que no sea técnica (lo antedicho no certifica necesariamente su carácter emancipatorio, en todo caso dependerá de los usos que se hagan de ella, dado que nunca es neutral). Y cuando el pensamiento se vincula con la técnica en clave de insumisión, poniendo en jaque su supuesta neutralidad y más allá de las formalizaciones técnicas que procuran inscribir sus desarrollos en el contexto de un capitalismo industrializado de masas, da lugar al arte y al fenómeno artístico en su conjunto.

La impronta epocal y potencialmente revolucionaria de la técnica referida por Brea atraviesa nuestros seis ejes de análisis. Hemos decidido organizar el desarrollo del informe de acuerdo a un criterio más o menos cronológico, que se inicia con el eje **Ciudades y paisajes técnicos**, en gran medida (aunque no de manera privativa) dedicado al período comprendido entre fines del siglo XIX y principios del XX, y concluye con **Materiales, técnicas y procesos**, integrado por una serie de obras premiadas y seleccionadas en las últimas ediciones del Salón. Si bien es claro que el planteo diacrónico, sustentado en la continuidad cronológica, no es el único relato posible, hemos decidido organizarlo de esta forma priorizando la construcción de un desarrollo ordenado que permitiera articular los distintos ejes independientemente de sus diferencias temáticas y conceptuales. **Ciudades y paisajes técnicos** comienza con una contextualización histórica orientada a reconstruir los procesos de modernización atravesados por la ciudad moderna en la Argentina, en particular en el pasaje del siglo XIX al XX, y reúne diferentes obras de la Colección que han plasmado representaciones de paisajes urbanos signados por el fenómeno técnico. El siguiente eje, **Técnica y trabajo**, se focaliza en los procesos y labores que involucran la técnica,

específicamente en escenas referidas a distintos trabajos. Sus artistas retratan la temática desde una perspectiva que deja entrever una toma de posición política ante las condiciones laborales muchas veces críticas que les ha tocado enfrentar entre las décadas del cuarenta y sesenta del siglo pasado. Por su parte, en **Cuerpo y técnica** analizamos un corpus que propone relaciones diversas entre cuerpos biológicos y desarrollos técnicos, ya sea a través de representaciones protésicas donde las tecnologías amplían las capacidades humanas, o bien asociaciones de distinto tipo entre cuerpos y máquinas, tanto artefactos mecánicos como dispositivos electrónicos. Precisamente, la máquina es el tema central del eje **Máquinas, objetos y utensilios**, conformado por un conjunto de piezas dominadas por objetos inanimados, desde los más simples y cotidianos hasta los más complejos y sofisticados. En algunos casos, los objetos en sí mismos son los elementos destacados en la composición, mientras que otras piezas enfatizan el resultado de la acción mediada por la máquina o el utensilio, de manera automatizada o manual. El quinto eje, **Geometría y matemática**, examina algunos ejemplos de las convergencias entre los terrenos de las artes visuales, la geometría y la matemática, reemplazando la representación figurativa por estéticas que comprometen la extrema geometrización de la composición, combinando figuración y abstracción, o investigando las ilusiones ópticas resultantes de ciertas operaciones cromáticas o formales. Finalmente, en **Materiales, técnicas y procesos** incluimos obras que devienen de un proceso creativo mediado por las tecnologías, así como trabajos que no solamente hacen uso de herramientas tecnológicas en los estadios de producción, sino también en las instancias de exhibición de las piezas.

### **Breve historia del Salón Anual en el cruce con los ámbitos de la ciencia y la tecnología**

Junto al análisis de obras adquiridas en el marco del tradicional Salón Anual de Santa Fe, hemos comenzado a sistematizar la historia de este, teniendo en cuenta los cambios en el reglamento, la composición del jurado y el relevamiento de los catálogos (identificando la evolución del formato, la estructura, los textos e imágenes que contienen). Hemos comenzado de atrás para adelante, es decir, desde el presente al pasado, ya que, en función de la temática que nos interesa analizar (las relaciones entre las prácticas artísticas y los territorios de la ciencia y la tecnología), encontramos mayor variedad de experiencias artísticas en los últimos decenios.

El período 2000-2020 es especialmente interesante, porque se producen cambios institucionales que repercuten en el Salón Anual modificando su nombre, desafiando la organización de los premios de acuerdo a las categorías artísticas en disputa, reevaluando las formas de premiación, reflexionando sobre la propia historia, construyendo relatos autorreferenciales, repensando la relación de la institución con la escena nacional y local a través del Invitado de Honor (y también la eliminación de este en 2016 –formalmente en 2017–), entre muchos otros indicios de tensión entre las dinámicas de innovación y las estructuras canónicas.

Vista desde el presente, la historia del Salón Anual puede organizarse cronológicamente en tres etapas. La primera, representada por la gestión de Horacio Caillet Bois, que duró más de treinta años (1922-1958). Esta etapa puede considerarse como el momento de instauración y consolidación de un certamen de provincia con aspiraciones nacionales, entre cuyos objetivos primordiales se destaca la búsqueda de un arte de identidad propia. Durante las primeras décadas de la gestión de Caillet Bois, el Salón es mayormente denominado Salón Anual y, a partir de 1945, se lo identifica como Salón Anual de Santa Fe. En cuanto a las categorías convocadas, el Salón promueve las disciplinas pintura, escultura y arquitectura en sus primeros años. Luego, arquitectura es desplazada por grabado y, en 1945, se incorpora dibujo.

La permeabilidad a las relaciones entre ciencia, arte y tecnología en este lapso no son muy evidentes. Como adelantamos, la preocupación central desde la mirada de su director es la de fomentar la creación de un arte argentino, y también santafesino (en la década del cuarenta, se destina una sala para la exposición de los artistas locales dentro del Salón). En el Prefacio del *XXI Salón Anual*, de 1944, vale la pena destacar un párrafo donde el director del Museo realiza un balance de las obras participantes, esta vez desde lo estético:

Este salón lo evidencia con la aparición de técnicas propias y temas que se orientan hacia la creación de un estilo original dentro de lo que podríamos llamar una estética nativa. El tipo, el paisaje y las costumbres acercan cada vez más al artista argentino a la historia y a la geografía natales. Se confirma, así, la importancia de estos certámenes... (AA.VV., *XXI Salón Anual*, 1944: s/p)

En este mismo año se completa la segunda etapa de ensanche del edificio, que incluye la creación de la Biblioteca Pública de Arte y las salas y despachos administrativos. Dada la disponibilidad de mayor espacio, Caillet Bois concreta su promesa, anunciada en el catálogo del año anterior, de dedicar una sala para la exposición permanente de pintores y escultores santafesinos “...para que artistas y aficionados, ya fueran naturales o transeúntes, pudieran recoger una imagen representativa y cronológica de lo que fueron las artes plásticas en Santa Fe” (AA.VV., *XXI Salón Anual*, 1944: s/p).

La conformación del jurado es un elemento que consideramos puede ser relevante para identificar el criterio utilizado por el Museo para, a través del Salón, ir formando su colección. Al respecto es necesario aclarar que la adquisición de obras a través de este mecanismo va modificándose en función de las disponibilidades presupuestarias. En el catálogo del VIII Salón Anual, de 1931, se publica la Reglamentación del Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo”, destinando dos premios anuales de \$ 2000 y \$ 1000 para las mejores obras de pintura y escultura, respectivamente. Asimismo, se reduce a dos el envío de piezas por artista y se aclara, entre otras cosas, que el premio no podrá quedar desierto “mientras la partida correspondiente exista en el Presupuesto, pero la Comisión Provincial de Bellas Artes, o el jurado designado al efecto, podrán fraccionarlos y distribuirlos entre dos o más artistas cuando los méritos equivalentes lo hagan equitativo y el precio de las obras lo permita” (AA.VV., *VIII Salón Anual*, 1931: s/p).

Es decir que, en principio, el Museo cuenta anualmente con la posibilidad de adquirir dos obras mediante el Certamen. En la práctica, cada Salón actúa de modo independiente, generando premios adquisición que aparecen y desaparecen en función de los *sponsors* y las disponibilidades económicas. Esto dificulta, por su parte, el seguimiento histórico del crecimiento de la Colección, que va incrementándose de forma *ad hoc* y no de manera regular (sumado a ello el mecanismo de adquisición por donaciones o compras).

Volviendo a la composición del jurado, este funciona en las primeras décadas a cargo de la Comisión Provincial de Bellas Artes. La Comisión va variando en su formación año a año, pero siempre prevalece la figura del director Horacio Caillet-Bois. Durante el primer decenio de existencia del Certamen, lo acompañan integrantes que permanecen en forma intermitente. Entre ellos podemos mencionar a Miguel Ángel Correa, Nicanor Molinas, Agustín Zapata Gollán, Juan José de Soiza Reilly, Pedro Gómez Cello, José Reinares, José María Puig, Ignacio Costa.

A partir de la década del cuarenta, se incorporan al jurado representantes de artistas elegidos por los propios participantes para cada disciplina. Poco a poco, la tendencia hacia la profesionalización del arte impone la conformación de un jurado de especialistas, que se mantiene hasta la actualidad. En este sentido, el Salón ha sido permeable a la consolidación de la institución artística representada por sus propios protagonistas: los artistas.

Otra de las tradiciones que se instalan en el período de la gestión de Caillet Bois es la creación del Invitado de Honor (comienza en 1931 y se reglamenta en 1935). Este evento simultáneo al concurso se mantendrá hasta 2015, cuando Iris Pantanali, Juan Arancio y Héctor Welschen resultan los últimos convocados. En 2016, año de transición hacia la supresión definitiva de esta sección del Certamen, ocurrida en 2017, el Invitado de Honor es reemplazado por una muestra patrimonial, titulada *Secretorama*, de la Colección Luis León de los Santos (curada por Claudia del Río). Cabe destacar el renombre de los artistas participantes de este espacio homenaje durante ochenta y cuatro años. Mencionaremos solo a los más contemporáneos, desde 1980 hasta el presente: Kenneth Kemble, Carlos de la Mota, Ricardo Supisiche, Líbero Badii, Juan Del Prete, Santiago Cogorno, Miguel Ángel Vidal, Leopoldo Presas, Mario Mollari, Juan Carlos Faggioli, Exequiel Linares, Marcelo Bonevardi, Rómulo Macciò, Luis Felipe Noé, Rogelio

Polesello, Cristina Santander, Daniel Zelaya, Miguel Ocampo, Héctor Borla, Raúl Lozza, Clorindo Testa, Gyula Kosice, Josefina Robirosa, Leo Tavella.

El segundo momento del Salón Anual lo podemos ubicar entre fines de la década del cincuenta y fines de la del noventa. En cuanto a la información del catálogo, en este período llama la atención la ausencia de prólogo o prefacio que tradicionalmente el director del Museo solía escribir. Es que, justamente, entre 1958 y 1973, la institución atraviesa un período de alternancia de autoridades que resisten en el cargo durante poco tiempo. Paco Urondo, Jorge Vila Ortiz, Miroslav Bardonek, Hugo Padeletti, César López Claro, Enrique Estrada Bello, Rosa María Ravera, son algunos de los sucesivos directores. No es casual, entonces, que se pierda la explícita mirada de la institución (que Caillet Bois solía expresar abiertamente, en sus textos sobre la escena del arte nacional y los deberes y obligaciones de este museo de provincia como promotor cultural).

En esos años el catálogo se limita a publicar la información institucional, los miembros del jurado, las actas de los artistas ganadores de cada sección, la nómina de artistas seleccionados y las imágenes de las obras ganadoras (en algunos casos, y en blanco y negro).

Entre 1964 y 1971 el catálogo adopta una nueva identidad visual realizada por Fernando Espino, quien se ocupa también de la diagramación, junto a las fotografías de Luis T. Sebillé. La imagen de tapa, impresa a color, es un gran sol de estética precolombina. En su interior se detalla en números arábigos la edición del Salón Anual (vuelve a nombrarse de este modo); se enumeran y convocan las disciplinas participantes en duplas variables: dibujo y pintura (1964), escultura y grabado (1965), escultura y grabado (1967), pintura y dibujo (1968), escultura y grabado (1971).

En cuanto al funcionamiento del Salón Anual, el único cambio relevante, que se inaugura en 1959 y perdura hasta 2009, es la incorporación del Salón Anual de Aspirantes a Becas de la Provincia de Santa Fe (más conocido como Salón de Becarios). Esta instancia, junto con el Invitado de Honor y el concurso nacional propiamente dicho, conformarán durante varias décadas el funcionamiento regular del Salón en el marco de la vida institucional del Museo, dirigido desde 1973 hasta 1997 por Nidia Pereyra Salva de Impini.

El impulso del tradicional Salón inaugurado en 1922 sostiene mayormente la vida del Museo durante la segunda mitad del siglo XX, sin grandes modificaciones ni innovaciones en un momento de la historia del arte nacional en el que espacios referentes como el Instituto Torcuato Di Tella o grupos de vanguardia como el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) movilizan la escena de las artes visuales en el país, incorporando materialidades y estéticas asociadas al arte y la tecnología nunca antes vistas.

Es en el tercer momento de vida del Salón Anual (2000-2020) en el cual podemos identificar mayormente la permeabilidad de la institución a los cambios provocados por lo que Graciela Speranza define como el “efecto Duchamp”:

Sil la historia del arte del siglo XX se conmociona a partir de ese azaroso paso de Duchamp por Buenos Aires y produce un efecto de alcances insospechados, el recorrido que se propone aquí especula un *efecto argentino* de Duchamp, un dispositivo óptico-crítico que permite mirar la literatura y el arte argentinos *a través* de las transformaciones estéticas que su obra materializa como un poderoso catalizador del arte del siglo: la reproducción, el *fuera de campo*, el giro conceptual. No se trata, por supuesto, de una relación causal; una de las grandes innovaciones del arte duchampiano consiste en la invención de una nueva relación dialéctica con el pasado y el futuro del arte... (Speranza, 2006: 25-27)

Tanto es así que, en 2004, el Salón Anual suma a sus disciplinas tradicionales la cerámica y la fotografía. En 2008, el Museo vuelve a reducir la convocatoria artística a tríadas variables que se inician con el llamado a pintura, fotografía y cerámica. Como mencionamos, en 2009 se suprime el estímulo del tan instalado Salón de Becarios, y comienza, nuevamente, un período de alternancia en la dirección.



Si entre 2001 y 2010 la gestión estuvo a cargo del arquitecto Marcelo Olmos –tras el lapso de gobierno de Jorge Mollerach (1997-2001)–, entre 2010 y 2016 el Museo atravesó una fase de transición institucional hacia la instauración de la modalidad de concurso abierto y público para la elección de su máxima autoridad. Durante esa transición, los responsables a cargo de la dirección fueron Carlos Bernatek (2010-2012) y Leonardo Scheffer, como coordinador (2012-2016).

A partir de 2016 se inicia la primera gestión de directora concursada, obtenida por Analía Solomonoff, quien permanece hasta el presente e implementa cambios en el Salón Anual que reflejan la intención de modernizar y atraer la atención de la comunidad artística nacional hacia las puertas del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Tras un breve intento de instalar una última categoría disciplinar llamada “arte objeto” en 2016, a partir de 2017 el Salón Anual de Santa Fe (así volverá a denominarse a partir de 2019, luego de identificarse durante unos años como Salón de Mayo, en alusión al mes de su tradicional inauguración: el 25, día de la Revolución) elimina las categorías. De este modo, se abre a todo tipo de formatos de presentación de obras, procesos y experiencias estéticas, transmitiendo una mirada aperturista y receptiva hacia manifestaciones diversas del arte, donde la influencia de la ciencia y la tecnología adquiere una presencia relevante en la instancia de selección.

Por otra parte, frente al último antecedente de instaurar un jurado de selección y otro de premiación (2016), en 2017 se vuelve al jurado unificado de especialistas. Artistas, críticos, académicos, gestores, entre otros perfiles culturales de todo el país, son convocados año a año a integrarlo. Asimismo, en 2018 se incorpora al Salón Anual el “Certamen Hugo Padeletti. Estímulo a la investigación en el campo de las artes”, cuyo objetivo es fomentar el pensamiento crítico y el estudio de “El Rosa” (tal como se lo identifica actualmente, a partir de la creación de un logo institucional de referencia que se consolida en esta última gestión del Museo).

Cuatro ediciones ya lleva este Premio, cuyos proyectos seleccionados van en sintonía con algunas de las preocupaciones teóricas contemporáneas del campo: la mirada de género en el Museo, la puesta en valor del patrimonio, el rescate de la historia institucional, el abordaje de la Colección desde lecturas innovadoras, la influencia de la ciencia y la tecnología en el arte, entre muchos otros temas que actualizan las propuestas que incentiva el Certamen.

De este modo, el Museo promueve estrategias de modernización y actualización que, en materia de innovaciones tecnológicas, se traducen, por ejemplo, en la incorporación de procedimientos digitales para aplicar al concurso y la creación de un catálogo virtual, presentado en el 97° Salón Anual Nacional de Santa Fe de 2020.

Habiendo revisado prácticamente un siglo de historia del Salón, pueden advertirse relaciones entre las modificaciones que ha experimentado el reglamento del Certamen en cada período histórico propuesto y el posicionamiento del Museo. De este modo, así como es posible identificar en el universo de las poéticas tecnológicas visiones exaltatorias, contestatarias o indiferentes a la *tekné* contemporánea, se pueden reconocer distintas posturas en el proceso cronológico de inauguración y consolidación del Salón Anual. En un primer momento, la preocupación por la construcción de un arte de identidad nacional, donde se promueve el reconocimiento del grabado y el dibujo como técnicas propias de los artistas locales; luego, un período de autorreproducción del Certamen, sin búsquedas estéticas particulares o miradas políticas específicas en relación con la escena de las artes visuales. Finalmente, una etapa de resurgimiento y modernización que se ve convocada de manera crítica por los cambios tecnológicos y las expresiones de vanguardia que suceden en los márgenes de la escena local, y en los centros urbanos más populosos como Rosario o Buenos Aires, los cuales operan como referencias obligadas de la historia del arte del país.

Así es como podemos vincular la lectura del corpus de obras visuales que presentaremos a continuación y la propia historia del Salón Anual desde la perspectiva de los estudios sobre arte, ciencia y tecnología.

### Eje 1. Ciudades y paisajes técnicos

Desde fines del siglo XIX, a partir de la construcción del Estado nacional promovida por la llamada Generación del Ochenta, la Argentina buscó posicionarse como una potencia mundial. Las olas inmigratorias transoceánicas provenientes fundamentalmente de Italia y España, las fluidas relaciones comerciales con Europa y la expansión económica del país fueron transformando de manera profunda la fisonomía de los centros urbanos. Los primeros conglomerados devinieron en ciudades cada vez más pobladas por los nuevos habitantes procedentes del Viejo Mundo en busca de mejores condiciones de vida, así como por la migración del ámbito rural hacia los focos fabriles de la ciudad. Según Beatriz Sarlo (2007), en un breve lapso, en términos históricos, los procesos de modernización de los medios de comunicación, la alteración de las costumbres, el fortalecimiento de un mercado editorial, la multiplicación de revistas culturales y la fusión de nacionalidades, culturas y lenguas modificaron por completo las relaciones sociales y las distintas prácticas cotidianas de un país que adquiriría un cariz de cosmopolitismo. En este contexto, además, desarrollos tecnológicos como el tranvía, la radio y el alumbrado eléctrico irían ganando fuerza en la conformación de un paisaje urbano sin precedentes, no solo configurado mediante nuevas imágenes, sino también articulado a partir de los sonidos propios de una ciudad en plena expansión. Buenos Aires se transformó a pasos agigantados, a la vez que el concepto de tiempo se vio alterado por la fugacidad y la instantaneidad que marcaban los nuevos ritmos de la vida cotidiana. La ciudad pasó a ser una metrópolis moderna: “protagonista y escenario de la experiencia de modernidad” (Wechsler, 2010: 274).

Sin embargo, observa Sarlo, la incidencia de estas transformaciones en el plano subjetivo –cambios funcionales, pero también perceptivos– fusionó tiempos diversos, dado que, al desplegarse en un período acotado, sus habitantes aún podían recordar las características de la ciudad del pasado:

En su itinerario de los barrios al centro, el paseante atraviesa una ciudad cuyo trazado ya ha sido definido, pero que conserva todavía muchas parcelas sin construir, baldíos y calles sin vereda de enfrente. Sin embargo, los cables del alumbrado eléctrico, ya en 1930, habían reemplazado los antiguos sistemas de gas y kerosene. Los medios de transporte modernos (sobre todo el tranvía, en el que viaja permanentemente el paseante arltiano) se habían expandido y ramificado; en medio de un escándalo denunciado por algunos periódicos, se autoriza el sistema de colectivos. La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones: quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta de siglo y comprobar las diferencias. (Sarlo, 2007: 18)

El eje que hemos designado **Ciudades y paisajes técnicos** está conformado por una serie de obras de la Colección, pertenecientes a diferentes épocas, realizadas desde la década del veinte del siglo pasado en el contexto previamente aludido por Sarlo, hasta nuestra contemporaneidad más próxima. Estas piezas elaboran representaciones de paisajes urbanos atravesados por la técnica, ya sea apelando a imaginarios de modernización centrados en iconografías relativas a la ciudad (las calles, el puerto, los edificios, los autos, la gráfica, la velocidad, el movimiento); plasmando imágenes que remiten de forma más o menos nostálgica a la ciudad de antaño; poniendo en evidencia el aspecto industrial de los centros urbanos, los desechos que produce y sus remanentes; o bien ideando otros modelos posibles de ciudades que, en algunos casos, podrían ser descritas como urbes utópicas.

En el marco de la expansión de la actividad económica y el considerable aumento demográfico a comienzos del siglo XX, Pío Collivadino se volcó hacia la representación de algunas escenas urbanas idealizadas, al igual que otros artistas contemporáneos, quienes tendieron a exaltar ciertas características regionales con el objetivo de preservar un pasado todavía cercano. Mientras que algunos de sus coetáneos se concentraron en retratar los rasgos folklóricos, las costumbres del campo y los paisajes locales, Collivadino focalizó tanto en las escenas rurales como en las imágenes de la ciudad, los suburbios y el

puerto, tal como lo demuestra su obra *Escena de puerto* (1924), ganadora del Premio Adquisición en el II Salón de Mayo, organizado el mismo año en que la pieza fue realizada. Un conjunto de obreros se dirige a su trabajo por la avenida Madero. Detrás de ellos, se yuxtaponen grandes construcciones, postes de alumbrado eléctrico y carros tirados por caballos cargados de mercadería: diversas escenas de una ciudad surcada por los procesos de modernización provocados por el desarrollo técnico que aún convivían con fragmentos del antiguo paisaje urbano, sus hábitos y prácticas. En otras palabras, Collivadino da cuenta de la transición de una Buenos Aires aún concebida como “gran aldea” a una ciudad en construcción,

...con altos edificios y grandes avenidas en perspectiva como algunos datos de la modernización. Andamios, automóviles, postes de luz eléctrica y transeúntes forman parte de los vistazos que dan los artistas a las calles de Buenos Aires. Los cambios en la ciudad reaparecen recurrentemente en este tipo de obras, en las que se trata algunas veces de mostrar los contrastes entre pasado y presente, otras de mostrar la novedad. La ciudad como protagonista y testigo del proceso modernizador, en suma el tema en el cual se resumen buena parte de las intenciones implícitas en estos paisajes urbanos. La ecuación planteada es la siguiente: motivos nuevos, recursos plásticos tradicionales. La mezcla, expresada –por ejemplo– en esta apropiación diferencial de la novedad, aparece como uno de los rasgos distintivos de nuestra “modernidad periférica”. (Wechsler, 2010: 284)

Aquel carácter idealizado de la representación del paisaje portuario que encontramos en el trabajo de Collivadino es también distintivo de la obra de Benito Quinquela Martín, quien entre 1907 y 1912 fue alumno de Alfredo Lazzari, pintor de origen italiano y docente en la Sociedad Unión de La Boca, donde se formaron muchos de los artistas que se dedicaron a pintar escenas y vistas del barrio desde comienzos del siglo XX.<sup>3</sup> La obra de Quinquela adquirió notoriedad en la década del diez, precisamente gracias a la invitación de Pío Collivadino, quien en ese entonces se desempeñaba como director de la Academia Nacional de Bellas Artes, a realizar una exposición individual. En *Descarga de carbón con grampas* (1931), pieza adquirida por la Comisión Provincial de Bellas Artes en el VIII Salón Anual en 1931, aparece la iconografía recurrente en la obra del artista, pintada en colores intensos y vibrantes aplicados con espátula: el paisaje ribereño con los barcos carboneros y sus obreros trabajando en la carga y descarga de los productos. El propio Quinquela había trabajado desde chico en la carbonería de sus padres, donde le había tocado realizar distintas tareas, entre ellas ocuparse de la descarga del carbón en los barcos amarrados en la Boca del Riachuelo. Las grúas y el puente transbordador Nicolás Avellaneda –gran estructura de hierro inaugurada en 1914 para conectar la ciudad y la provincia de Buenos Aires– fueron retratados por el artista en muchas de sus obras y operan como íconos de la expansión industrial de la época. Así como en los barrios de Villa Lugano, Villa Soldati, Mataderos y Liniers se instalaron elaboradoras de sebo, mataderos, fábricas de ladrillos y lavadoras de lana, en la zona de la Boca se ubicaron los astilleros, frigoríficos y establecimientos navales.

Si Collivadino y Quinquela se ocuparon de retratar el puerto de Buenos Aires, en *Elevadores*<sup>4</sup> (1935) el artista riojano José L. Barrionuevo representa una escena del puerto santafesino, también dominada por grúas y elevadores que enfatizan la actividad productiva de la zona. El modelo agroexportador implementado en la Argentina entre 1880 y 1930 estaba sostenido en la exportación de materias primas y alimentos, aprovechando las ventajas ofrecidas por la tierra fértil de la región pampeana para el cultivo de cereales, mientras que el sur del país se concentró en la cría de ganado para la producción de carne y lana. Junto con Buenos Aires, la provincia de Santa Fe fue una importante productora agrícola, en cuyas

3 El grupo de pintores de la Boca estuvo integrado por Miguel Carlos Victorica, Eugenio Daneri, Miguel Diomede, Fortunato Lacámara y Víctor Cúnsolo, entre otros artistas nucleados en torno al barrio y convocados por la representación de las calles boquenses, las típicas casas de chapa, la Vuelta de Rocha y sus barcos.

4 Esta obra fue donada por la Presidencia de la República en 1936 o 1938, según la documentación proporcionada por el Museo.

colonias se establecieron numerosos inmigrantes de diversas nacionalidades. Ya hacia 1860, las colonias santafesinas se encontraban en condiciones de producir cereales y harina para abastecer a muchas provincias. El desarrollo del ferrocarril, extendido desde los puertos exportadores hacia el interior del país, donde se situaba la producción agropecuaria, permitía conectar algunas de las áreas rurales con los centros urbanos.

La intensidad del ritmo urbano, en parte resultante de aquellos procesos de desarrollo técnico, es también el tema de un conjunto de obras que centran su atención en otros aspectos de la vida en las ciudades. En *Puerta cerrada*, presentada en el Salón de Otoño de 1927 y ganadora del Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el VIII Salón Anual (1931), Enrique José de Larrañaga representa una vista de un barrio madrileño hacia la misma época en que los artistas argentinos previamente aludidos se encontraban plasmando las transformaciones del paisaje urbano en nuestro país. En la pintura de Larrañaga, dos calles extendidas hacia el fondo del cuadro marcan las líneas diagonales que imprimen el movimiento a la composición. Bajo un cielo nublado, distintos grupos de hombres y mujeres se desplazan en múltiples direcciones sobre las calzadas empedradas, mientras recorren los negocios y puestos que se suceden en cada una de las veredas. Aunque el artista no exalta los rasgos particulares de estas personas, sí destaca los sobretodos, tapados de piel, sombreros, tacos altos y otras prendas características de los habitantes de esta ciudad en crecimiento.

La ciudad en expansión, en este caso Buenos Aires, aparece en *Departamento F* (1962), aguafuerte y aguafuerte de Aída Carballo premiada en el XL Salón Anual (1963). Una pareja se encuentra sentada a la mesa en el patio de un conventillo porteño con su típico piso de damero y la ropa tendida en los distintos niveles de la casa. El formato vertical de la obra conduce la mirada hacia arriba, donde se vislumbran una serie de cúpulas y fragmentos de edificios de la ciudad. Al igual que en otras de sus obras, Carballo representa la gráfica publicitaria, a través de la cual concede un lugar protagónico a la palabra. Tanto la palabra escrita con uso literario y narrativo como los carteles de publicidades callejeras han sido características de su producción artística a lo largo del tiempo (Vicente Irrazábal, 2009: 37).

Seis décadas más tarde, al igual que Larrañaga, en *Verano del 88, corriendo como una loca*,<sup>5</sup> Magdalena Beccarini pone en escena la agitación que se vive en la ciudad, en una obra asimismo organizada a partir de las diagonales. La pieza obtuvo el Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe” en el LXXII Salón Anual (1995). Sin embargo, el paisaje urbano no se limita en este caso a evocar de forma tangencial los procesos de modernización asociados a la expansión de la urbe, sino que coloca en primer plano el fenómeno técnico que palpita una ciudad de fines del siglo XX. El plano cenital de la representación genera al espectador la sensación de estar observando desde lo alto de uno de los edificios el centro inferior de la obra, donde seis automóviles se trasladan en la oscuridad de la noche. Posiblemente se trate de un mismo coche retratado en las distintas fases de su desplazamiento. Como si hubiera sido capturado por una cámara fotográfica a lo largo de su trayecto, las luces del vehículo en movimiento dibujan estelas amarillas y rojas sobre el asfalto. Esos focos de luz se replican en el interior de las construcciones que marcan los límites de la acera, cuyas ventanas iluminadas terminan de componer el clima nocturno. El frenesí de esta urbe tecnificada se percibe también en cierta enajenación de sus habitantes, expresada en las siluetas y perfiles solitarios que se dejan entrever en los departamentos de la derecha, o en los cuerpos fantasmagóricos que parecen estar entregados a una suerte de danza ritual en las terrazas de las edificaciones.

La perspectiva acentuada de las construcciones, que en la pintura de Beccarini otorga un aspecto distópico e inquietante al paisaje, reaparece en la fotografía titulada *Polaroid 121*,<sup>6</sup> de Carolina Furque, para jerarquizar aquí algunos elementos arquitectónicos de la ciudad industrial. La obra

---

5 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

6 Si bien, al tratarse de una fotografía, la obra de Carolina Furque podría ser incluida en el eje **Materiales, técnicas y procesos**, hemos decidido incorporarla en este núcleo porque contribuye al análisis del subgrupo de piezas que ponen de relieve el aspecto industrial de las ciudades. En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

obtuvo el Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe, Pedro Tappa”, en el LXXXV Salón Anual (2008). El punto de vista bajo de las escaleras y el puente del primer plano no solo magnifica las líneas onduladas de estas estructuras, sino que además ofrece un contrapicado de las chimeneas que se encuentran detrás. Al mostrar los tubos de aluminio asomando hacia la zona en que termina la escalera –desprovistos de los edificios a los que pertenecen y realzando la geometría de la contorsión–, el encuadre de la fotografía provoca que estos componentes icónicos del paisaje de la ciudad moderna y contemporánea adquieran una cualidad orgánica, como si se tratara de alguna parte del cuerpo humano.

Las estructuras arquitectónicas urbanas constituyen asimismo el tema central de las obras de Leonardo Gotleyb. En sus xilografías *Metáfora urbana I*<sup>7</sup> y *Proyecciones I* (1998), ambas ganadoras del Premio Adquisición “Luis León de los Santos” en el LXXI y el LXXVII Salón Anual, respectivamente (1994 y 2000), la monumentalidad de las construcciones a medio hacer recuerda los edificios descritos por Robert Smithson (1967) en su recorrido por Passaic, en Nueva Jersey, hacia los años sesenta. Grúas, pilares de concreto y tuberías caídas en desuso luego de un período de decadencia industrial habían devenido en “monumentos del paisaje postindustrial trastornado por la modernización urbana” (Speranza, 2017: 28). En los grabados de Gotleyb, las vigas y la armadura de mallas de acero que esperan ser recubiertas por hormigón ubican estas construcciones en un tiempo suspendido en el que no es posible discernir si la obra aún no fue concluida o si, en cambio, todavía no ha sido comenzada. Ya sea de una forma u otra, en consonancia con las ruinas suburbanas aludidas por Smithson, diezmadas por la vorágine del progreso, las arquitecturas retratadas por Gotleyb existen como remanentes incluso antes de haber sido erigidas.

Las ruinas y los desechos producidos en y por las ciudades son el foco de algunas obras de la Colección pertenecientes a este eje, las cuales figuran las consecuencias de los procesos de tecnificación y las secuelas del incremento de la productividad de los centros urbanos. Una de ellas es *Polución, el mundo que no queremos*,<sup>8</sup> un fotomontaje analógico y digital de Raúl Villalba, ganador del Premio Adquisición “Subsecretaría de Cultura” en el LXXXII Salón Anual (2005). En un paisaje apocalíptico, dominado por una atmósfera oscura, yacen construcciones abandonadas, escaleras, tanques y restos de distintos materiales. Detrás de los vestigios de esta ciudad en vías de extinción, tres chimeneas industriales expulsan un humo anaranjado parecido a un fuego que se integra con el cielo encapotado. Dos personajes ubicados en el primer plano atraviesan una fuente de agua aparentemente contaminada. Portan máscaras antigás y dirigen la vista hacia el frente, como si estuvieran buscando la complicidad de nuestra mirada para recordarnos que el uso indiscriminado de los recursos produce efectos concretos en el mundo que habitamos.

Con un tono más irónico, aunque no desprovisto del espíritu crítico que encontramos en la obra de Villalba, en su dibujo y collage titulado *Basural*,<sup>9</sup> Richard Pautasso escenifica la enorme cantidad de objetos que suelen ser almacenados y desechados cotidianamente por las sociedades contemporáneas. La montaña de elementos diversos, realizados en grafito y lápiz combinados con collage de imágenes, cintas e hilos, sintetiza el afán acumulador característico de la cultura de consumo. Un cerdo permanece de pie sobre este gran basural. Su silueta en blanco y negro contrasta con los planos de color del fondo, al igual que lo hacen los pequeños personajes parados sobre el cuerpo de un maniquí. Esta figura, junto a la del acróbata, son algunos de los elementos iconográficos recurrentes en la obra de Pautasso desde fines de los años sesenta, asociados a su incursión en la realización de cartones de escenografía y títeres (Fantoni, 2007: 21).

Como contracara de los procesos de modernización tecnológica, el crecimiento de las ciudades y los efectos de la industrialización, encontramos otro grupo de obras que retratan las marcas urbanas

---

7 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

8 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

9 Aunque esta pieza no fue premiada en el marco del Salón, sino donada por el artista en 1995 (no se cuenta con información sobre la fecha de realización), la hemos incorporado al corpus dado que la temática abordada permite profundizar en el estudio de uno de los subgrupos que incluimos en el eje **Ciudades y paisajes técnicos**.

de un tiempo pretérito. Lo hacen a través de la representación de arquitecturas que remiten al pasado, barrios sencillos que resisten al avance de lo nuevo, o paisajes dominados por la calma que se vive en las afueras de la gran ciudad. Ejemplo de la primera situación es *Mateo Booz* (1927), óleo sobre lienzo de Agustín Zapata Gollán adquirido por la Comisión Provincial de Bellas Artes en el IV Salón Anual, organizado el mismo año de ejecución de la obra. La figura del escritor rosarino, a quien Zapata Gollán dedicó varios artículos periodísticos y al que atribuyó un “andar reposado y calmo, las manos a la espalda, abrumados los hombros y la apagada pipa en la boca, mientras vibraban los campanarios de los conventos en el insistente y piadoso reclamo de novenas y vía crucis, bajo el cielo arrebolado de los atardeceres olorosos a huertas de naranjos y patios con madreselvas y diamelas...” (Zapata Gollán, 1978, s/p), aparece de perfil leyendo un libro cuyo autor y título no alcanzan a identificarse. El aire pensativo e introspectivo del escritor, ubicado delante de la iglesia de Nuestra Señora de los Milagros, de la Orden de la Compañía de Jesús, construida desde fines del siglo XVII, concede una impronta nostálgica al antiguo barrio Sur de Santa Fe. Estas tensiones entre lo viejo y lo nuevo son condensadas en el grafiti dibujado en uno de los muros de la fachada de la iglesia, donde puede leerse “Mateo Booz”, junto a la silueta de un monigote.

La idea de lo viejo como contrapunto de la ciudad moderna es el tema de *Casas viejas*,<sup>10</sup> ganadora del Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el XXIII Salón Anual (1946). Abel Laurens presenta aquí una vista de un barrio de casas bajas, alejado del centro de la ciudad. La calle curva prácticamente desolada –solo se observan dos mujeres junto al portón de una de las viviendas–, así como los tonos marrones y ocre tanto de las construcciones como de la chimenea que se encuentra detrás de la segunda hilera de casas, contrastan con las diagonales concurrencias que en las obras coloridas de Larrañaga y Beccarini proveen la sensación de dinamismo y movimiento. En *Una chica de mi barrio*, galardonada con el mismo Premio “Martín Rodríguez Galisteo” en el Salón Anual de 1935, Salvador Stringa opta por una solución cromática semejante a la de *Casas viejas*. La figura de la joven que protagoniza esta composición es precedida por un fondo también caracterizado por las viviendas bajas y una paleta que recuerda los colores empleados por Laurens.

Además de las representaciones de la urbe tecnificada, la metrópolis asolada por la expansión industrial y el paisaje suburbano ajeno a la vorágine de los procesos de modernización, encontramos algunas obras que imaginan y proyectan otros paradigmas de ciudad. Una de ellas es *Consagración*,<sup>11</sup> de Marcelo Rotela, distinguida con el Primer Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe” en la sección de dibujo en el LXXXVI Salón de Mayo (2009). Si las obras de Zapata Gollán, Laurens y Stringa reconstruyen, de distintas maneras, las huellas del pasado que aún persisten en sus respectivas ciudades contemporáneas, inversamente Rotela imagina una urbe del futuro que recuerda las arquitecturas místicas y las ciudades fantásticas de Xul Solar, o también la utópica *Ciudad hidroespacial* conjeturada por Gyula Kosice. Como si estuviera siendo sobrevolada por un dron, la vista aérea de Rotela ofrece un panorama general de una ciudad atravesada por calles laterales que, a modo de puentes, parecen conectar distintas islas circundadas por lagos. Detrás de ellas, un horizonte delimitado por un cordón de montañas separa la zona urbana de un fondo cósmico en el que se yuxtaponen el sol naciente, un conjunto de platos voladores que recorren el cielo anaranjado y grandes estructuras repetidas a distintas escalas que quizás podrían ser estaciones espaciales.

La preeminencia de la arquitectura urbana constituye asimismo un rasgo característico de *Metrópolis I*,<sup>12</sup> de Carlos Langone, obra ganadora del Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el LXV Salón Anual (1988). Si bien aquí también hallamos la vista de una ciudad imaginaria, el dibujo a tinta de Langone ofrece un entorno de corte distópico que se distancia de la utopía consagratoria de la pieza de Rotela. Sin sugerir demasiadas referencias espaciales, el artista representa un grupo de automóviles estacionados

10 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

11 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

12 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

(¿o varados?) en medio de un terreno vacío que se extiende delante de altos edificios cilíndricos, algunos de ellos en forma de torre u obelisco, y una gran estructura rectangular que continúa más allá del límite derecho de la composición. En distintos puntos del paisaje se distinguen personas que en algunos casos se vuelven diminutas en la inmensidad del territorio. Caminan apuradas en distintas direcciones o se detienen cerca de los vehículos, como si hubieran tenido que abandonarlos para evacuar la ciudad. El título de la obra y el carácter enigmático de esta urbe desolada invitan a barajar ciertas asociaciones con el escenario en el que transcurre la película homónima de Fritz Lang. En la megalópolis imaginada por el cineasta alemán en los años veinte, los monumentales y luminosos rascacielos racionalistas son ocupados por la élite de dirigentes de la ciudad, mientras que los obreros habitan la zona subterránea en condiciones precarias. En ambas *Metrópolis*, la separación entre los dos mundos adquiere un papel central. Se podría pensar que la organización compositiva del dibujo de Langone –la parte superior dominada por el esplendor de las construcciones y la parte inferior protagonizada por la urbe en vías de desaparición– reconfigura las tensiones entre las partes alta y baja de la ciudad del film.

Desde diferentes enfoques, épocas y geografías, las obras aquí relevadas plasman representaciones urbanas convocadas por imaginarios técnicos. Tanto los trabajos que ofrecen perspectivas críticas ante el avance de los procesos de modernización y expansión tecnológica como las piezas que se lanzan hacia la imaginación de ciudades futuras podrían ser incluidos en una genealogía de obras que ponen en jaque la idea de porvenir inherente al espíritu racionalista moderno occidental. Particularmente en el arte contemporáneo latinoamericano, los proyectos de diversos artistas ensayan formas alternativas de habitar las ciudades actuales, a través de perspectivas críticas que socavan aquellas concepciones idealizadas en torno a la ciudad moderna, sostenidas en idearios exaltatorios sobre la novedad, el futuro y el progreso tecnológico.

## Eje 2. Técnica y trabajo

El conjunto de obras reunidas en el presente eje **Técnica y trabajo** tiene un origen temporal común que podemos situar entre las décadas del cuarenta y sesenta del siglo pasado. Estas obras comparten, además, ciertas características que las posicionan frente al tema del trabajo de una manera contestataria. Lejos de visiones filosóficas que valoran el trabajo del ser humano como una “adecuada proyección externa de su ser” (Pérez Luño, 1972: 266), o que lo interpretan en relación con el concepto de *otium*, “que no debe confundirse con el ocio, esto es, con la mera actitud y situación de inercia carente de contenido y tensión espiritual” (Pérez Luño, 1972: 261), los artistas de este corpus documentan mayormente las condiciones laborales extremas en las que un grupo social en particular intenta sobrevivir. El *otium*, en términos del filósofo Luigi Bagolini, sería una alternativa a los diversos grados de alienación, malestar y sacrificio que la situación del trabajador comporta. Asimismo, resulta un privilegio apto para aquellos que pueden eludir, total o parcialmente, la necesidad del trabajo. No sería este el caso de los protagonistas representados en las obras seleccionadas.

Cabe destacar cómo, en el marco de un profuso ambiente artístico nacional cargado de expectativas sobre las “nuevas” formas del arte, el Salón Anual de Santa Fe recibe, entre 1940 y 1960, obras que resisten la influencia de los movimientos de vanguardia<sup>13</sup> en relación con el tema del trabajo. La tendencia que permea en el clima de época puede analizarse a la luz de los manifiestos publicados

13 Miguel Ángel Muñoz (2008: 25) sostiene que en los años veinte la renovación artística puede sintetizarse en tres posiciones: “La obra de los paisajistas como Fader o Quirós nos remite a ese ‘pasado clásico todavía usable’ tanto en lo estilístico (por la perduración de cierto ‘postimpresionismo’) como en el nacionalismo tradicionalista que lo sustenta ideológicamente. Lo que habitualmente se considera como las ‘vanguardias’, la obra de los artistas plásticos como Pettoruti, Xul Solar o Del Prete y de los escritores agrupados en torno a la revista *Martín Fierro* se asocian al imaginario del ‘presente técnico’ con obras que –al menos formalmente– son afines a las soluciones de la segunda oleada renovadora europea, la de la ‘vuelta al orden’ de la primera posguerra. Por su parte, el ‘futuro político todavía imprevisible’ vinculado al ‘movimiento obrero semi-emergente o semi-insurgente’ parece encarnado en la obra y la actuación de quienes se agruparon alrededor de la revista *Claridad*, los escritores del Grupo de Boedo y los Artistas del Pueblo. Ellos encarnan la vanguardia política frente a la vanguardia artística”.

durante ese período que, en su mayoría, incitan a estéticas abstractas, puristas en cuanto a forma y color, orientadas también hacia la incorporación de materiales industriales. Entre los principales manifiestos, podemos citar:<sup>14</sup> *Manifiesto de los cuatro jóvenes* (1941), firmado por Jorge Brito, Antonio Girola, Alfredo Hlito y Tomás Maldonado; *El marco: un problema de la plástica actual* (1944), de Rhod Rothfuss; *Manifiesto blanco* (1946), escrito por Lucio Fontana; *Sobre arte concreto* (1946), de Edgar Bayley; *Manifiesto invencionista* (1946), firmado por Tomás Maldonado y otros artistas; *Manifiesto Madí* (1947), de Gyula Kosice; *Manifiesto perceptista* (1948), escrito por Raúl Lozza; *Manifiesto del arte constructivo arquitectural* (1949), de autoría compartida entre Salvador Presta y otros; *Pluralidad de Madí* (1950), *Estilo y concepto universalista de Madí* (1952), *Manifiesto preasistemático* (1956), todos de Gyula Kosice; *Arte y poesía* (1957), firmado por Alfredo Hlito; *Manifiesto tiempista* (1958), redactado por Federico Martino; y *Por un arte revolucionario* (1959), del Grupo Espartaco. El conjunto de preceptos y temas que abordan estos textos contemplan una definición del arte mayormente autorreferencial, donde la experimentación con el propio lenguaje deja de lado la tradición figurativa que prevalecía hasta ese momento.

En contraposición, entonces, con las ideas de la época, aparecen en el corpus seleccionado para este eje tres obras de artistas identificados con el grupo Artistas del Pueblo. Ellos son: Guillermo Facio Hebequer, Abraham Regino Vigo y Adolfo Bellocq (grabadores también los tres). Junto con Agustín Riganelli y José Arato, adhieren al manifiesto *Sentido social del arte*, firmado en 1929 por Facio Hebequer. Allí sostiene:

Interpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta aspiración. Fue, de paso, nuestro sino, porque así como hay una vocación que nos hace desembocar en un arte determinado, hay, también, una vocación por la cual desembocamos en una manifestación determinada del arte. Riganelli surgió del pueblo. Es un hijo legítimo del dolor y del trabajo. Lo mismo que les ocurrió a Vigo y Bellocq. Lo mismo, exactamente lo mismo, le aconteció a Arato. (Cippolini, 2003: 173)

Facio Hebequer menciona el trabajo y lo asocia al dolor. Así lo refleja también la litografía *El infierno - Fundición*, cuya procedencia y año de ejecución resultan desconocidos para el Museo. Sin embargo, por el año de fallecimiento del artista (1935) podemos identificarla como precursora de las demás obras pertenecientes al grupo de Artistas del Pueblo, presentes en la Colección. En ese infierno literal de calderas ardientes y calor extremo, ocupa el centro de la escena un cuerpo doblado por el esfuerzo, rodeado de otros cuerpos masculinos apenas cubiertos en sus partes íntimas, tratando de resistir las altas temperaturas de ese lugar sombrío. La dureza de los gestos y la tensión de los músculos se camuflan en el paisaje de pesadas cadenas y ganchos colgantes que sostienen, como un perfecto acople de metales fundidos, el peso del trabajo.

En contraposición al paisaje del arrabal y las vistas de los suburbios de Buenos Aires, características de la iniciática Escuela de Barracas (1914) (Muñoz, 2008), Abraham Regino Vigo obtiene en 1945 el Premio Adquisición “Comisión Provincial de Bellas Artes” al mejor grabado, en el XXII Salón de Mayo. El aguafuerte sobre papel titulado *Pan y dulce* (1944) representa a un grupo de mujeres campesinas cocinando el pan en un horno de barro, mientras otras revuelven la olla de dulce y ceban mate. La parra y el rancho de paja y adobe contienen el espacio doméstico, en medio de un paraje árido, rodeado de cerros y algunos espinillos.

Por su parte, *Riego* (1945), otro aguafuerte de Vigo presente en la Colección del Museo, se incorpora al patrimonio a partir de una donación de Luis León de los Santos, realizada en 1957. Si bien no es una obra premiada del Salón, se inscribe en la misma temática de registro del trabajo rural; en este caso, centrándose en el diseño y ejecución de un sistema de riego artificial. La obra pareciera situarse en el mismo lugar seco, de montañas rocosas, en el que se encuentra *Pan y dulce*. De hecho, la perspectiva del grabado registra la altura desde la que dos campesinos controlan la prensa hidráulica.

---

14 Algunos de estos escritos serán referidos en el eje **Geometría y matemática**.



De fondo, aparecen en la llanura del valle otros campesinos que labran la tierra y dos ranchos de adobe y paja, similares a los del grabado premiado. En este diálogo de obras, podríamos imaginar a las mujeres realizando el trabajo doméstico en las condiciones que define el ámbito rural, mientras los hombres se ocupan del trabajo manual de la tierra, en una rutinaria jornada donde, al final del día, todos se reunirán para el alimento y el descanso permitido.

La presencia de cuerpos encorvados, las cabezas gachas en posición de trabajo permanente, es una constante estética de este grupo artístico que, tanto en el ámbito urbano como rural, intenta representar con realismo la tragedia de la clase trabajadora.

A pesar de que no todos asumieron esa militancia con la misma intensidad y compromiso, en líneas generales muchas de sus obras revelan un programa estético que procura asociar el arte a la política. Esa relación aflora ante todo en la importancia otorgada al contenido de sus obras. Por esta razón sostienen una estética realista cuyo tema por antonomasia es la clase trabajadora con frecuencia representada desde un “humanitarismo miserabilista” de filiación anarquista. También remite al anarquismo esa ética del trabajo manual que los lleva a preferir las técnicas más artesanales, como los diversos procedimientos del grabado o la talla directa en la escultura. (Muñoz, 2008: 7)

En línea con el predominio del grabado dentro de este grupo, la obra de Adolfo Bellocq, titulada *El árbol del bien y del mal*,<sup>15</sup> resulta Premio Adquisición “Gobernador de la Provincia de Santa Fe” en el XXXI Salón de Mayo (1954). En esta xilografía en blanco y negro, un árbol de gran porte hace de transición entre un día de trabajo en el campo, donde dos campesinos aran la tierra, y un conjunto de personajes urbanos que realizan diversas tareas. Por un lado, una mujer mayor opera la prensa gráfica, rodeada de rollos de papel. Por el otro, una mujer y un niño (o niña) reposan a la sombra del árbol, mientras leen un libro. Alrededor de todos los personajes, se cuelan símbolos esotéricos y objetos representativos del mundo ilustrado. En esta obra, Bellocq parece rendir homenaje a la naturaleza que permite la obtención del papel para la existencia de la cultura letrada; y, al mismo tiempo, expone la contracara de este paisaje del *otium* y las tareas intelectuales que, desde su mirada política, solo se sostiene por la opresión de la fuerza de trabajo.

Ya hemos destacado el realismo que predomina en la selección de obras reunidas en torno al tema del trabajo. Hasta el momento, se han identificado piezas sobre los ambientes industriales de las periferias urbanas y sobre el ámbito rural, en sus diversas actividades. En este caso, encontramos dentro de los premios del Salón Anual la escultura *Trabajo de isleño* (así aparece catalogada en los archivos), aunque también se la conoce en el ambiente artístico local como *El isleño* (1947). Fue realizada por Miroslav Bardonek, y resultó Premio Adquisición “Dirección Provincial de Bellas Artes” del XXIV Salón Anual de Mayo (1947). Este artista, nacido en 1909 en Moravia, se radicó muy joven en la ciudad de Santa Fe, donde residió hasta su muerte, en 1983. Su obra es muy popular, ya que sus esculturas en mármol, madera, yeso, entre otros soportes, se encuentran en paseos y lugares emblemáticos de la ciudad. Bardonek fue una personalidad activa dentro de la cultura santafesina. Casualmente, entre 1937 y 1960, se desempeñó como restaurador del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez; y entre 1960 y 1962 también ocupó el cargo de director del Museo. Entre sus funciones más destacadas que lo vinculan a la comunidad artística está su rol de profesor de la cátedra de Escultura en la Escuela de Artes Visuales Juan Mantovani de la ciudad, y su puesto de director organizador de la Escuela de Artes Visuales Manuel Belgrano de Rosario. Asimismo, tuvo una relación muy especial con la geografía de Santa Fe:

El artista supo también hacerse tiempo para disfrutar de la vida al aire libre. En 1924 junto a otros integrantes funda la agrupación “La vuelta del paraguayo” sobre el riacho

---

15 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

Santa Fe, institución de la que también fue presidente desde 1962 a 1965 y a la que permaneció unido hasta sus últimos días. (Guastavino y Cherry, 2022: s/p)

Comprometido con la realidad política y social, Bardonek realiza en yeso la premiada escultura de gran tamaño (112 x 35 cm), donde se puede identificar a un joven descalzo, de ojos rasgados y mirada perdida, apenas vestido con pantalón y remera desbocada, sosteniendo entre su brazo y pierna izquierdos un pesado tronco. El título de la obra –*El trabajo de isleño o El isleño*– sitúa, inmediatamente, al muchacho en medio del calor del verano intenso, el suelo inestable de barro y arcilla, la humedad y los mosquitos que sobrevuelan pajonales y camalotes. El trabajo en la isla es duro como en el campo, el taller o la fábrica, tal como lo planteaban los Artistas del Pueblo. Bardonek acerca aún más esta mirada sobre los oprimidos que habitan los alrededores de la Santa Fe moderna, quienes sobreviven en el paisaje ribereño, a golpe de crecidas, inundaciones y pronunciadas bajantes. Quienes se trasladan en canoa por los ríos y lagunas que circundan la ciudad, y viven de la pesca: son nómades obligados, en permanente movimiento, como el agua misma.

*El sueño del maniquí* (1958) es la pieza más reciente dentro del corpus seleccionado, y es la única realizada por una mujer. En 1958 esta xilografía de Elina Querel obtiene el Premio Adquisición “Salvador Caputto” del XXXV Salón de Mayo. Se trata de una pintora y grabadora, cuya obra forma parte también de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (La Plata). La visibilización de la artista y de su producción resultan de vital importancia, ya que, en el caso de las grabadoras, su aporte a la historia del arte fue doblemente silenciado: por su género y por su disciplina artística.

Tanto en el grabado como en la escultura, las mujeres experimentaron con distintas técnicas, estilos y motivos a través de las décadas. Así lo evidencian las aguatinas y aguafuertes de Ana María Moncalvo y Aída Carvallo, y la xilografía de Elina Querel, o las series de animales de Margarita Portela Lagos [...]. El grabado ha tenido sus propias dificultades para ser incluido en los relatos de la historia del arte, de manera que las huellas de las grabadoras son incluso más endebles que las de artistas de otras disciplinas. (Suárez Guerrini, Gustavino, Savloff, Panfili, Gentile, 2017: 11)

En *El sueño del maniquí*, la artista representa un ambiente onírico dentro de una sala de costura doméstica. Al fondo vemos una puerta entreabierta que conduce al vacío y, del otro lado, un patio con un techo enrejado desde donde salen enormes insectos, como vaquitas de San Antonio y mariposas, que se cuelan en la habitación principal. Allí cobra vida la protagonista de la obra: una maniquí que parece haber roto el hechizo y ahora puede coserse su propia ropa. El gesto que imita su cuerpo es igual al de cualquier costurera: inclinada hacia la antigua máquina a pedal, sosteniendo una percha con una mano e hilvanando el hilo con la otra. Nuevamente, encontramos el cuerpo plegado y el gesto de la cabeza gacha. Entre los objetos que la rodean hay una escuadra de madera y otra maniquí que solo tiene torso. Se nota que es más pequeña, y se le parece por su cabello largo y lacio. Quizás la maniquí sueña con trabajar, pero para su hija; para vestirla a su gusto y a su tiempo, en un acto de independencia y liberación femenina.

Continuador de la perspectiva de los Artistas del Pueblo, Víctor Rebuffo introduce en la xilografía premiada en el Salón el tema del trabajo del artista. Con su obra *La llama* (1941) obtiene el Premio “Comisión Provincial de Bellas Artes al mejor grabado” en el XX Salón Nacional de Mayo (1943). El grabado representa el interior del atelier de un escultor. Allí se ve al artista en acción. Con martillo y cincel, va tallando la piedra (mármol, quizás). La escultura es gigante, y se nota porque triplica la altura del artista. Parece una diosa desnuda, con los pelos al viento y los brazos y piernas congelados en un momento de acción. El lugar es lúgubre y despojado. Solo una claraboya permite el paso de la luz nocturna, y en el piso rodean al escultor tarimas, telas, cuadros, una mesa, una botella y una silla. También hay otra escultura más pequeña, ya terminada, y un busto con la mirada perdida que acompañan la tarea del artista. Del alto techo caen telones, el fondo quizás de algún retratado o modelo vivo. El trabajo del artista es solitario y no tiene horario. La dinámica propia de los elementos compositivos del grabado, como el contraste de líneas y planos en blanco y negro, recrean la tensión en la producción de tan imponente obra. En esta escena no hay dejo de romanticismo, el arte se hace también a fuerza de horas de trabajo.

El único ejemplo de pintura al óleo dentro de este corpus lo encarna la obra de Julio Vanzo, titulada *Homenaje al organillero*, Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el XXI Salón de Mayo (1944). La fecha de ejecución del cuadro no aparece en los registros del Museo. Solo figura la de su incorporación al patrimonio en 1955, por lo que, durante más de una década, el óleo no estuvo en posesión de la institución, como sucedió con la mayoría de las obras premiadas desde la creación del Salón Anual hasta el cambio en la política de adquisición que se produjo en 2017 (permitiendo la incorporación de una sola obra ganadora, consecuencia de la eliminación de las categorías disciplinares dentro del Certamen, tal como fue previamente explicitado). Sin embargo, en el catálogo de la muestra homenaje al artista referente del modernismo rosarino llamada *Julio Vanzo y el arte nuevo. De las experiencias gráficas a los murales* (2013), la obra en cuestión figura con la fecha de 1944 (la misma del año del Salón Anual en que fue premiada).

La década del cuarenta es particularmente significativa en la trayectoria de Vanzo porque, transcurriendo la Segunda Guerra Mundial, el artista brega por la defensa de la cultura y el arte para el fomento de la paz. “En estos conflictivos años, los personajes de la comedia del arte constituyeron, en la pintura de Vanzo, símbolos del rol del artista dentro de la sociedad” (Mouguelar, 2013: 15). Así es como aparecen en sus pinturas músicos, arlequines, pierrots y, en particular en la obra del Salón Anual, el organillero, donde experimenta con el color, sobre todo en el tratamiento de los trajes. El oficio del arte, retratado en ámbitos no académicos como el circo y el trabajo ambulante en la calle, continúa también la tradición del artista nacional comprometido con la realidad social de la época. La investigadora Lorena Mouguelar reafirma:

Hacia mediados de los cuarenta [Vanzo] desarrolló paralelamente series de pierrots, arlequines y flores donde, más allá del tema abordado y según sus palabras, intentó contribuir a la construcción de un “lenguaje plástico nacional” que surgiera del “amor a las cosas de nuestra tierra y del esfuerzo por comprender y transformar nuestra realidad”. (Mouguelar, 2013: 15-16)

A modo de recapitulación de las imágenes reunidas en torno al eje **Técnica y trabajo**, cabe destacar la impronta figurativa de las obras, atravesadas por la doble intención de registrar y denunciar las condiciones de explotación de la clase trabajadora. Los artistas aquí reunidos sientan, en diversos estilos y a través de diferentes medios de producción visual, su posicionamiento político en torno a la realidad social. La riqueza de la mirada de cada uno durante el proceso modernizador de los centros urbanos en las primeras décadas del siglo XX resulta un testimonio documental significativo y complementario de otras tradiciones pictóricas contemporáneas.

Vale la pena subrayar la inclusión del trabajo artístico dentro de ese grupo de hombres y mujeres que producen en condiciones de pobreza, rechazados en algunos casos por sus grupos sociales de pertenencia, debido a la elección de una forma de vida distinta, de un oficio contrahegemónico, en medio de la imperiosa necesidad de sobrevivir en la transición hacia una sociedad industrializada.

### Eje 3. Cuerpo y técnica

**Cuerpo y técnica** parecen dos términos opuestos si pensamos al primero como un soporte natural y al segundo como una creación humana. Sin embargo, son indisociables, ya que la configuración corporal material y simbólica muta al ritmo de los cambios técnicos, dando cuenta de un proceso de imbricación donde, en términos de Carl Mitcham, es imposible identificar cuál viene primero.<sup>16</sup> La humanidad y las

---

16 Como sostiene Carl Mitcham (1989: 13): “¿Qué es lo principal, humanidad o tecnología? Esta es, por supuesto, la pregunta del huevo y la gallina, no sujeta a ninguna respuesta directa o absoluta. Pero no por esto es insignificante, ni es suficiente proponer a manera de síntesis que simplemente hay una relación mutua entre las dos, que humanidad y tecnología siempre se encuentran juntas. La relación mutua no es una cosa única: las relaciones mutuas toman muchas formas diferentes”.

tecnologías, entendidas como “el universo de los medios” (Galimberti, 2001: s/p) y sostenidas por una racionalidad técnica, constituyen una relación mutua de afectación y subjetivación.

Sobre este aspecto, Umberto Galimberti señala:

Debido al hecho de que habitamos un mundo que está técnicamente organizado en cada una de sus partes, la técnica, no es más un objeto de nuestra elección, sino que es nuestro ambiente, donde fines y medios, objetivos e ideas, conductas, acciones y pasiones, e incluso sueños y deseos están técnicamente articulados y tienen necesidad de la técnica para expresarse. (Galimberti, 2001: s/p)

Desde el paleolítico, período en el que el ser humano vivía de la caza y la recolección, hasta el presente, donde las necesidades básicas pueden ser cubiertas a golpe de clics, la materialidad constitutiva que nos resguarda y protege del ambiente cambia y significa técnicamente. ¿Qué significaciones entonces podemos hilvanar en este conjunto de obras visuales? Teniendo en cuenta la aceleración de los cambios corporales extendidos con el progresivo dominio de la técnica moderna, intentaremos detenernos en algunas imágenes que actualizan sentidos olvidados durante el veloz transcurso del siglo XX.

Este corpus está constituido por obras que abarcan los últimos sesenta años. La más antigua data de 1967 y la más reciente de 2019, y todas las décadas están representadas por alguna pieza del Salón Anual donde el cuerpo humano está presente –y ausente– en “algún aspecto o carácter”,<sup>17</sup> diría Charles S. Peirce, como signo tecnológico.

Si empezamos por el principio, el *collage* de Julio Durá Márquez, Premio Adquisición “Ministerio de Educación y Cultura” en el XLV Salón de Mayo (1968), nos sumerge sin escala en un *Delirio acústico* (1967) de cables, números, máquinas, fichas, micrófono, metales, cronología, rectitud, simetría; un imaginario técnico de control y funcionamiento limpio, bajo la mirada atenta y calma de un operario esbelto que cumple con su trabajo. De saco y corbata, ubicado detrás de un mostrador maquínico, el hombre *cyborg* (mitad carne, mitad números) no se sabe si controla o es una pieza más, regulada por la caja negra. Es inevitable preguntarse sobre ese torso: ¿es un cuerpo completo que la máquina tapa o es un maniquí apoyado sobre el cubo? Sin dudas, hay un intento explícito de humanizar a la máquina. Ponerle una fisonomía conocida, un cuerpo sin cuerpo, una forma aparente que haga más amigable el proceso de adaptación tecnológica.

Estas máquinas se imponen como necesarias, invaden nuestro territorio conocido reemplazando funciones o sofisticando procesos, no siempre para mejorar nuestra sensibilidad. A veces, es solo para sacudirnos de lo familiar, incomodarnos en una nueva relación maquínica donde no hacía falta cambiar nada, pero ya no queda opción: llega, se instala y obliga a los cuerpos a adaptarse.

Ese sombrero loco es quizás el elemento delirante que el artista plantea en el título de la obra. ¿Cómo una máquina perfectamente sincronizada puede vestir semejante desproporción plumífera! El rasgo de humanidad reside quizás ahí. En ese detalle grotesco. Un guiño al espectador que, asombrado por la sofisticación de la máquina brillante, encuentra un refugio de ironía y sarcasmo hacia la novedad tecnológica insignificante para el común de los mortales. Un guiño para repensar la noción de progreso asociado a la idea de cambio tecnológico. Y un guiño advertencia también para que no perdamos lo propio de nuestra existencia, aquello que nos hace únicos e irrepetibles y que resiste frente al avance de la serialidad y la economía de recursos.

Frente a ese imaginario de hombre-máquina que inundó el universo de las representaciones en el cine y la literatura durante el siglo XX (con temas como ciudades artificiales, futuros distópicos, superhéroes mutantes o todo tipo de personajes ensamblados o híbridos entre máquina y naturaleza), encontramos otro tipo de visualidades dentro del corpus propuesto. Desde una perspectiva algo más naif,

---

17 De acuerdo a la definición de Charles S. Peirce (1989 [1904]: 244-245): “Un signo o representamen es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado”.

continuamos el análisis con un conjunto de obras donde el cuerpo se acopla a un elemento técnico para expandir sus potencialidades y hacer del mundo un lugar feliz.

*La niña del ukelele* (1943), Premio “Rotary Club de Santa Fe” en el XXI Salón de Mayo (1944), y *Ya tenemos al hombre araña* (2003), Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el LXXXI Salón Anual (2004), muestran dos escenas de infancia que dialogan con fluidez a pesar de la distancia temporal que separa a una de la otra. En ambas obras la concentración de los protagonistas está enfocada en el juego. Por un lado, la niña dedica su atención a un instrumento musical. La rigidez de su cuerpo da cuenta de un dominio aprendido del artefacto y un uso solitario de este, tal vez por encontrarse en un momento de estudio o simplemente de aislamiento. En cualquier caso, la compañía es el ukelele y, a pesar de la mirada seria, parece ejecutarlo con cierta fluidez, dando lugar a un margen de disfrute en la interpretación del cuadro de María Delia Bengoechea.

La sonrisa no es necesariamente un signo de felicidad y, en estos casos, no aparece en los protagonistas, aun siendo niños jugando. Casualmente, porque el ensimismamiento del juego genera un nivel de atención que no da lugar a poses burlonas o simulacros de felicidad. Cuando se juega, se juega en serio, y así lo vemos personificado en el grabado de Susana Martí.

Tres niños y una niña persiguen en bicicleta, pata-pata y a pie a varios hombres araña que sobrevuelan desde los extremos del tríptico. El clásico personaje de historieta está presente de distintas maneras en la escena: como muñeco del niño más pequeño, como intento de disfraz del niño más grande y en la imaginación de todos ellos, suspendido en el cielo, desplazándose de un lado a otro, sin que nadie lo pueda alcanzar. Una escena vertiginosa donde los protagonistas se sostienen entre ellos para no perder el equilibrio.

En contraposición, *La niña del ukelele* ocupa todo el espacio con su primer plano y, si bien su acción da cuenta de sonidos y movimiento, el fondo límpido y estático refuerza la sensación de quietud.

Si nos centramos en la bicicleta presente en el cuadro de Martí, vemos que ese artefacto se repite con distintas significaciones en las obras de Rosa Renk, Francisco Guillermo Hoyos y Gabriela Chávez. A modo de hilo conductor, podemos subirnos y dar un paseo por el barrio, o correr una maratón, o sumarnos a una ¿fiesta? circense. En cada caso, la bicicleta asume una condición técnica diferente, basada en rituales sociales disímiles que condicionan también la configuración corporal.

En *El paseo N° 3* (1985), Premio Adquisición “Aída Carballo”, instituido por la Asociación Amigos del Museo, en el LXII Salón Anual (1985), Renk presenta un grabado con aires del pop, donde una joven vestida con pollera a lunares se detiene con su bicicleta a un costado del camino y se apoya en el asiento, mientras espera que pase la lluvia debajo de su paraguas bicolor. Moños, colores plenos (rojo, azul, blanco) y gruesos contornos negros resaltan una silueta femenina sin rostro visible.

Una obra equilibrada, bella, perfecta hasta el más mínimo detalle contrasta frente a *Lado por lado*, *Cabriola* y *Morisqueta* (1993), Premio Adquisición “Horacio Caillet Bois” en el LXX Salón Anual (1993), dibujo de Chávez donde este retrata un circo macabro y descontrolado en medio de un funeral. Allí vemos de nuevo la bicicleta, pero en una versión antigua, la del biciclo, con una rueda gigante adelante y una pequeña atrás. Lo conduce un personaje oscuro con barbijo y zapatos de guadaña. Es un payaso, sin dudas, como el resto de los protagonistas de esta escena donde no faltan animales (monos con navaja y sombrero), esqueletos felices con bonetes, y un maestro de ceremonia entubado y con peluca. Marrones, grises y amarillos componen la paleta de este dibujo de trazo fino y vértigo rayonista. Circo nocturno o simulacro de carnaval veneciano venido a menos, a puertas cerradas, dentro de un edificio de departamentos, donde está sucediendo una despedida en el mismísimo lecho de muerte. La alfombra violeta, el piso damero del palier, los barrotes de la cama y el balcón; y de fondo, la noche oscura destacando el skyline de la medianera.

Por último, completamos el circuito de la bicicleta con la obra *Amateur* (1995), Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el LXII Salón de Mayo (1995). Un dibujo nostálgico, en blanco y negro, realista y difuso, con sombreados profundos y nebulosos. Hoyos nos cuenta la historia de un ciclista *amateur*, un hombre mayor que enmarca sus grandes logros arriba de su bicicleta de pista. La vestimenta, la postura corporal, el número de la camiseta que se repite en una y otra imagen, nos hablan de un profesional, un corredor de carreras experimentado y orgulloso de su trayectoria. En el póster vemos su cuerpo moldeado

para acompañar la aerodinámica del vehículo y, por delante, un cuerpo sostén que cede su protagonismo al artefacto. La gorra hacia atrás es quizás el detalle del veterano que ya no pide pista, no usa casco, sino que sale a pedalear por la vida con la sabiduría acumulada en la mirada.

Así como la bicicleta puede simbolizar cuerpos en situación de ocio, juego, deporte o extrañas despedidas, Gerardo Ramos Gucemas nos conecta con un fenómeno natural de alto impacto social, cuando pinta cuerpos ensamblados por un hilo. En *El día que subieron a Ampimpa a ver el Halley* (1986), Premio Adquisición “Gobierno de Santa Fe” en el LXIII Salón Nacional de Mayo (1986), siete engendros humanoides componen el halo del cometa que se dejó ver por última vez en 1986. La masa indefinida reúne cabezas a través del mencionado hilo que pertenece a un barrilete (o cometa, siguiendo el juego de palabras que propone el artista con el fenómeno natural), cuya forma final no vemos, pero inducimos por el título de la obra. El Observatorio Astronómico de Ampimpa se encuentra en los Valles Calchaquies de la provincia de Tucumán y es, quizás, el lugar al que “suben” los protagonistas de esta escena a ver la aparición del cometa Halley. Ramos Gucemas, en tono burlesco, redime el progreso científico a través de una simple cuerda que sostienen con los dientes apretados seres no identificables. Los rostros muestran gestos de asombro y preocupación por ese fenómeno efímero que volverá a tener lugar setenta y cinco años más tarde. El deseo de que no se escape, la tensión de que no se suelte y el impacto en la subjetividad que implica el esfuerzo por aprehender lo desconocido aparecen plasmados en la transformación corporal de estos personajes.

Rubén Sassano, por su parte, contribuye con su carbonilla sobre tela *Obstáculos imaginarios* (2005), Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el LXXXII Salón Anual (2005), a seguir pensando la conquista de los cielos por parte de la humanidad. En esta obra no es la extrañeza de lo desconocido lo que prevalece, sino el vértigo de la caída, por un lado, y la ligereza de la suspensión aérea, por otro. De este modo se divide el cuadro en dos mitades atravesadas por estructuras metálicas, vigas y columnas de gran tamaño. Líneas de fuga superpuestas y cambios de escala van componiendo esta sensación de inestabilidad que dos pequeños hombres intentan contrarrestar. En el extremo superior izquierdo, podemos pensar la evolución técnica de la cometa de la obra de Ramos Gucemas en un paracaídas que, de manera controlada, surca el cielo bajo el dominio de un hombre que desciende lentamente. No sabemos dónde va a aterrizar, pero ese no parece ser un problema. Aunque Sassano no nos permite ver en la obra un espacio despejado para finalizar el artificio de vuelo, así como tampoco nos permite leer la expresión del rostro, sí deja entrever en la actitud corporal del personaje la seguridad de un destino final, marcada por la inclinación de su cuerpo. En esta escena, no sabemos a qué altura de la tierra estamos. Solo vemos estas estructuras que parecen gigantes torres de luz, o las patas de la torre Eiffel, pero no: porque estamos muy alto, eso es seguro. No vemos nada en el fondo más que aire. No hay tierra a la vista. Entonces cobra sentido el rol del segundo hombre que aparece en el extremo inferior derecho, en oposición al paracaidista. Este segundo personaje no tiene artefactos que lo sostengan. Solamente cuenta con su propio cuerpo, y lo usa con destreza dando saltos de largo alcance. Saltos imposibles que no sabemos de dónde parten y adónde terminarán. Está suspendido en el aire, producto de su propio impulso, seguro de sí pero indefenso frente a la inmensidad que lo rodea. Quizás ese es el sentido de esta obra. El título nos sugiere que estos obstáculos gigantescos pueden ser imaginarios y que existen distintas maneras de enfrentarlos. En todas, el cuerpo debe afrontar la situación. Una opción, entonces, sería ir por arriba, sobrevolando y calculando dónde caer. Otra opción, en cambio, sería atravesarlo con todo nuestro ser, saltando hacia el vacío, con la ilusión de romper el cerco imaginario y sobrevivir.

Dentro de los elementos técnicos que predominan en esta selección de obras, encontramos distintas categorías. Artefactos mecánicos, de funcionamiento simple, como los que hemos revisitado, a saber: la bicicleta, el paraguas, la cometa/barrilete, el paracaídas. Pero también prevalecen otro tipo de objetos técnicos más sofisticados, que requieren para su accionar de procesos electroquímicos, electromecánicos –por mencionar algunos– y sistemas de información combinados.

Tal es el caso del siguiente conjunto de obras que analizaremos, donde cuerpos y partes de cuerpos entran en relación con automóviles y colectivos, cámaras fotográficas, computadoras y memorias extraíbles.

*Las curiosas* (1991), de Rosa Renk, Premio Adquisición “Salvador Caputto” en el LXIX Salón Anual (1992), y *La modelo* (1991), de Myrian Robbiano, Premio Adquisición “Ministerio de Educación” en el LXVIII Salón Anual (1991), pueden leerse en sintonía, ya que ambas abordan la sensualidad femenina junto a la máquina. Renk, nuevamente con el grabado en color, presenta tres mujeres: una recostada sobre el *capot* de un auto amarillo y las otras dos de pie, al lado del vehículo, una de frente y otra de perfil, encimadas y con las piernas trenzadas. Las tres miran fijo al espectador, venden algo, su cuerpo, y el auto no es más que la excusa para exponerse. Ninguna maneja, ni parece ser la dueña de la máquina. Solo la usan de escenario o quizás de punto de encuentro para ofrecer sus servicios. En ese lugar descampado, con la Setúbal o el Salado de fondo y la tarde cayendo, la máquina abandonada reúne a estas mujeres para la hora del trabajo.

En *La modelo*, el universo de la fotografía se combina con el torso de una mujer semidesnuda que posa para la lente. También vende, pero el contexto de su trabajo está marcado por el mundo de la publicidad. Es un cuerpo que recibe indicaciones, que acepta profesionalmente lo que le piden. Luz, vestuario, maquillaje, locación, todo está cuidado. Más allá de ese cuerpo que se luce, la máquina de fotos ocupa un lugar tanto o más protagónico que el cuerpo de la mujer. La serie de pruebas fotográficas que con verdadero realismo Robbiano consigue representar exhiben el proceso detrás de la lente. El interior de la máquina se revela, y no solo el resultado del rollo. Las posibilidades experimentales que da la fotografía analógica en la posproducción también están presentes. La artista quiere mostrar el misterio de la caja negra. Cómo las imágenes se construyen, cómo pueden superponerse, generar espectros, o incluso destruirse si en el cuarto oscuro donde nos sumerge se llega a encender la luz.

Por su parte, *La computadora imaginaria* (2003), de Rosa Renk, Premio Adquisición “Luis León de los Santos” en el LXXX Salón Anual (2003), y *Árbol de los jeroglíficos*, de Nélida Bruniard, donada por la artista en 1981, son dos grabados que podrían perfectamente intercambiarse los títulos (y por eso incluimos el último, a sabiendas de que no ingresó a través del tradicional Certamen). En el colorido trabajo de Renk, se amplifica al detalle una placa de memoria RAM: refugio de información y eficiencia que posee cualquier computadora o dispositivo electrónico de procesamiento de datos digitales. Circuitos, chips, códigos, puntos, líneas, rayas, formas raras, componen, en los términos que podría utilizar Bruniard, un “jeroglífico” tecnológico. La particularidad de esta máquina es que trae conectada a su propia Siri: una cabeza sensual de mujer con melena ondulada al viento y hombro descubierto. La cabeza visible donde se guarda la memoria invisible que, otra vez, intenta esconder la caja negra. La mujer nos mira, nos seduce, y nos invita a explorar el universo del código desde nuestro lugar de usuarios. Como planteaba la obra de Durá Márquez, entramos al mundo de la tecnología humanizándola, haciéndola amigable para facilitar su apropiación y aplicación práctica. No hay margen para la reflexión aquí, es solo la apariencia del placer que trae aparejada la revolución digital de fin de siglo.

*Árbol de los jeroglíficos*, asimismo, podría analizarse, en términos de Renk, como una “computadora imaginaria”, encarnada en un gran árbol de la vida, donde plantas, insectos, aves, animales, la luna, el sol y todo el cosmos están compuestos por la misma información. Signos lingüísticos combinados crean los entes que habitan ese universo artificial de símbolos e íconos informáticos. Una metáfora del código genético, quizás, cuya organización molecular atraviesa a todo ser viviente. Un ecosistema artificial e imposible, en este caso, ya que funciona a la perfección creando seres hipercodificados que sobreviven en un ambiente selvático controlado. Aquí no hay cuerpo humano, pero hay lenguaje, y hay rasgos humanos en la luna y el sol. Quizás, en esta versión imaginaria de un mundo nuevo, nos eliminamos como especie y probamos existir de otro modo.

Finalmente, la obra de Jorge Antonio Lezama *El anhelo de la teletransportación* (2008), Premio Adquisición “Ministerio de Innovación y Cultura”, sección pintura, en el LXXXIX Salón de Mayo (2012), condensa los principales temas presentes en este conjunto de obras: máquinas, cuerpos e imagen construida. En este cuadro de gran tamaño (150 x 150 cm), realizado en acrílico, el artista registra un viaje en colectivo en una zona céntrica de cualquier ciudad. Por las ventanas se vislumbra el paisaje urbano, a través del tránsito, las veredas con autos estacionados y garajes completos. Del otro lado del colectivo, vemos la parada, donde varias personas esperan, en una mañana de otoño, que llegue el próximo bus.

Dentro del vehículo de gran porte, se mezclan planos detalle de manos aferradas a las barandas, nucas y perfiles que miran por la ventanilla, y cuerpos inestables que tratan de sentarse antes de caer por la inercia de la máquina. Los colores brillantes dan cuenta de ese ambiente sintético que caracteriza al transporte público. Superficies plásticas, suaves y frías alternan con cuerinas y metales tratados, generando texturas particulares, fácilmente reconocibles para un ciudadano de a pie. La coreografía de cuerpos va desde los que parecen congelados, de piernas y brazos cruzados, con la mochila al hombro en posición de espera, fuera del vehículo, hasta los que van sentados, dentro del colectivo, esperando llegar, ensimismados, medio dormidos, abrigados, y los que están en el medio, haciendo equilibrio, buscando con la mirada un lugar donde sentarse, pero evitando hacer cualquier tipo de contacto visual con alguna persona que viaje dentro de la unidad.

Procurando reconocer el proceso de composición de la imagen, Lezama intenta desnudar la producción digital de las visualidades contemporáneas, a la manera en que Robbiano trata de hacerlo en *La modelo*, con la máquina fotográfica analógica. Es por ello por lo que el cuadro no solo se construye desde una perspectiva de gran angular, sino que pone en evidencia literalmente la conjunción de píxeles que sostienen la naturaleza de estas imágenes. Tanto es así que la obra simula una fotografía digital con error, donde cuadrados de distinto tamaño irrumpen en el relato. Como un juego óptico, el ojo intenta enfocar y resolver esos saltos visuales. Pero los píxeles se muestran, molestan y, en ese gesto, el artista nos recuerda de qué están hechas las imágenes contemporáneas con las que convivimos y construimos recuerdos, memorias, en definitiva, el modo de existencia contemporánea.

El último conjunto de imágenes pertenecientes a este gran corpus, **Cuerpo y tecnología**, aborda la interioridad no de la máquina, como veníamos analizando, sino del cuerpo humano. Para ello fue necesario, en algún momento de la historia, objetivar el cuerpo para poder explorarlo. Esa distancia constitutiva, originada en las primeras disecciones clandestinas de la Baja Edad Media y consolidada en el Renacimiento –a partir de obras como *De corporis humanis fabrica* (1543), de Andreas Vesalio–, marcó el inicio del pensamiento moderno y, hasta nuestros días, continúan siendo deliberadas las consecuencias de la ruptura epistemológica que posibilitó el nuevo modelo de conocimiento.

Entre los siglos XVI y XVIII nace el hombre de la modernidad: un hombre separado de sí mismo (en este caso bajo los auspicios de la división ontológica entre el cuerpo y el hombre), de los otros (el *cogito* no es el *cogitamus*) y del cosmos (de ahora en más el cuerpo no se queja más que por sí mismo, desarraigado del resto del universo, encuentra el fin en él mismo, deja de ser el eco de un cosmos humanizado). (Le Breton, 2002: 57)

Esa operación originaria de distanciamiento entre sujeto y objeto de estudio puede ser pensada a partir de la obra de Magdalena Petroni *Sin título*, de la serie *Dejame tener el valor de resistir la tentación de inventar una forma* (2019), seleccionada en el 97° Salón Anual Nacional de Santa Fe (2020). Una escultura contemporánea de gran tamaño que impone en medio de la sala un cuerpo/objeto perfectamente sujetado por cinturones. ¿Por qué vemos ese *capot* de auto metálico deformado en color gris y decimos “cuerpo”? Varios son los indicios que la artista propone. Por un lado, el tatuaje tribal que exhibe ese objeto amorfo, asimétrico, imperfecto. Por otro lado, las cintas utilizadas en las prácticas sadomasoquistas que atan ese cuerpo encarnado en chapa brillante. De este modo, sabemos que estamos ante una metáfora del placer a partir de un cuerpo sujeto que goza convirtiéndose en objeto sujetado, sin rostro, pero con marcas.

Ahora sí comenzamos a explorarnos poco a poco, tomando nuestro cuerpo como un conjunto de partes desarmables. Incorporamos al corpus **Cuerpo y técnica** una obra que ingresa a la Colección a partir de la donación de la propia artista en 2013. Se trata de la pintura *Re-ciclarse* (1999), de Fernanda Aquere, donde se presenta un estudio del diseño de la fisonomía más característica de la especie humana: el rostro. En el apogeo de las cirugías estéticas que marcó la década del noventa, la obra se autosecciona en dos grandes planos (formando un díptico), subdivididos cada uno en cuatro partes (en una de las cuales un recuadro de madera sobresale del lienzo, generando tridimensionalidad en el cuadro). Sobre fondos grises, marrones, rojos y azules oscuros, tijeras, cabezas –más parecidas a caretas– rotan, se agrupan, se



aíslan y se recortan en mitades. La manipulación experta de una mano invisible que prueba, con modelos vivos, posibles ensambles humanos para mejorarlos. La mesa está servida con caras artificiales, carentes de cuerpo y de partes propias. Un simulacro de quirófano, rústico, con variedad de tijeras de costura que brutalmente imitan la intervención técnica de lo viviente, a partir de un novedoso y, consecuentemente, pasajero canon estético.

Finalmente, nos adentramos en el interior de nuestro propio cuerpo a partir de las obras de Nélida Ferrari, primero, y de Francisco Guillermo Hoyos, después. En *...espacio + tiempo = realidad* (1985), de la serie *De las formas... de vida*, Premio Adquisición “Luis León de los Santos” en el LXV Salón Anual de Mayo (1988), Ferrari presenta siluetas humanas de frente y perfil. A diferencia de la obra de Aquere, este grabado borra los rasgos del rostro, concentrando la atención en lo que no podemos ver. La interioridad es figurada por manchas verdosas irregulares presentes en los tres cuerpos. Asimismo, el elemento tiempo está representado por una serie de relojes despertadores que se despliegan igual que los cuerpos en escena. Tres relojes y tres cuerpos avanzan de izquierda a derecha, se superponen y alinean en una temporalidad irreversible. El paso del tiempo es quizás la marca del desgaste físico que exhiben esas siluetas, cuya presencia poco a poco va disminuyendo en el espacio de realidad que el cuadro delimita.

Hoyos, en cambio, no se limita a la representación abstracta de la interioridad, sino que recurre a las posibilidades técnicas que la especie humana ha desarrollado para el estudio de su propio cuerpo. Apelando a la estética de los libros de biología, recurre al dispositivo radiográfico para conocer lo que hay dentro de la caja de huesos y músculos. En *Canon* (1978), Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el LV Salón Anual Nacional de Mayo (1978), el artista dibuja, con lápices acuarelables sobre papel, la escala con la que se mide la estructura ósea del cráneo, por ejemplo. Si bien predomina la anatomía del cuerpo, se combina también con la fisiología de este. De ese modo, Hoyos obtiene un interior fragmentado en partes y en capas de análisis. Pero no es solo la fidelidad al conocimiento médico lo que el artista realza, sino que las licencias artísticas compiten con la exactitud de los datos. La obra propone una lectura asombrosa sobre los descubrimientos médicos, aportando en esas imágenes técnico-científicas apariciones inesperadas, como una columna vertebral de pez y un cerebro de mosquito. ¿De qué “canon” nos habla Hoyos? Sin dudas, uno muy visionario, dado que la hibridación hombre-máquina-naturaleza es una característica cada vez más acentuada de la existencia que, desde la década del sesenta del siglo pasado, se ha ido consolidando a partir del avance de la biología molecular y de las técnicas de manipulación genética:

La cuestión, cuando se consideran fenómenos sistémicos, tiene que ser: ¿Cuándo los cambios de grado se tornan cambios de especie? ¿Y cuáles son los efectos de las personas (no el Hombre) biocultural, biotecnológica, biopolítica e históricamente situadas en relación a, y combinado con, los efectos de otros ensamblajes de especies y de otras fuerzas bióticas/abióticas? Ninguna especie actúa sola, ni siquiera nuestra propia arrogante especie que pretende estar constituida por buenos individuos en los llamados discursos occidentales modernos. Ensamblajes de especies orgánicas y de actores abióticos hacen historia, tanto evolucionaria como de otros tipos. (Haraway, 2016: 16)

La relación cuerpo-técnica es quizás una de las más difíciles de comprender, debido a la imbricación que existe entre ambas y la proliferación de teorías filosóficas motivadas, justamente, por las transformaciones tecnológicas. En este corpus de visualidades contemporáneas hemos dado cuenta de algunos elementos significativos que componen aquel vínculo, y contribuyen a seguir reflexionando.

#### **Eje 4. Máquinas, objetos y utensilios**

El conjunto de obras que componen el eje **Máquinas, objetos y utensilios** tienen en común el protagonismo de cosas inanimadas. Desde simples artefactos que integran el repertorio doméstico de cualquier vivienda particular, hasta complejos maquinismos que habitan el paisaje urbano.

Inmersos en la rutina, a veces no reparamos en las características estéticas de aquello que nos rodea. Sin embargo, la “tecnoestética” es un concepto clave del filósofo Gilbert Simondon, quien afirma la existencia de una “fusión intercategorial” (Simondon, 2017: 369) entre obras funcionales y perfectamente logradas (bellas).

Lo que vincula la estética con la técnica es un espectro continuo. Un simple perno recubierto de cadmio presenta iridiscencias y matices que hacen pensar en los tintes de un objeto fluorado: colores como los del cuello de las palomas, centelleos coloreados. Hay una estética contemplable en el cableado de un radar. Ningún objeto deja indiferente la *necesidad* estética. Quizás no sea cierto que todo objeto estético tenga un valor técnico, pero todo objeto técnico tiene, bajo un cierto aspecto, un tenor estético. (Simondon, 2017: 371)

En el XVIII Salón Anual, de 1941, la Comisión Provincial de Cultura premió *Fotografía de María Rosa* (1937), un óleo sobre tela de Emilio Pettoruti. La obra, de 81 x 59 cm, presenta una naturaleza muerta fiel a su estilo de influencia cubista, donde se puede identificar una botella de vidrio verde (con corcho) sobre un mantel rojo, rodeada de una partitura y una fotografía. Todo sucede en el interior de una vivienda, sobre una mesa de madera y una gran ventana de fondo por donde la luz del sol ingresa geométricamente, entre nubes y por delante de un cielo celeste. El título del cuadro orienta la mirada hacia el retrato de María Rosa González. No es casual que la imagen de la mujer sea una fotografía, ya que la esposa de Pettoruti (con quien se casó ese mismo año) era crítica cultural y fotógrafa (Malba: 2011, s/p).

Algo similar sucede en el grabado de Daniel Brambilla, Premio Adquisición “Sor Josefa Díaz y Clucellas”, con el aporte de la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia, del LXXII Salón Anual (1995). Titulado *19 de junio*,<sup>18</sup> este aguafuerte sobre papel presenta una naturaleza muerta con aires nostálgicos, donde en blanco y negro se ve un antiguo sifón de vidrio sobre una mesa vestida con mantel y cubiertos de fiesta. De fondo, una gran fotografía familiar de cumpleaños y, por delante, debajo del tenedor, una pequeña foto, de la misma época, de tres varones, tres hermanos quizás, que se distinguen por las variadas alturas de sus cabezas. Un bonete y un silbato sobre esa misma mesa, vacía de cuerpos físicos, evocan una fecha de cumpleaños de alguien que ya no está.

Tanto en Pettoruti como en Brambilla, el eje central de las imágenes que componen se erige a partir de la presencia de un recipiente contenedor: botella y sifón. Por su parte, objetos sencillos, de materiales primarios como madera, vidrio, papel, tela, protagonizan cada escena. Y los cuerpos que se ven en ambas obras no están físicamente; solo aparecen mediatizados a través de una cámara fotográfica analógica.

Recuperando la estética de estos cuadros, se puede identificar un interior hiperrealista en Brambilla; luego un ejercicio de deconstrucción visual asociado al cubismo en Pettoruti; y en esa misma línea, se completa una tríada de obras sobre objetos cotidianos con la pintura abstracta de Sergio de Castro llamada *La silla* (1973). Esta acuarela ingresa al patrimonio del Museo a través de una donación de Esther Pérez Mendoza, por intermedio de Mathilde Díaz Vélez. Incluimos la pieza en este corpus por el hecho de ocupar un lugar intermedio entre las obras de Pettoruti y Brambilla, tanto en términos cronológicos como estéticos. Su tema es el mismo: un interior doméstico, durante el día, con un objeto cotidiano como protagonista. El abstraccionismo de la obra invita a reconstruir, sin certezas, otros elementos presentes entre las pinceladas. En la parte superior de la silla, se puede identificar un recorte circular (¿el sol?) dentro del cual aparece un fragmento de una persiana cerrada, así como el respaldo del asiento, compuesto de dos franjas verdes rectangulares, sobre el que reposa un manto negro con rayas blancas. Por otra parte, en el sector inferior de la obra, se reconocen las dos patas delanteras de la silla (del mismo color verde del respaldo), y un asiento circular (que hace las veces de mesa) donde se apoyan

---

18 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

un mantel a rayas celeste y blanco y un utensilio de cocina (¿pisapapas?), junto a otro objeto vertical que podría ser un florero, una botella o una linterna, dependiendo de la interpretación de cada espectador.

En la pieza de Pettoruti se ha mencionado que, además de la fotografía que acompaña la botella verde sobre la mesa, aparece una partitura. Este elemento gráfico, propio de la cultura letrada y del universo simbólico del lenguaje, permite introducirse en la tecnología de la palabra a través de dos obras patrimoniales del Museo.

Por un lado, el aguafuerte de Mirta Kupfermink titulado *Desde Florencia, una carta de Leonardo* (de la serie *Cuadernos de viaje*), Premio Adquisición “Esmeralda Rodríguez Galisteo de Pujato”, cedido por la Asociación de Amigos del MPBA en el LXIII Salón Anual de Mayo de 1986 (coincidente con la fecha de su ejecución). El cuadro, que combina rafia y papel impreso en tinta sobre chapa, muestra una hoja escrita a puño y letra con forma de sobre –aspecto que indica que se trata de una carta–, dos lápices y dos bocetos de obras emblemáticas de Leonardo: *La Gioconda* y *El hombre de Vitruvio*. El tono sepia del aguafuerte da cuenta de una ensoñación en la que el propio Leonardo se comunica, desde el Renacimiento florentino al presente, a través de la palabra y los diseños y representaciones propios de un esquema de pensamiento que se consolidará en la Modernidad:

Las tecnologías no son solo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan la palabra [...] El uso de una tecnología puede enriquecer la psique humana, desarrollar el espíritu, intensificar su vida interior. La escritura es una tecnología interiorizada aún más que la ejecución de música instrumental. No obstante, para comprender qué es la escritura –lo cual significa comprenderla en relación con su pasado, con la oralidad–, debe aceptarse sin reservas el hecho de que se trata de una tecnología. (Ong, 2006: 85 y 86)

En este sentido, la litografía de Ángela Herrero titulada *Las palabras I* (2005), Premio Adquisición “Riobó Caputto” en el LXXXII Salón Anual (2005), combina varios de los conceptos aquí planteados. Por un lado, la construcción técnica de la palabra “libertad”, a partir de la costura a tinta de cada una de sus letras. Asimismo, en esa representación de una antigua máquina de coser se trastoca la función del artefacto, diseñado originalmente para unir, bordar, agujerear, o simplemente marcar, una materialidad textil. En esta obra, que utiliza la técnica del grabado (en sí misma una técnica muy antigua<sup>19</sup>), la máquina de coser mecánica, activada a partir del movimiento que le imprime un operario, es transformada en una máquina de escribir que, a modo de las primeras impresoras a inyección de tinta, va registrando el derecho amenazado de la libertad. La obra posee un dramatismo destacable, recreado a partir de la posición levemente inclinada de la máquina, el alto contraste entre un fondo límpido y una figura humeante, el juego monocromático y la sensación punzante de esa filosa pluma que escribe al ritmo del giro manual de la bobina.

*561 Letra A*,<sup>20</sup> de Andrés Compagnucci, fue Premio Adquisición “Fondo Nacional de las Artes” en el LXVII Salón Anual de Mayo, de 1990. El título de la obra, realizada con técnica mixta, remite al tema de las piezas precedentes. Sin embargo, no se centra en la exaltación de los símbolos gráficos propios de la cultura letrada, sino que sirve como herramienta para la identificación de un vehículo en particular, dentro de un gran conjunto de colectivos seriados y organizados en la parada. El hiperrealismo como recurso estilístico de Compagnucci parece competir con la perfección de la máquina y la belleza del fileteado porteño. Como si el artista quisiera demostrar que su virtuosismo para el registro prácticamente

---

19 Tal como señala Rosa Rojas Cuevas (Rojas Cuevas, 2013: s/p): “La técnica del grabado tiene su origen en China, a raíz de la invención del papel, en el año 105. Por su parte, en Europa, los primeros grabadores que se conocieron datan del siglo XIII; la mayoría eran orfebres y plateros, o dibujantes expertos que realizaban grabados sobre metal. Sin embargo, no es hasta el siglo XV, con la llegada de las técnicas de fabricación del papel, que el grabado en relieve –o xilografía– adquiere mayor importancia”.

20 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

documental del colectivo es tan tecnoestético (en el sentido de bello y funcional) como el medio de transporte público y su decorado en extinción.

En la década del setenta, en la Argentina no solo se prohibieron los fileteados en el transporte público, sino que el país atravesó un largo período de censuras, persecuciones políticas y desaparición de personas, en el marco del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, que comenzó en 1976 y finalizó con el retorno a la democracia en 1983:

Con el tiempo, los fileteadores volcaron sus figuras en camiones y colectivos, hasta que en 1975 se prohibió filetear los ómnibus urbanos en Buenos Aires, por la ordenanza Setop N° 1606/75. Aunque por esto decayó su uso en el transporte, surgieron nuevos soportes como carteles, vitrinas y otros objetos. En 2015, el fileteado fue declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. (Osuna Gutiérrez, 23/5/2020: s/p)

En ese contexto, la obra *Todavía quedan algunos* (2012), de Mario Godoy, Premio Adquisición “Honorable Cámara de Senadores de la Provincia”, sección pintura, del LXXXIX Salón de Mayo (2012), representa uno de los trágicos símbolos de la dictadura en la Argentina: el automóvil Ford Falcon verde. Realizada en acrílico, la pintura de Godoy, al igual que la de Compagnucci, logra registrar, como si fuera una fotografía de gran realismo, un resabio histórico encarnado en un Falcon verde con patente actual, estacionado en la calle, delante de un volquete, un día nublado de otoño/invierno. El ángulo contrapicado que elige el artista exalta aún más el vehículo y su identificación única a través de la patente, cuyas letras y números parecen aludir al momento histórico de referencia “PRN 976” (Proceso de Reorganización Nacional 1976).

La obra se convierte en un ejercicio de memoria, al igual que el que propone Federico Gloriani con *Submarino Ricaldoni Plano 3* (2019), seleccionada en el 96° Salón Anual Nacional de Santa Fe, de 2019. En palabras del artista:

Tebaldo Ricaldoni (1861-1923) fue un ingeniero civil y polifacético inventor uruguayo. Podría haber pasado a la historia por sus numerosos descubrimientos e invenciones en materia de óptica, electromagnetismo, mecánica y química, sin embargo, el cambio de paradigma científico de su época, sumado a su visión política del mundo y de la tecnología, condujeron a que no sea valorado por sus contemporáneos ni retomado por la historia de la ciencia. Replico los planos del submarino que él diseñó como un gesto para revitalizar su figura, darle visibilidad y salvarlo del olvido de la Historia. (MPBA, 2019: s/p)

El impacto de la tarea científica desapercibida que encarna Ricaldoni repercute en Gloriani, quien se volvió él mismo investigador y detective de rastros históricos, biográficos (viajó a Montevideo en busca de la familia de aquel) y materiales, en pos de visibilizar el rol clave que hubiera tenido el ingeniero durante el siglo XX. El artista utiliza la técnica de cianotipia para la realización de esta obra homenaje, incorporando al repertorio estilístico del presente eje otra manera de hacer del arte contemporáneo, mediante la impresión artesanal de negativos fotográficos en monocromo azul. Como menciona Gloriani, la pieza es “replicada” en un formato final de 30 x 50 cm.

En el presente corpus es destacable la impronta estética de las obras que oscilan entre el hiperrealismo y la ensoñación, a través de expresiones que buscan captar con gran virtuosismo la realidad de los objetos técnicos que nos rodean o trasladarnos a otros mundos posibles, inciertos, donde no están claras las coordenadas espaciotemporales que actualizan.

De este modo, se pueden hacer dialogar las obras contemporáneas de Norberto Onofrio, *Serie de los sueños I* (1977), que ingresó al patrimonio del Museo en 1980, y *Atrapados con salida II*, de Diana Dowek, adquirida por la Asociación de Amigos del MPBA el mismo año de su realización (1978). Si bien no son parte de la Colección del Salón Anual, ambas completan la mirada técnica que propone este eje, incorporando la reflexión sobre el diseño del espacio social. En este sentido, abordan, cada una por

separado, el interior y el exterior de una institución disciplinaria.<sup>21</sup> En el caso de Onofrio, posiblemente se trata de una fábrica, y en el de Dowek se podría extrapolar a un taller, una escuela, un hospital, una prisión, un cuartel o cualquier otro tipo de dispositivo de control biopolítico.

En *Serie de los sueños I*, realizada con tinta y lápiz sobre papel, se ve el detalle de una chimenea fabril que expulsa vapor y, asimismo, embudos metálicos de diferentes tamaños que, al ritmo del trabajo, van rodando en el aire, componiendo una danza aérea, liviana y volátil contrastante con el lugar en el que sucede la escena. Entre ocres, grises metal y sombreados tono carbón, Onofrio invita a imaginar las máquinas en la fábrica como una orquesta de instrumentos sincronizados.

En relación con la obra de Dowek, es posible pensar el afuera de esa fábrica mágica como un espacio abierto y periférico, rodeado de tapiales y alambrados que delimitan la propiedad, ordenan la circulación y controlan el ingreso de los recursos humanos y materiales. Sobre un soporte de lienzo de grandes dimensiones (150 x 160 cm), la artista pinta con acrílicos un cielo con nubes y una malla de alambre de púas, a la altura de la mirada, que es posible sortear. Para Dowek, los espectadores –cuerpos/ sujetos disciplinados– se encuentran “atrapados con salida” porque, por encima del tejido metálico y el alambre enrollado, hay una posibilidad de fuga.

En este pequeño corpus de obras dedicadas al estudio visual de **Máquinas, objetos y utensilios** se puede recuperar la mirada del arte del Salón Anual, particularmente en relación con el concepto de tecnoestética, como marcadamente figurativa y atravesada por experimentaciones técnicas concentradas tanto en la búsqueda de la fiel representación del objeto como de la distorsión con aires cubistas y surrealistas de los elementos y las formas del control social contemporáneo. Sus artistas devienen en investigadores de la producción pictórica y conceptual de una temática actualizada en expresiones que manifiestan los imaginarios propios –y en ocasiones distópicos– de una época.

### Eje 5. Geometría y matemática

Aunque las relaciones entre arte, geometría y matemática empezaron a darse de manera sistemática durante el siglo pasado –tanto en conexión con el desarrollo del arte abstracto como con los diálogos cada vez más frecuentes entre prácticas artísticas, ciencia y tecnología–, las vinculaciones entre aquellas esferas revelan una historia mucho más larga. En la Antigüedad griega y romana, por ejemplo, la sección áurea o número de oro determinó las características del diseño de diversas obras arquitectónicas y escultóricas. La Escuela Pitagórica interpretó la proporción áurea, encarnada por el número  $\Phi$  (Phi), como un valor asociado a la belleza y al orden de lo sagrado. Ese es el caso del Partenón, cuya alzada se encuentra inscrita en la figura de un rectángulo áureo, y al subdividir la estructura en rectángulos más pequeños pueden identificarse las líneas que rigen el diseño de todo el edificio. Una situación similar se verifica en el Panteón romano. La planta de la construcción es una rotonda circular coronada por una cúpula semiesférica. A su vez, la rotonda se inscribe en un cuadrado, debido a que las medidas del ancho y la altura del Panteón son exactamente iguales.

---

21 Así como lo señala Michel Foucault (2006: 142): “La ‘invención’ de esta nueva anatomía política no se debe entender como un repentino descubrimiento, sino como una multiplicidad de procesos con frecuencia menores, de origen diferente, de localización diseminada, que coinciden, se repiten, o se imitan, se apoyan unos sobre otros, se distinguen según su dominio de aplicación, entran en convergencia y dibujan poco a poco el diseño de un método general. Se lo encuentra actuando en los colegios, desde hora temprana; más tarde en las escuelas elementales; han invadido lentamente el espacio hospitalario, y en unas décadas han reestructurado la organización militar. Han circulado a veces muy de prisa y de un punto a otro (entre el ejército y las escuelas técnicas o los colegios y liceos), otras veces lentamente y de manera más discreta (militarización insidiosa de los grandes talleres). Siempre, o casi siempre, se han impuesto para responder a exigencias de coyuntura: aquí una innovación industrial, allá la recrudescencia de ciertas enfermedades epidémicas, en otro lugar la invención del fusil o las victorias de Prusia. Lo cual no impide que se inscriban en total en unas transformaciones generales y esenciales que será preciso tratar de extraer”.

Durante el Renacimiento, los territorios del arte, la ciencia y la tecnología fueron quebrando las fronteras de los compartimentos estancos a los que habían sido relegados durante la Edad Media (Nieto Alcaide y Checa, 2000: 187). Basta con recordar el trabajo de Brunelleschi, quien además de arquitecto, escultor y orfebre era también un inventor de máquinas y un estudioso de los principios matemáticos de la perspectiva geométrica. La dimensión intelectual y racional en torno a la práctica artística constituye el nudo gordiano de los tratados de distintos artistas y eruditos: escritos que desde el siglo XV expusieron argumentaciones teóricas y didácticas para alejar a la pintura de las artes mecánicas innobles, resultantes del trabajo artesanal, y elevarlas al rango de artes liberales junto al *Trivium* (gramática, dialéctica, retórica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). En la colección de escritos de Leonardo da Vinci, publicada bajo el título *Tratado de la pintura*, el artista sostiene que la obra de arte deviene de un proceso mental, reflexivo y racional, motivo por el cual se encontraría más cerca de las artes liberales que de aquellas prácticas ligadas a las técnicas manuales. Asimismo, defiende la importancia de que el pintor y el escultor estén instruidos en las ciencias, aspecto en el que coincide León Bautista Alberti:

Muy bien decía Panfilo, antiquísimo y excelente Pintor, primer Maestro de jóvenes nobles en esta arte, cuando decía que nadie podía ser buen Pintor sin saber Geometría. Y en efecto los primeros rudimentos en que estriba toda el arte de la Pintura los comprende con facilidad el Geómetra; mas el que no tiene alguna tintura de esta ciencia no es posible que se haga cargo de ellos bien, ni que llegue a entender ninguna de las principales reglas de la Pintura. (Da Vinci y Alberti, 1827: 252)

En efecto, Leonardo se destacó en el ámbito de las artes plásticas y en simultáneo estudió geometría euclidiana, matemática y anatomía, entre otros campos de conocimiento práctico y teórico que complementaron su trabajo artístico. En cuanto fundador de la disciplina anatómica como ciencia, preocupado por las formas, las funciones y las anatomías patológicas, aplicó sistemas de representación basados en la aplicación científica de la perspectiva para lograr captar los diversos fenómenos en tres dimensiones (Nieto Alcaide y Checa, 2000: 198).

Si bien antecedentes como los aludidos en los párrafos precedentes resultan sustanciales para reconstruir la historia de las confluencias entre el quehacer artístico y los principios de la matemática y la geometría, lo cierto es que las relaciones entre estos conocimientos y prácticas empezaron a darse con mayor frecuencia recién durante el siglo XX. Particularmente hacia los inicios de la centuria aparecieron en la escena de las artes plásticas las primeras tendencias del abstraccionismo, todas ellas motivadas por la posibilidad de trascender la representación fidedigna de la realidad. Ya el cubismo había retomado la propuesta de Paul Cézanne de contemplar la naturaleza traduciéndola a cubos, conos y cilindros, y había manifestado su interés por el carácter constructivo de los objetos antes que la copia en clave representativa. Sin embargo, las obras cubistas no abolieron la representación, sino que desarrollaron un método para transformar los procedimientos tradicionales. En cambio, las distintas corrientes de la abstracción –como el suprematismo, el neoplasticismo, el constructivismo ruso y el expresionismo abstracto– prescindieron de los códigos de la figuración y crearon composiciones donde las referencias visuales del mundo real son cabalmente reemplazadas por la primacía de la línea, las formas y el color. Un poco más tarde, a partir de 1930, Theo van Doesburg publicó la revista *Art Concret*, donde defendió una estética erigida en la creación de obras sencillas, visualmente controlables y concebidas primero en la mente del artista, antes de su realización. Max Bill siguió trabajando las ideas del arte concreto y ahondando en el desarrollo de una estética de base aritmética y geométrica que sería difundida en Latinoamérica hacia los años cincuenta y, en la Argentina, ingresaría de la mano de Tomás Maldonado a la Asociación Arte Concreto-Invenición, agrupación sobre la que volveremos enseguida. Desde otro enfoque, en la década del cincuenta, Victor Vasarely ubicó a la física como la nueva fuente poética y definió una unidad plástica para la creación, esto es, un componente integrado por dos elementos geométricos a partir del cual el artista realiza sus obras. La expansión del arte cinético, en especial de algunas de sus vertientes, planteó asociaciones directas con la investigación en el terreno de la geometría. En 1960, los artistas argentinos Miguel Ángel Vidal y Eduardo Mac Entyre, en su *Manifiesto de arte generativo*,

categorizaron a la pintura generativa como aquella que puede engendrar secuencias ópticas mediante un cierto desarrollo generado por una forma. El término “generador”, presentado en el escrito, remite a “la línea o la figura que por su movimiento engendra respectivamente una figura o un cuerpo geométrico” (Vidal y Mac Entyre, 1960: s/p).

Por su parte, también hacia las décadas del cincuenta y sesenta, algunos artistas comenzaron a explorar las relaciones entre el arte y la matemática, tanto en el contexto de emergencia del arte conceptual como de las primeras investigaciones en el terreno del arte por computadora. Ejemplo del primer caso es la obra del artista estadounidense Sol LeWitt. Sus proyectos escultóricos seriales y modulares, así como sus *Wall Drawings* (dibujos de pared), suelen estar basados en lógicas matemáticas rigurosas que permiten construir unidades gramaticales básicas para la realización de las piezas. Como alternativa a un arte dirigido a provocar únicamente sensaciones visuales, LeWitt ofrece un arte conceptual destinado a producir obras interesantes para el espectador desde el punto de vista intelectual, las cuales comprometen ciertos procesos mentales. De la misma manera en que sus *Wall Drawings* se sustentan en instrucciones precisas elaboradas por el artista mediante gráficos y descripciones que, a modo de partitura, permiten que sus asistentes luego se aboquen a la realización de los dibujos, otros artistas contemporáneos a LeWitt exploraron las posibilidades creativas ofrecidas por los algoritmos en obras hechas por computadora. En los trabajos de Vera Molnar, Charles Csuri y Waldemar Cordeiro, entre otros pioneros en este campo, combinatorias, derivadas de funciones y curvas sinusoidales desempeñan un papel fundamental, dado que definen las características finales adoptadas por las imágenes.

En el núcleo que denominamos **Geometría y matemática** reunimos obras que evidencian distintos modos en que las artes visuales se han acercado a estos terrenos, sustituyendo de manera parcial o total el carácter figurativo de las imágenes por la geometrización de la composición, poniendo de relieve la presencia de formas, estructuras lineales y la depuración cromática, o jerarquizando ciertos efectos ópticos provocados por el juego de sus elementos plásticos.

Tres obras de la Colección resultan paradigmáticas para trazar la historia del arte abstracto en la Argentina en torno al desarrollo del arte concreto y sus filiaciones con la matemática, la geometría y ciertos idearios científicos: *A partir del azul*,<sup>22</sup> de Gyula Kosice, donada por el artista (2004); *Efigie hueca* (1971), de Alfredo Hlito, incorporada al patrimonio mediante la donación de Benson & Hedges (1979), e *Imagen de lo desconocido*,<sup>23</sup> de Raúl Lozza, adquirida por el Museo Provincial de Bellas Artes (1963). Luego de la publicación del primer y único número de *Arturo: revista de artes abstractas*<sup>24</sup> (1944), órgano difusor del arte concreto rioplatense, el arte abstracto en la Argentina se consolidó a través de la labor de los grupos Arte Madí, Asociación Arte Concreto-Invención y Perceptismo, los cuales sentaron las bases del primer movimiento de vanguardia local. Gyula Kosice fue una de las figuras centrales del primero, Alfredo Hlito de la segunda y Raúl Lozza del tercero. En *A partir del azul*, Kosice presenta una estructura con marco recortado, integrada por triángulos realizados en distintos tonos del color que da nombre a la obra y delimitados por líneas rectas que irradian de un orificio central. Posteriormente a la división de los artistas que habían fundado *Arturo*, acontecida en 1945, Kosice, Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss, entre otros, publicaron el *Manifiesto Madí*, en cuyas líneas desdeñaban a los “movimientos intuicionistas” que habían privilegiado el inconsciente sobre un análisis más riguroso de los objetos a ser construidos (Kosice *et al.*, 1947: s/p). Orientados por las nociones de invención y creación, los artistas Madí experimentaron con el marco recortado, la pintura plana y la asociación de elementos geométricos

---

22 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

23 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

24 La publicación incluyó textos y poemas de Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley y Rhod Rothfuss. También se sumaron los de Joaquín Torres García, Vicente Huidobro y Murilo Mendes, además de las reproducciones de Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Lidy Prati, Vieira da Silva, Augusto Torres, Joaquín Torres García, Wassily Kandinsky y Piet Mondrian. Entre sus propuestas, los artistas de *Arturo* proclamaban la cualidad inventiva del quehacer artístico y rechazaban tanto la personalización de la obra de arte como sus características expresivas, simbólicas y representativas.

articulados. De acuerdo a las teorizaciones de Rothfuss (1944) sobre el marco recortado, este permitiría llevar a fondo la consolidación de un lenguaje artístico reducido a sus elementos plásticos puros al marcar que la pieza comenzaba y terminaba en ella misma, a diferencia del marco regular tradicional.

El énfasis en el carácter riguroso de la obra, la abstracción geométrica y la impronta racional del proceso creativo que encontramos en Arte Madí también se destacaron en la Asociación Arte Concreto-Invención. En 1946, Alfredo Hlito, junto a Tomás Maldonado, Edgar Bayley, Enio Iommi, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Raúl Lozza y Lidy Prati, entre otros, repartieron el *Manifiesto invencionista* en el contexto de su exposición en el Salón Peuser. Allí el grupo rioplatense promovió la desaparición de la estética idealista de base representativa, aún anclada en la antigua noción canónica de belleza, y su reemplazo por una “estética científica”.<sup>25</sup> La abstracción y la geometría propias de las obras realizadas por los artistas de aquella agrupación persisten en *Efigie hueca*, donde Hlito recupera la primacía de la línea característica de sus trabajos del período concreto. En este caso, se trata de una composición un poco menos depurada, aunque también aquí el foco está puesto en la relación entre formas y colores. Una figura rectangular, rematada en una apertura en forma de V, destaca sobre un fondo colorado. El artista pintó líneas grisáceas sobre la efigie a modo de cortes. Una serie de texturas visuales, extendidas tanto sobre el plano blanco (manchas en amarillo y azul) como sobre el fondo rojizo (en la gama del negro o azulado), provocan una tensión entre el aspecto planimétrico de la figura –tal vez plana pero paradójicamente hueca– y un efecto sutil de profundidad espacial que marca la separación entre un adelante y un atrás.

Por su parte, en *Imagen de lo desconocido*, Raúl Lozza explora las relaciones coplanares entre tres figuras dispuestas sobre un fondo blanco. En 1946, el artista denominó Perceptismo a un método para la creación artística basado en un sistema que buscó alcanzar la misma precisión que el científico. Para ello tomó nociones de la matemática y la física, aclarando que el Perceptismo no implicaba ser el “refugio de la pintura en un idealismo geométrico y matemático, sino la integridad a su realidad histórica y a la naturaleza inequívoca de su función social, como hecho revolucionario y como proceso dialéctico de elementos materiales de creación” (Lozza, 1949). En este sentido, ciertas nociones elaboradas por Lozza, como “campo colorido”, “cuilimetría de la forma plana” y “estructura abierta”, permitieron codificar distintos aspectos compositivos para lograr la precisión y la rigurosidad del método mediante las relaciones entre las formas, sus asociaciones con el color sobre la base de una tabla de más de cuatro mil tonos catalogados, y las interacciones con la pared en la que las piezas se emplazan. Este último punto constituye un componente significativo de la propuesta perceptista, como una manera de ofrecer alternativas a la consideración del muro como mero fondo o a la forma rectangular del lienzo tradicional. Las superficies esmaltadas sobre las cuales Lozza suele presentar las figuras, como sucede en *Imagen de lo desconocido*, son consideradas fragmentos de muro arquitectónico cuyas cualidades perceptivas deben ser ponderadas.

La abstracción geométrica puede ser identificada en un grupo de obras realizadas entre fines de las décadas del setenta y noventa, en las cuales hacen eco algunas de las búsquedas de los primeros abstraccionismos. En *Expansión* (1979), ganadora del Premio Adquisición “Gobierno de Santa Fe” en el LVII Salón Anual (1980), Anselmo Piccoli plasma un conjunto de círculos superpuestos, a su vez atravesados por líneas negras de distintos espesores que arman una suerte de grilla. Amarillos, rojos, azules, verdes y violetas se yuxtaponen en distintas tonalidades, mientras que el centro compositivo está dominado por los tonos cálidos; a medida que la mirada se dirige hacia las zonas próximas a los límites de la pintura, los colores tienden hacia las tonalidades más frías. Si los primeros parecen desplazarse hacia adelante, los segundos tienden a retroceder. Como consecuencia del efecto óptico producido por la unión de ambos elementos compositivos –el círculo y la línea–, y como resultado del tratamiento cromático, las figuras circulares parecen descomponerse en rectángulos de distintos tamaños. La investigación en

---

25 Entre sus párrafos, se lee: “La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agostamiento. Se impone ahora la física de la belleza”. (AA.VV., 1946: 8).



torno a las combinaciones de formas y colores en la pintura abstracta también caracteriza a *Factor B* (1986), de Juan Carlos Brea, ganadora del Premio Adquisición “Cámara de Senadores de la Provincia” en el LXIX Salón Anual (1992). A diferencia de la obra de Piccoli, organizada a partir de la vertical y la horizontal que integran la cuadrícula dispuesta sobre el solapamiento de círculos, en el caso de Brea la diagonal marca la singularidad de la pieza. Una sucesión de líneas azules compone diferentes planos superpuestos, los cuales se encuentran delimitados y separados por líneas blancas que atraviesan a las primeras en la dirección opuesta. Dos superficies rectangulares en negro, ubicadas en el centro de la obra, generan la sensación de profundidad, como si las distintas secciones de líneas no se encontraran en el mismo plano.

Una diagonal menos rígida aparece en *Interpretación XI*,<sup>26</sup> de Carolina Cerverizzo, que obtuvo el Premio “Asociación de Amigos del Museo” en el LIX Salón de Mayo (1982). Líneas paralelas repetidas e inclinadas hacia la izquierda flotan en un fondo de colores tierra que tiende a oscurecerse en la parte central. Una paleta similar a la de Cerverizzo es utilizada por Daniel Scheimberg en *S/t* (1994). Sin embargo, en esta pieza adquirida mediante el Premio “Cámara de Senadores de la Provincia de Santa Fe” en el LXXII Salón Anual (1995), es protagonista la horizontal introducida por la varilla blanca, ubicada en el primer plano y suspendida sobre un fondo que emula un fuera de foco.

La primacía de la línea es asimismo trabajada por María Ester Joao en *El lugar de la luz* (1998). Combinando hilo piolín y acrílico blanco, la obra, galardonada con el Premio Adquisición “Asociación Amigos del Museo” en el LXXVII Salón Anual (2000), traza cuatro cuadrados en tamaño decreciente hacia el centro de la composición, de manera tal que cada figura queda contenida en la superficie del cuadrado anterior. Los hilos utilizados por la artista atraviesan las formas en sentido horizontal. La separación irregular de los piolines (en ciertas partes de la obra hay más distancia entre los hilos y en otras secciones menos espacio) proporciona movimiento al conjunto, al mismo tiempo que genera contrastes entre zonas de luz y sombra. Estas ilusiones ópticas de movimiento suscitadas por la repetición de un elemento son sondeadas por Jorge Luna Ercilla en *Simbiosis virtual*,<sup>27</sup> adquirida a través del Premio “Ministerio de Educación y Cultura” en el XLVI Salón de Mayo (1969). Mediante las técnicas del aguafuerte y el aguatisa, el artista plantea una composición integrada por la presencia repetida de un óvalo con un círculo en su interior. El movimiento virtual deviene aquí de las distintas ubicaciones de los círculos dentro de las figuras en las que estos se encuentran inscritos. Además, Luna Ercilla provoca en la visión del espectador un efecto óptico de desplazamiento al conjugar el blanco y el negro de la figura contenedora y la forma contenida, combinación que aparece invertida en las partes inferior y superior de la obra.

En otro conjunto de piezas detectamos la relación con la geometría y la matemática en imágenes que, a diferencia de las anteriormente descritas, no abandonan la figuración por completo. Este es el caso de las obras de Hugo Ottmann *Composición azul*<sup>28</sup> y *Rural geométrico* (1970). La primera de ellas, galardonada con el Premio Adquisición “Intervención Nacional de la Provincia de Santa Fe” en el XXXIV Salón de Mayo (1957), muestra una naturaleza muerta donde una fuente –posiblemente una frutera–, un pescado, dos botellas, un par de cuchillos, una cebolla y una pipa yacen sobre la mesa rebatida, un recurso que recuerda la operación del cubismo al retratar escenas semejantes con la intención de exhibir en un mismo plano los distintos elementos que lo conforman. Los diferentes objetos presentados aquí han sido sintetizados en formas geométricas puras. Una depuración formal equivalente se vislumbra en *Rural geométrico*,<sup>29</sup> obra en la que Ottmann plasma la imagen de un caballo mayormente compuesto a partir de triángulos, delante de un paisaje integrado por una serie de construcciones rectangulares en cuyo extremo superior derecho asoma el círculo amarillo del sol.

26 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

27 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

28 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

29 No se cuenta con datos de la procedencia de esta pieza.

Tampoco Héctor Medici, en *Otros fuegos, otras piedras*,<sup>30</sup> deja totalmente de lado una estética figurativa, aunque encontramos allí un distanciamiento con respecto a la representación precisa y fidedigna del paisaje. Ganadora del Premio Adquisición “Esmeralda Rodríguez Galisteo de Pujato” en el LXV Salón Anual de Mayo (1988), la pintura incorpora una tendencia hacia la geometrización más libre que la de Ottmann. Distintos planos quebrados y suspendidos en el aire se asemejan a fragmentos de una superficie rota, posiblemente vidrio. Detrás de ellos, se abre un paisaje desértico sin referencias espaciales y observado desde un punto de vista aéreo.

Finalmente, detectamos tres obras que hacen referencia explícita a la geometría. El caso más evidente es *De cubos y colores*,<sup>31</sup> ganadora del Premio Adquisición “Salvador Caputto” en el LXVIII Salón de Mayo<sup>32</sup> (1991), donde Héctor Romero retrata un conjunto de cubos y pirámides sobre grandes prismas que hacen las veces de base. La composición está organizada a partir de un módulo de tres elementos: tres triadas de cuerpos geométricos se presentan sobre sus tres bases respectivas. De algunas de estas figuras se desprenden líneas de fuga que, de acuerdo a las leyes de la perspectiva, ensayan las proyecciones de los volúmenes hacia otros puntos de la pintura.

Por otro lado, las cualidades geométricas de los componentes arquitectónicos ocupan un lugar central en las piezas R. M. *Inventor de cuidar el detalle* (1971), de Julio Guillermo Paz, y *Esquema y signo XII* (2001), de Alicia Díaz Rinaldi. En la obra de Paz, premiada en el Segundo Salón de Grabado (1971), la noción de invención referida al comienzo de este eje, cuando hicimos alusión a la historia del arte concreto en la Argentina, vuelve a adquirir primacía, en esta oportunidad asociada a la arquitectura. La silueta de una persona representada sin demasiados detalles, con excepción de sus ojos, figurados como dos puntos negros que resaltan sobre la superficie ocre del rostro, antecede a un fondo dominado por dibujos y bocetos de molduras, rosetas y otras figuras geométricas. Así como Romero exhibe las líneas de fuga que se desprenden de los cuadrados y pirámides, como si se tratara de un estudio de los cuerpos en perspectiva, los elementos decorativos que integran el fondo de la obra de Paz son intervenidos con marcas y anotaciones que también dejan entrever un análisis geométrico de sus componentes. La conexión estrecha entre arquitectura y geometría se hace evidente en el aguatainta y aguafuerte de Díaz Rinaldi, ganadora del Premio Adquisición “Esmeralda Rodríguez de Pujato” en el LXXIX Salón Anual (2002). Siguiendo las convenciones del sistema diédrico, la artista representa la planta de una iglesia de cruz latina sobre un plano horizontal. Cuatro flechas negras, flanqueadas por columnas clásicas, apuntan hacia los cuatro ábsides ubicados en los extremos de la cruz. En el fondo de la obra se visualizan distintos grafismos que, a modo de símbolos paganos, introducen otra lectura con respecto a lo que pareciera ser un edificio regido por los códigos de la arquitectura cristiana.

Las interacciones entre las prácticas artísticas y las ciencias son, por lo general, examinadas en relación con el terreno de las artes tecnológicas, cuyas manifestaciones se valen de las tecnologías como medios y herramientas para la creación, e inclusive en muchas ocasiones incorporan saberes y metodologías procedentes del ámbito científico. Sin embargo, en este eje hemos identificado diferentes propuestas que plantean asociaciones entre estas esferas a través de la experimentación con medios y lenguajes tradicionales, como la pintura y el grabado. La vinculación entre arte y técnica emerge aquí de los modos particulares en que sus artistas indagan fundamentos de la geometría y la matemática desde un punto de vista formal, estético y conceptual.

## Eje 6. Materiales, técnicas y procesos

El análisis de las características materiales de las obras viene despertando un marcado interés en la teoría y estética del arte contemporáneo, en conjunto con el estudio de los procesos implicados tanto en la producción de las piezas como en las relaciones establecidas con sus entornos de exhibición y recepción.

30 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

31 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

32 La obra ingresó al Museo a través de la donación de la familia Caputto (1991).

Esta revalorización del aspecto material de las prácticas artísticas pone en jaque algunos presupuestos de la tradición filosófica configurada en la Antigüedad griega, posteriormente heredada por el pensamiento moderno occidental, en general sustentados en esquemas metafísicos binarios que tienden a privilegiar la forma sobre la materia, el espíritu sobre el cuerpo. Algunos paradigmas contemporáneos surgidos como respuesta crítica a aquellas perspectivas canónicas, como, por ejemplo, el nuevo materialismo,<sup>33</sup> se liberan de la metafísica platónica (ideas sobre las cosas), la cristiana (mundo divino sobre el terrenal) y la moderna (razón sobre las pasiones), para priorizar el estudio de la materia y sus procesos de materialización en cuanto fuerza activa, cambiante y transformadora. Desde este enfoque, la materia ya no es pensada como una sustancia inerte que se encuentra pasivamente sujeta a ser modificada por fuerzas causales y predecibles, como tampoco los materiales constituyen únicamente materias primas de las cuales servirse para construir meros objetos. La noción de lo material es entendida, al contrario, como sustancia que se encuentra librada al cambio a través de modos diversos: la manipulación, la interacción con el entorno, las transformaciones químicas, físicas y biológicas que resulten con el tiempo, etcétera.

Como sugiere Petra-Lange Berndt (2015: 12), focalizar en el aspecto material del arte supone una decisión política, en la medida en que nos lleva a “considerar los procesos del hacer y las relaciones de poder implicadas, considerar a los trabajadores –en fábricas, talleres o espacios públicos, ya sea conocidos o anónimos– y sus herramientas y ámbitos de producción”. Por su parte, Monika Wagner (asimismo convocada por el abordaje material de la historia del arte, en su caso en conexión con la historia de la percepción y la iconografía de los materiales) sostiene que, a diferencia de la materia, lo material refiere a sustancias naturales o artificiales que esperan ser sometidas a tratamientos posteriores, es decir, que están sujetas a la transformación mediante procesos diversos y, en consecuencia, revelan información sobre las fuerzas de producción de un momento determinado, o de ciertas técnicas históricas específicas (Wagner, 2001).

Estas vinculaciones recíprocas entre materiales, formas, conceptos y modos de hacer involucrados en los procesos de creación y producción artística constituyen el foco del eje que designamos **Materiales, técnicas y procesos**. Nos interesa recuperar la red de conexiones entre aquellos componentes, porque entendemos aquí el fenómeno técnico (la técnica en sentido amplio) como un entramado de operatorias, conocimientos, hábitos, imaginarios y matrices de significación que caracterizan a una sociedad determinada en una cierta época (Kozak, 2012: 199-200), donde también confluyen el quehacer creativo y la producción de lo nuevo.

Algunas de las piezas que integran este núcleo pueden ser calificadas como “imágenes técnicas”, tomando prestada la categoría propuesta por el teórico checo-brasileño Vilém Flusser (2015): imágenes cuya producción se encuentra mediada por el aparato, desde fotografías hasta obras producidas por computadora. Se trata de imágenes que significan conceptos, los cuales, a su vez, orientan la construcción de los aparatos que permiten materializarlos. Especialmente en las últimas ediciones del Salón Anual, han sido presentadas diversas obras ubicadas en esta línea. Fotografía, video, impresión 3D, performance electrónica e instalación integrada por dispositivos y medios tecnológicos son algunos de los formatos, soportes y lenguajes que dan cuenta de la mediación técnica antes referida. En algunos casos, los proyectos se valen de las tecnologías en el proceso de producción de las obras, mientras que en otras situaciones lo hacen también en la instancia de exhibición.

---

33 La noción de “nuevo materialismo” o “neomaterialismo” fue acuñada a mediados de la década del noventa por la filósofa y teórica feminista italoaustraliana Rossi Braidotti y el filósofo mexicano radicado en Estados Unidos Manuel De Landa. Influidos por filósofos contemporáneos como Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari –ellos, a su vez, signados por las teorías de otros pensadores clave para la historia de la filosofía como Spinoza, Nietzsche y Bergson–, Braidotti y De Landa, junto a Bruno Latour, Donna Haraway, Elizabeth Grosz y Karen Barad, entre otros, sientan las bases de una ontología neomaterialista según la cual la materia nunca es mera materia, sino que es activa, autocreatoria, productiva e impredecible. Así entendido, el nuevo materialismo busca “redescubrir una materialidad que materializa, evocando modos inmanentes de autotransformación que nos impulsen a pensar en la causalidad en términos más complejos; a reconocer que los fenómenos están atrapados en una multitud de sistemas interconectados y fuerzas entrelazadas, y a considerar de nuevo la ubicación y la naturaleza de las capacidades de agencia” (Coole y Frost, 2010: 9).

*Cenizas de carne asada + memoria de 1GB con estadísticas de mujeres asesinadas en Argentina* (2014), obra de Carla Tortul galardonada del Premio “Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe” en el XCI Salón de Mayo (2014), es una pieza objetual integrada por un frasco transparente, expuesto sobre un soporte de madera, que contiene un cúmulo de cenizas y una tarjeta de memoria encargada de almacenar diferentes materiales y fuentes relativos a los feminicidios producidos en la Argentina durante cinco años, resultantes del trabajo de la Asociación Civil “La Casa del Encuentro” como respuesta a la falta de estadísticas oficiales. Aquí, el soporte de almacenamiento de datos, emblema de la memoria digital, opera también como ícono de la memoria social. La transparencia del frasco que contiene el chip pone de relieve la memoria allí contenida y, de esa forma, saca a la luz una serie de datos que durante largo tiempo han permanecido invisibilizados.

La utilización de las tecnologías en la instancia de producción de las piezas reaparece en algunas obras seleccionadas<sup>34</sup> en ediciones recientes del Salón Anual. Por ejemplo, en la escultura 3D de Victoria Papagni titulada *victoria.obj* –parte de la serie *Selfie 3D* (2020)–, seleccionada en el marco del XCVII Salón Anual (2020), la artista se vale de técnicas de escaneo y esculpido digital para producir una pieza que replica su rostro y permite convertir su propia imagen en objeto. El proceso parte de tomar diversas fotografías de su rostro. Este es posteriormente escaneado y modelado digitalmente con un software y, finalmente, materializado mediante el uso de una impresora termoplástica. De manera semejante a la pieza de Tortul, la obra de Papagni alude, asimismo, al almacenamiento digital de datos a través del título (la extensión .obj proviene de la palabra “objeto” y remite al formato en que son guardados los archivos 3D). Cabe destacar que la singularidad de los retratos de esta serie –cada uno de ellos es realizado en otro color y evidencia diferentes tipos de trazos mecánicos producidos por la impresora durante el proceso de ejecución– es reforzada por los apliques de plata que intervienen el rostro. Si bien todas las esculturas exhiben los apliques, cada adorno es un diseño único. Esta zona fronteriza entre las nociones de original y copia, entre producción seriada y pieza única, puede ser localizada en un conjunto de obras pertenecientes al patrimonio del Museo realizadas mediante técnicas manuales como el grabado, aunque también mediadas por el artefacto. Tal es el caso de Puerto (tríptico),<sup>35</sup> obra de Pompeyo Audivert, ganadora del Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el XI Salón Anual (1934). Al igual que en otros de sus trabajos, en esta pieza Audivert da cuenta de su gran manejo de la técnica xilográfica a través de la representación de escenas urbanas referidas al nuevo paisaje moderno, donde coexisten la figura del trabajador del campo y de la ciudad, panoramas edificados y diferentes vistas de los suburbios.<sup>36</sup>

La fotografía es otro ejemplo de imagen mediada por la técnica en la que son puestas en juego las relaciones entre original y copia, precisamente por su inherente reproducibilidad.<sup>37</sup> La Colección del Museo presenta algunas obras fotográficas, o bien trabajos que incorporan la fotografía en combinación con otros medios y técnicas. En el primer caso, identificamos *La Dolorosa*,<sup>38</sup> de Gabriel María Orge, que obtuvo el Premio Adquisición “Ministerio de Innovación y Cultura” en el LXXXVII Salón de Mayo (2010). La pieza consiste en una fotografía directa, originalmente concebida como diapositiva de 6 x 7 centímetros, luego digitalizada para ser impresa en el tamaño final. Integra la serie *Montadas* (2008-2011), dedicada a los temas de la identidad y la apariencia. El título replica el nombre de las pinturas homónimas consagradas a la imagen de la Virgen, frecuentes en el Barroco español. En lugar de apelar a la iconografía religiosa, el artista retrata aquí a Adrián, cuyo nombre de ficción era La Dolorosa cuando se montaba.<sup>39</sup> Por su parte, la segunda

34 En este eje mencionamos varias obras que han sido seleccionadas en determinadas ediciones del Salón Anual aunque no hayan recibido el Premio Adquisición, debido a que resultan casos paradigmáticos para analizar aspectos relativos a los materiales, técnicas y procesos artísticos.

35 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

36 Esta iconografía admite leer la obra de Audivert en conexión con el eje **Ciudades y paisajes técnicos**.

37 Basta con recordar el análisis de Walter Benjamin (1936) a propósito de la pérdida del aura en las obras que admiten su reproducción, como la fotografía y el cine.

38 En la ficha técnica de la obra no figura su fecha de ejecución.

39 En comunicación personal con el artista [11.2.22].

situación, esto es, la inclusión de la fotografía en relación con otros medios, técnicas, materiales y soportes puede ser ejemplificada por *Hermanidad Rafaelina* (2019), de Ángeles Ascúa. El trabajo obtuvo el Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe” en el XCVII Salón Anual (2020) y se encuentra integrado por un bordado, una serie de pinturas y algunas fotografías. Allí Ascúa asocia piezas de su autoría con obras originales y fotografías de Miguel y Betty Flores, artistas de Rafaela, su ciudad natal.

Si, en las obras previamente descritas, las tecnologías participan de las distintas fases involucradas en la producción de los proyectos, pero no así en la instancia de exposición, encontramos en la historia del Salón Anual otras en las cuales los medios tecnológicos resultan imprescindibles también a la hora de ser exhibidas. Una de ellas es *Manifiesto* (2018), de Cecilia Lenardón, el primer video del patrimonio. Se trata de una pieza videográfica de doce minutos y medio de duración, ganadora del Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe” en el XCVI Salón Anual (2019). Registra una *performance* protagonizada por artistas rosarinos, quienes, tomando como referencia los alfabetos antropomorfos medievales y barrocos, con sus cuerpos proceden a dar forma a las letras que integran la palabra “manifiesto”. El aspecto performático también es central en *Naub.exp*, de Buan (Juan Bautista Santisteban), seleccionada en el XCV Salón Anual (2018) y ganadora del Premio Estímulo “Universidad Nacional del Litoral”. Ideada como una *performance* electrónica basada en un dispositivo que funciona como “interfaz craneana”, emplea capturas de los campos electromagnéticos en el entorno del Museo como intervalo para las canciones.

Otro conjunto de obras incluidas en este eje ponen de relieve los procesos de transformación de la materia provocados por fenómenos que escapan del control de sus artistas. En *La incomodidad de lo que nos rodea #4* (2020), trabajo de Pablo Logiovine seleccionado en el XCVII Salón Anual (2020), el artista presenta treinta y dos reproducciones del calendario del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET) comidas por caracoles. Durante el aislamiento propio del contexto de pandemia, Logiovine comenzó a explorar las alteraciones operadas en la percepción del tiempo, pesquisa que tomó como disparador de ciertos interrogantes acerca de cómo fueron reconfigurados nuestros ritmos habituales a partir de la virtualización de todas las prácticas cotidianas y cuánto tiene el encierro de “tiempo caracol” (Logiovine, s/f: s/p). En su taller el artista construyó terrarios para albergar a una colonia de caracoles, los cuales, desde entonces, comenzaron a convivir con él, como si formaran parte de su equipo de trabajo, mientras eran alimentados con imágenes de obras de arte. Finalmente, las reproducciones devoradas por los caracoles fueron exhibidas en una gran estructura enmarcada. El proceso de deglución progresiva fue filmado y fotografiado, registro que se encuentra disponible en el sitio web del proyecto.

Otro trabajo en el que intervienen procesos naturales que desencadenan modificaciones en el devenir de la obra es *Retratos familiares (codos y párpados)*<sup>40</sup> (2017), una propuesta de Luciana Paoletti seleccionada en el XCV Salón de Mayo (2018). Artista plástica y biotecnóloga, Paoletti trabaja en un territorio fronterizo entre el arte y la ciencia a través de la puesta en práctica de una serie de procedimientos que competen a ambas esferas de conocimiento: por lo general, parte del aislamiento de microorganismos que provienen de distintas fuentes –en este caso, de las partes del cuerpo mencionadas en el paréntesis del título de la obra–, los cuales son reproducidos y posteriormente examinados. En una etapa ulterior, procede a dibujar con los microorganismos sobre placas de Petri que contienen medios de cultivo hasta que aquellos crecen de forma tal que hacen aparecer ciertas imágenes. Estas últimas son finalmente fotografiadas con la intención de volver patentes los comportamientos invisibles de la materia.

Además de las transformaciones procesuales originadas por comportamientos biológicos, es posible identificar también una dimensión de la noción de proceso en el arte contemporáneo vinculada con el funcionamiento de los dispositivos tecnológicos. Una obra como *Wireframe 0077 Abasto* (2015/2016), de Jorge Castro, da cuenta de ello. Seleccionado en el XCIV Salón de Mayo (2017), el video de Castro registra el movimiento de las multitudes que los sábados por la mañana acuden a la

---

40 Otra obra de Luciana Paoletti que también podría ser incluida en este corpus es *Pintura N° 21 (Proyecto Bio-Pigmentos)* (2013), seleccionada en el XCIV Salón de Mayo (2017).

esquina del Abasto en la ciudad de Córdoba. Los colores y las figuras que se suceden a lo largo de los quince minutos que dura la pieza van siendo gradualmente descompuestos a partir del error de la computadora, de manera similar a la corrupción del papel producida por los caracoles en la obra de Logiovine. Las fallas originadas por el indebido comportamiento de la máquina transforman el paisaje capturado en más de ciento cincuenta tomas y despliegan una estética sustentada en el desvío de las funciones esperadas de los aparatos.

Así como en el trabajo de Paoletti la materialidad de la pintura o el dibujo es sustituida por la acción de los microorganismos, un tercer grupo de obras clasificadas en este núcleo enfatizan las características materiales de las piezas; en otras palabras, la propuesta conceptual de estos proyectos se constituye en torno a su materialidad. Por ejemplo, en *Huevo* (2010) –Primer Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe” en el LXXXVIII Salón de Mayo (2011)–, María Causa emplea tapas de cacerolas de aluminio aplastadas para recubrir la superficie del cuerpo ovoide de la escultura. Aquellas han sido descritas como símbolos del ámbito doméstico, tradicionalmente asociado a lo femenino, pero también de protesta (Viña, 2017: s/p), dadas las connotaciones políticas de este objeto en el contexto argentino a propósito de los “cacerolazos”.

En *Teatrino* (2016), Fabiana Imola recurre al acero espejado para construir una estructura integrada por cuatro placas dispuestas en L, de las cuales resulta una forma orgánica abstracta. Las características materiales de la pieza, ganadora del Primer Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe” en el XCIV Salón de Mayo (2017), producen el efecto escenográfico al que hace alusión su título, devenido del juego de reflejos y sombras proyectadas tanto sobre los planos de acero como sobre la pared en la cual se encuentran emplazados. Precisamente, el fenómeno de la luz es el tema que protagoniza la obra *Sin título* (2016), de Hernán Salvo, seleccionada en la misma edición del Salón que el trabajo de Fabiana Imola. En este caso, la propuesta consiste en un diorama contenido dentro de una caja. De manera similar a los dioramas creados en el siglo XIX, cuyo objetivo era provocar la ilusión de profundidad y movimiento causada por efectos lumínicos mediante espejos reflectantes y filtros de colores, Salvo aquí se vale de la materialidad de la luz para generar alteraciones en la percepción cotidiana. La caja presenta un orificio en forma de cerradura, a través del cual el espectador puede asomarse a su interior, donde encuentra la figura de la cerradura repetida en capas de colores. Al traspasarlas con la mirada hasta el fondo, se alcanza la imagen de una llave.

Las relaciones entre las cualidades del material utilizado y la propuesta conceptual de la obra son también recurrentes en el trabajo de Marcela Cabutti. *Besos negros* (2014), asimismo seleccionada en el XCIV Salón de Mayo (2017), toma como referencia las figuras eróticas de los huacos de la cultura mochica, así como las posiciones del texto hindú del *Kama Sutra*. La obra está compuesta por dos figuras semejantes de cristal negro y traslúcido dispuestas una sobre otra, como si estuvieran acopladas en un encuentro íntimo. Al igual que en otros de sus trabajos, la suavidad, frialdad y translucidez del cristal soplado le otorgan a este una “supuesta fragilidad” (Cabutti en Melendez, s/f: s/p) que permite a la artista plasmar sus ideas

En *Intento imprimir* (2017), Nacho Unrrein también trabaja en torno a la transparencia del material, en su caso el acetato. Seleccionada en el XCVI Salón Anual (2019), la instalación presenta setecientos veintinueve intentos de impresión de negro pleno sobre un acetato. El objetivo del artista era llevar a cabo estas tentativas todas las veces que fuera posible hasta agotar el cartucho de tinta. Cada uno de los intentos de esta empresa irrealizable, a causa de las propias condiciones del material, es registrado en una impresión diferente, la cual acaba constituyéndose como la documentación de la imposibilidad inherente a la acción propuesta.

En estas páginas hemos recorrido obras que involucran determinados modos de hacer que desafían el canon, experimentan la posibilidad de derribar las distinciones tradicionales entre original y copia, incorporan procedimientos tecnológicos históricamente ajenos al ámbito de las artes y tienden a focalizar en el proceso de desarrollo de la obra en desmedro de la idea de objeto cerrado y terminado. Ya sea a través de la utilización de las tecnologías en las instancias de producción y/o exhibición, del énfasis en el carácter procesual implicado en la transformación de las piezas con el paso del tiempo



–procesos de índole biológica, física, química o inclusive algorítmica–, o bien de la jerarquización del aspecto material en torno al cual es elaborada la dimensión conceptual de los proyectos, todas las obras del Salón Anual relevadas en el eje **Materiales, técnicas y procesos** sugieren distintas modalidades en que materialidades, soportes, procedimientos e imaginarios se entretajan en los diversos estadios comprendidos por la producción artística.

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos realizado un relevamiento de la Colección Premios del Salón Anual desde su primera edición, organizada en 1922, y el año 2020, fecha en la cual comenzamos a desarrollar nuestro trabajo. El eje general que motivó el recorte de nuestro corpus estuvo determinado por las relaciones establecidas entre las esferas del arte, la ciencia y la tecnología. Pudimos comprobar que, en las distintas épocas del Salón Anual, estos cruces respondieron a una serie de imaginarios, técnicas, procesos, materiales y conceptualizaciones que pusieron de manifiesto diferentes clases de convergencias entre prácticas artísticas y conocimientos científicos y técnicos. Para llevar adelante nuestro análisis, y con el objetivo de poder organizar las obras seleccionadas en función de las configuraciones específicas adoptadas por dichas confluencias, hemos definido seis núcleos teórico-metodológicos: **1. Ciudades y paisajes técnicos; 2. Técnica y trabajo; 3. Cuerpo y técnica; 4. Máquinas, objetos y utensilios; 5. Geometría y matemática; 6. Materiales, técnicas y procesos.**

Si bien nuestra intención inicial no era necesariamente proponer un desarrollo cronológico de las obras del Salón Anual en el período estudiado, una vez realizado el análisis de los ejes, constatamos que cada uno de ellos tendía a concentrarse en otro período. En consecuencia, recién cuando concluimos la descripción de cada núcleo y redactamos este trabajo, resolvimos organizar los ejes de acuerdo a un criterio temporal. El primero de ellos refiere a los procesos de crecimiento de los centros urbanos experimentados entre fines del siglo XIX y comienzos del XX; el segundo focaliza fundamentalmente en un conjunto de obras realizadas entre las décadas del cuarenta y el cincuenta, las cuales evidencian que desde ese momento –e inclusive hasta los años sesenta– el Salón Anual recibió obras que, en conexión con la temática del trabajo, plantearon una cierta resistencia con respecto a la impronta europeizante de los movimientos de vanguardia; el tercero se concentra en distintas piezas producidas desde los años sesenta hasta la contemporaneidad más reciente, todas ellas asociadas a las vinculaciones entre el cuerpo humano y el fenómeno técnico; el cuarto eje es un poco más amplio en el sentido del recorte temporal, dado que incluye algunas obras de las décadas del treinta y del cincuenta, otras de los setenta y, finalmente, algunas piezas realizadas en los últimos años que plasman iconografías relativas a la máquina y los utensilios en cuanto objetos inanimados simples y cotidianos, pero también aquellos dispositivos tecnológicos más sofisticados; el quinto núcleo incorpora fundamentalmente obras que datan de la década de los noventa, y algunas producidas en décadas previas asociadas a la historia de los abstraccionismos en la Argentina y sus derivas más contemporáneas; por último, el sexto eje releva obras pertenecientes a las ediciones más recientes del Salón Anual, donde los procesos, materiales y técnicas involucrados en las piezas hacen uso explícito de herramientas y medios tecnológicos de diversa índole.

Cuando diseñamos el proyecto de investigación que presentamos a la convocatoria del Certamen, habíamos explicitado el objetivo de proponer una lectura del corpus de la Colección Premios del Salón Anual desde un enfoque interdisciplinario que pudiera atender a las conexiones entre los terrenos del arte, la ciencia y la tecnología en la historia del arte argentino. En ese momento, nuestra idea era identificar los diferentes posicionamientos tecnopoéticos/políticos plasmados en este conjunto de obras argentinas producidas durante el último siglo, desde ciertas perspectivas optimistas, glorificadoras y utópicas hacia el desarrollo tecnológico, hasta otras posturas más reactivas, resistentes, críticas o “tecnofóbicas”. Concebíamos rastrear estos posicionamientos no solo desde la óptica de los artistas, sino también a través de la mirada del jurado que ha ido construyendo y dejando entrever los cánones estéticos de cada época. Sin embargo, en el transcurso del relevamiento y el análisis de las obras, pudimos verificar que las relaciones entre el arte, la ciencia y la tecnología no se han dado de forma tan directa, circunstancia que nos llevó a reestructurar los núcleos teórico-metodológicos que habíamos planteado en un comienzo.

Tal como fundamentamos en la Introducción, los tres núcleos que habíamos ideado antes de empezar la investigación finalmente fueron reorganizados en seis ejes. En efecto, prácticamente solo las obras del eje **Materiales, técnicas y procesos** hacen eco de forma explícita a aquellas relaciones entre arte y tecnología que habíamos ubicado en dos de los tres ejes originalmente formulados (el *eje material y técnico*, abocado a los aspectos materiales y técnicos de las obras, y el *eje tecnológico-procesual*, consagrado a las tecnologías comprometidas en los procesos de investigación y producción de las piezas). Los cinco ejes restantes se encuentran más cerca del núcleo que primeramente habíamos identificado como eje conceptual, dado que en todos estos casos las filiaciones entre las prácticas artísticas y los ámbitos de la ciencia y/o las tecnologías pueden ser vislumbradas, en general, en relación con los imaginarios de modernización y las propuestas conceptuales de los proyectos examinados. Más aún, antes que acuñar la categoría de tecnología, en diferentes instancias de la pesquisa encontramos que la noción de técnica<sup>41</sup> podía resultar más pertinente para abordar el tipo de obras que fuimos seleccionando.

Si bien no hemos detectado en todas las piezas examinadas vinculaciones estrechas con los ámbitos de la ciencia y la tecnología desde la óptica de los materiales, las técnicas, los procesos, los medios y las herramientas implicados, de todas maneras hemos podido ofrecer un enfoque crítico acerca de la Colección que hace énfasis en los diálogos establecidos entre territorios frecuentemente excluidos de los relatos historiográficos dominantes. Por otro lado, la taxonomía propuesta nos permitió dilucidar otras particularidades en el patrimonio analizado; por ejemplo, la presencia de representación femenina, considerando que en los seis ejes nos hemos encontrado –y habíamos, intencionalmente, decidido incluir– trabajos realizados por artistas mujeres. Este hecho también supone la revisión de la construcción de las narrativas hegemónicas, no solo a partir de la inclusión de nuevas clases de obras, en nuestro caso vinculadas a territorios tradicionalmente separados de las historias del arte canónicas, sino también de artistas que muchas veces no han tenido un lugar protagónico en sus relatos.

Asimismo, hemos estudiado las resonancias de las relaciones entre el arte, la ciencia y la tecnología en vinculación con la historia del Salón Anual: las transformaciones en el reglamento del Premio, la conformación del jurado, el diseño de los catálogos, las nomenclaturas del Certamen y los criterios que fueron rigiendo la selección de las obras ganadoras. De acuerdo a nuestro análisis, desde el primer catálogo de 1922 hasta las versiones virtuales de las últimas ediciones del Premio, es posible observar cómo ha ido fluctuando, durante las tres etapas identificadas en la **Breve historia del Salón Anual en el cruce con los ámbitos de la ciencia y la tecnología**, el vínculo del Museo con los imaginarios de ciencia y tecnología que le fueron contemporáneos en cada momento. Así es como han prevalecido diferentes intereses en la búsqueda de una identidad nacional del arte argentino que, en principio, intentó despegarse de las tradiciones europeas, exaltando la idiosincrasia y las virtudes locales, a través del registro visual del paisaje, las formas de vida costumbristas y los hechos históricos celebratorios de la patria, mediante el uso de materiales y técnicas considerados propios (como la clara exaltación del grabado y el dibujo). Luego, nos encontramos con una etapa iniciada a mediados del siglo pasado, que se prolongó hasta casi el final de la centuria, durante la cual el Salón Anual fluyó por la propia fuerza de su impulso inicial, sin manifestarse públicamente sobre el arte de su tiempo. En esos años se mantuvo firme en la tarea de reproducir y conservar la tradición sin introducir prácticamente modificaciones en el funcionamiento o el posicionamiento del Salón Anual respecto de la escena nacional. Todo ese tiempo de ausencia de pronunciamientos y cambios es condensado en estos últimos veinte años, en una nueva fase en la que el Museo pareciera integrarse al imaginario actual de modernización de las artes, liberando el funcionamiento del Certamen mediante el fin de las disciplinas, dando lugar a la presencia de otros actores culturales –entre ellos, investigadores–, y seleccionando y premiando obras que actualizan los temas, materialidades y procesos de nuestra época.

---

41 Hemos ahondado en las implicancias de esta noción tanto desde la perspectiva teórica de José Luis Brea, mencionada en la Introducción, como la de Claudia Kozak, referida en el eje **Materiales, técnicas y procesos**.



El análisis que hemos propuesto aquí acerca de las relaciones que la Colección Premios del Salón Anual fue estableciendo con imaginarios, procesos, materiales, temáticas y conceptualizaciones ubicados en las intersecciones del arte, la ciencia y la técnica en su conjunto, abre otras líneas de investigación que podrían ser continuadas en futuros trabajos. Sería interesante, por ejemplo, hacer un relevamiento semejante al propuesto en esta oportunidad para el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez en otras colecciones argentinas que también hayan enriquecido su acervo a través de un certamen de características similares. Esto permitiría volver a ponderar la Colección del Museo santafesino en relación con otros patrimonios del país. Tomando los mismos ejes de análisis, podrían ser identificados ciertos paralelismos –y diferencias también– en el tipo de obras premiadas, los criterios de selección, la permeabilidad de las prácticas artísticas a los discursos, saberes y herramientas de los terrenos de la ciencia y la tecnología, y la diversidad en términos de género. Por otro lado, la investigación desarrollada podría redundar en el guión curatorial de una exposición a ser albergada en el Museo que pueda aportar una lectura de su patrimonio desde la perspectiva del arte, la ciencia y la tecnología. Sería aquella una forma de volver a las imágenes, esta vez sin la mediación de la pantalla, y con la intención de llegar a un público más amplio, para reparar así la histórica ausencia de estas obras en las narrativas dominantes.

## Corpus de obras

### Eje 1: Ciudades y paisajes técnicos

- Barrionuevo, José, *Elevadores*, 1935
- Beccarini, Magdalena, *Verano del 88, corriendo como una loca*. Procedencia: Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe” en el LXXII Salón Anual (1995)
- Carballo, Aída, *Departamento F*, 1962
- Collivadino, Pío, *Escena de puerto*, 1924
- De Larrañaga, Enrique José, *Puerta cerrada*, 1931
- Furque, Carolina, *Polaroid 121*. Procedencia: Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe, Pedro Tappa” en el LXXXV Salón Anual (2008) \*el museo no cuenta con el registro fotográfico de la obra
- Gotleyb, Leonardo, *Metáfora urbana I*. Procedencia: Premio Adquisición “Luis León de los Santos” en el LXXI Salón Anual (1994)
- Gotleyb, Leonardo, *Proyecciones I*, 1998
- Langone, Carlos, *Metrópolis I*. Procedencia: Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el LXV Salón Anual (1988)
- Laurens, Abel, *Casas viejas*. Procedencia: Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el XXIII Salón Anual (1946)
- Pautasso, Richard, *Basural*. Procedencia: donación del artista (1995)
- Quinquela Martín, Benito, *Descarga de carbón con grampas*, 1931
- Rotela, Marcelo, *Consagración*. Procedencia: Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de Santa Fe” en la sección de dibujo en el LXXXVI Salón de Mayo (2009)
- Stringa, Salvador, *Una chica de mi barrio*. Procedencia: Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el XII Salón Anual, de 1935
- Villalba, Raúl, *Polución, el mundo que no queremos*. Procedencia: Premio Adquisición “Subsecretaría de Cultura”, en el LXXXII Salón Anual (2005)
- Zapata Gollán, Agustín, *Mateo Booz*, 1927

### Eje 2: Técnica y trabajo

- Bardonek, Miroslav, *Trabajo de isleño*. Procedencia: Premio Adquisición “Dirección Provincial de Bellas Artes” en el XXIV Salón Anual del MPBA (1947)
- Bellocq, Adolfo, *El árbol del bien y del mal*. Procedencia: Premio Adquisición “Gobernador de la Provincia de Santa Fe” en el XXXI Salón de Mayo del MPBA (1954)

- Facio Hebequer, Guillermo, *El infierno - Fundición*. Procedencia: sin datos
- Rebuffo, Víctor, *La llama*, 1941
- Querel, Elina, *El sueño del maniquí*. Procedencia: Premio Adquisición “Salvador Caputto” en el XXXV Salón de Mayo del MPBA (1958)
- Vanzo, Julio, *Homenaje al organillero*. Procedencia: Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el XXI Salón de Mayo del MPBA (1944)
- Vigo, Abraham Regino, *Pan y dulce*, 1944
- Vigo, Abraham Regino, *Riego*, 1945

### Eje 3: Cuerpo y técnica

- Aquere, Fernanda, *Re-ciclarse*, 1999
- Bengoechea, Marina Delia, *La niña del ukelele*, 1943
- Bruniard, Nélida, *Árbol de los jeroglíficos*, 1981
- Chávez, Gabriela, *Lado por lado, Cabriola y Morisqueta*, 1993
- Durá Márquez, Julia, *Delirio acústico*, 1967
- Ferrari, Nélida, *...espacio + tiempo = realidad*, de la serie *De las formas... de vida*, 1985
- Hoyos, Francisco Guillermo, *Canon*, 1978
- Hoyos, Francisco Guillermo, *Amateur*, 1995 \*el museo no cuenta con el registro fotográfico de la obra
- Lezama, Jorge Antonio, *El anhelo de la teleportación*, 2008
- Martí, Susana, *Ya tenemos al hombre araña*, 2003
- Petroni, Magdalena, *S/t*, de la serie *Dejame tener el valor de resistir la tentación de inventar una forma*, 2019
- Ramos Gucemas, Gerardo, *El día que subieron a Ampimpa a ver el Halley*, 1986
- Renk, Rosa Josefina, *El paseo N° 3*, 1985
- Renk, Rosa Josefina, *Las curiosas*, 1991
- Renk, Rosa Josefina, *La computadora imaginaria*, 2003
- Robbiano, Myrian, *La modelo*, 1991
- Sassano, Rubén, *Obstáculos imaginarios*, 2005

### Eje 4: Máquinas, objetos y utensilios

- Brambilla, Daniel, *19 de junio*. Procedencia: Premio Adquisición “Sor Josefa Díaz y Clucellas”, con el aporte de la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia, en el LXXII Salón Anual del MPBA (1995)
- Compagnucci, Andrés, *561 Letra A*. Procedencia: Premio Adquisición “Fondo Nacional de las Artes” en el LXVII Salón Anual de Mayo del MPBA (1990)
- De Castro, Sergio, *La silla*. Procedencia: donación Esther Pérez Mendoza por intermedio de Mathilde Díaz Vélez (1973) \* el museo no cuenta con el registro fotográfico de la obra
- Dowek, Diana, *Atrapados con salida II*. Procedencia: adquirido por la Asociación de Amigos del MPBA (1978)
- Gloriani, Federico, *Submarino Ricaldoni Plano 3*, de la serie *Expediente Ricaldoni*, 2019
- Godoy, Mario, *Todavía quedan algunos*. Procedencia: Premio Adquisición “Honorable Cámara de Senadores de la Provincia” en el LXXXIX Salón de Mayo del MPBA (2012)
- Herrero, Ángela, *Las palabras I*, 2005
- Kupferminc, Mirta, *Desde Florencia, una carta de Leonardo*, de la serie *Cuadernos de viaje*, 1987
- Onofrio, Norberto, *Serie de los sueños I*, 1977
- Pettoruti, Emilio, *Fotografía de María Rosa*. Procedencia: Premio Adquisición “Comisión Provincial de Cultura” en el XVIII Salón Anual del MPBA (1941)

#### **Eje 5: Geometría y matemática**

- Brea, Juan Carlos, *Factor B*, 1986
- Cerverizzo, Carolina, *Interpretación XI*. Procedencia: Premio “Asociación de Amigos del Museo” en el LIX Salón de Mayo (1982)
- Díaz Rinaldi, Alicia, *Esquema y signo XII*, 2001
- Kosice, Gyula, *A partir del azul*. Procedencia: donación del artista (2004)
- Hlito, Alfredo, *Efigie hueca*, 1971
- Joao, María Ester, *El lugar de la luz*, 1998
- Lozza, Raúl, *Imagen de lo desconocido*. Procedencia: adquisición del Museo Provincial de Bellas Artes (1963)
- Luna Ercilla, Jorge, *Simbiosis virtual*. Procedencia: Premio “Ministerio de Educación y Cultura” en el XLVI Salón de Mayo (1969)
- Medici, Héctor, *Otros fuegos, otras piedras*. Procedencia: Premio Adquisición “Esmeralda Rodríguez Galisteo de Pujato” en el LXV Salón Anual (1988)
- Ottmann, Hugo, *Composición azul*. Procedencia: Premio Adquisición “Intervención Nacional de la Provincia de Santa Fe” en el XXXIV Salón de Mayo (1957)
- Ottmann, Hugo, *Rural geométrico*, 1970
- Paz, Julio Guillermo, *R. M. Inventor de cuidar el detalle*, 1971
- Piccoli, Anselmo, *Expansión*, 1979
- Romero, Héctor, *De cubos y colores*. Procedencia: Premio Adquisición “Salvador Caputto” en el LXVIII Salón de Mayo (1991)
- Scheimberg, Daniel, *S/t*, 1994

#### **Eje 6: Materiales, técnicas y procesos**

- Ascúa, Ángeles, *Hermandad Rafaelina*, 2019
- Audivert, Pompeyo, *Puerto (tríptico)*. Procedencia: Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el XI Salón Anual (1934)
- Buan (Juan Bautista Santisteban), *Naub.exp*. Procedencia: obra seleccionada en el XCV Salón Anual (2018) y ganadora del Premio Estímulo “Universidad Nacional del Litoral”
- Cabutti, Marcela, *Besos negros*, 2014
- Castro, Jorge, *Wireframe 0077 Abasto*, 2015/6
- Causa, María, *Huevo*, 2010
- Imola, Fabiana, *Teatrino*, 2016
- Lenardón, Cecilia, *Manifiesto*, 2018
- Logiovine, Pablo, *La incomodidad de lo que nos rodea #4*, 2020
- Orge, Gabriel María, *La Dolorosa*. Procedencia: Premio Adquisición “Ministerio de Innovación y Cultura” en el LXXXVII Salón de Mayo (2010)
- Paoletti, Luciana, *Retratos familiares (codos y párpados)*, 2017
- Papagni, Victoria, *victoria.obj*, 2020
- Salvo, Hernán, *Sin título*, 2016
- Tortul, Carla, *Cenizas de carne asada + memoria de 1GB con estadísticas de mujeres asesinadas en Argentina*, 2014
- Unrein, Nacho, *Intento imprimir*, 2017

## Bibliografía

### Introducción

Brea, J.L. (2002). “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica”, en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

### Breve historia del Salón Anual en el cruce con los ámbitos de la ciencia y la tecnología

AA.VV. (1931). *VIII Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

AA.VV. (1944). *XXI Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

Campana, J. (1999). *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999)*. Rosario: Ediciones Culturales Santaferinas.

Speranza, G. (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.

Walpen, J.B. (2015). “Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Arte y políticas culturales en Santa Fe. 1922-1957”, en *XV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

### Eje 1. Ciudades y paisajes técnicos

Fantoni, G.A. (2007). *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*. Rosario: Fundación OSDE.

Sarlo, B. (2007). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Smithson, R. (1967). “The Monuments of Passaic”, en *Artforum*, vol. 6, n° 4, pp. 48-51.

Speranza, G. (2017). *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

Vicente Irrazábal, G. (2009). *Aída Carballo: 1916-1985. Entre el sueño y la realidad*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Wechsler, D. (2010). “Impactos y matices de una modernidad en los márgenes”, en Burucúa, J.E. *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Zapata Gollán, A. (1978). “Dos estampas de Mateo Booz”, en diario *La Capital*, Rosario.

### Eje 2. Técnica y trabajo

Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Guastavino, D. y Cherry, T. (2022). “Biografía”. Disponible en: <https://www.miroslavbardonek.com> [Consulta: 2.6.2022].

Mouguelar, L. (2013). *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Muñoz, M.A. (2008). *Los artistas del pueblo 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Pérez Luño, A.E. (1972). “El trabajo como problema filosófico”, en *Revista de Estudios Políticos*, n° 183-184. España: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 257-266.

Suárez Guerrini, F.; Gustavino, B.; Savloff, L.; Panfili, M.; Gentile, L. (2017). *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la Colección*. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.

### Eje 3. Cuerpo y técnica

Galimberti, U. (2001), “Psiché y techné”, en *Revista Artefacto*, n° 4. Buenos Aires, octubre.

Haraway, D. (2016). “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”, en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año III, vol. I, junio.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mitcham, C. (1989). “Tres modos de ser con la tecnología”, en suplemento 14 de *Revista Anthropos*, Barcelona.

Peirce, Ch. S. (1989 [1904]). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.

#### **Eje 4. Máquinas, objetos y utensilios**

Foucault, M. (2006). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2011). *Pettoruti y el arte abstracto 1914-1949*.

Disponible en: <https://www.malba.org.ar/evento/pettoruti-y-el-arte-abstracto-1914-1949/> [Consulta: 27.4.22].

MPBA, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez (2019). “Cédula de obra”, del 96° Salón Anual Nacional de Santa Fe.

Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Osuna Gutiérrez, P. (23/5/2020). “El arte del fileteado porteño”, en suplemento *Movilidad* del diario *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/autos/el-arte-del-fileteado-porteno-nid2232998/> [Consulta: 27.04.22].

Rojas Cuevas, Rosa Maribel (2013). “Breve historia de la técnica del grabado”, en *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*, año 1, n° 2. Disponible en: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/e3.html> [Consulta: 27.04.22].

Simondon, G. (2017). *Sobre la técnica*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

#### **Eje 5. Geometría y matemática**

AA.VV. (1946). “Manifiesto invencionista”, en revista *Arte Concreto Invención*, agosto.

Da Vinci, L. y Alberti, L.B. (1827). *El tratado de la pintura por Leonardo Da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*. Madrid: Imprenta Real.

Kosice, G. et al. (1947). [Se reconocerá por Arte Madí...]. *Madí: Nemsor, n° 0 del Movimiento Madí Universal (Arte Madí Universal)*, n° 0.

Lozza, R. (1949). “Ante la decadencia y el espíritu...”, en *Primera exposición de pintura perceptista* (cat. exp.). Buenos Aires: Galería Van Riel.

Nieto Alcaide, V. y Checa, F. (2000). *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Ediciones Istmo.

Rothfuss, R. (1944). “El marco: un problema de la plástica actual”, en *Arturo: revista de artes abstractas*, n° 1.

Vidal, M.A y Mac Entyre, E. (1960) “Manifiesto de arte generativo”. Disponible en: <http://www.miguelangelvidal.com.ar/manifiesto.html> [Consulta: 6.5.22].

#### **Eje 6. Materiales, técnicas y procesos**

Benjamin, W. (2009). “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” [1936], en *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Coole, D. y Frost, S. (eds.) (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.

Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas: elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Kozak, C. (ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

Lange-Berndt, P. (ed.). (2015). *Materiality*. London: The Whitechapel Gallery.

Logiovine, P. (s/f). “La incomodidad”. Disponible en: <https://www.laincomodidad.com/> [Consulta: 17.2.22].

Melendez, A. (s/f). “Marcela Cabutti y el poder del cristal”. Disponible en: <https://www.morbo.pe/morbo-blog/marcela-cabutti-y-el-poder-del-cristal> [Consulta: 19.2.22].

Viña, E. (2017). “Campo del cielo”, en suplemento *RADAR* del diario *Página/12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/29273-campo-del-cielo> [Consulta: 19.02.22].

Wagner, M. (2015). “Material”, en Lange-Berndt, P. (ed.). (2015). *Materiality*. London: The Whitechapel Gallery.

### Fuentes documentales

- AA.VV. (1925). *III Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1928). *V Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1930). *VII Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1933). *X Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1934). *XI Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1935). *XII Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1940). *XVII Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1941). *XVIII Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1943). *XX Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1947). *XXIV Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1948). *XXV Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1951). *XXVIII Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1952). *XXIX Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1953). *XXX Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1957). *XXXIV Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1959). *XXXVI Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1964). *41<sup>er</sup> Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1973). *50<sup>o</sup> Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1979). *56<sup>o</sup> Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1985). *62<sup>o</sup> Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1993). *LXX Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (1998). *75<sup>o</sup> Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (2006). *83<sup>er</sup> Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (2007). *84<sup>o</sup> Salón Anual*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (2009). *LXXXVI Salón de Mayo*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (2019). *96<sup>o</sup> Salón Anual Nacional de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- . (2020). *97<sup>o</sup> Salón Anual Nacional de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Disponible en: <https://museorosagalisteo.gob.ar/salonypadeletti/97-salon> [Consulta: 21.6.2022]

# **ANEXO**

## Ciudades y paisajes técnicos



Barrionuevo, José  
*Elevadores*



Beccarini, Magdalena  
*Verano del 88, corriendo como una loca.*



Carballo, Aída  
*Departamento F*



Collivadino, Pío  
*Escena de puerto*



De Larrañaga, Enrique José  
*Puerta cerrada*



Gotleyb, Leonardo  
*Metáfora urbana I.*





Gotleyb, Leonardo  
*Proyecciones I*



Langone, Carlos  
*Metrópolis I*



Laurens, Abel  
*Casas viejas*



Pautasso, Richard,  
*Basural*



Quinquela Martín, Benito  
*Descarga de carbón con grampas*



Stringa, Salvador  
*Una chica de mi barrio*



Villalba, Raúl  
*Polución, el mundo que no queremos.*



Zapata Gollán, Agustín  
*Mateo Booz*

## Técnica y trabajo



Bardonek, Miroslav  
*Trabajo de isleño*



Bellocq, Adolfo  
*El árbol del bien y del mal*



Facio Hebequer, Guillermo  
*El infierno-fundición*



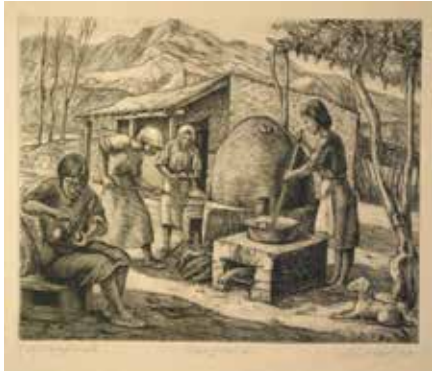
Rebuffo, Victor  
*La llama*



Querel, Elina  
*El sueño del maniquí*



Vanzo, Julio  
*Homenaje al organillero*

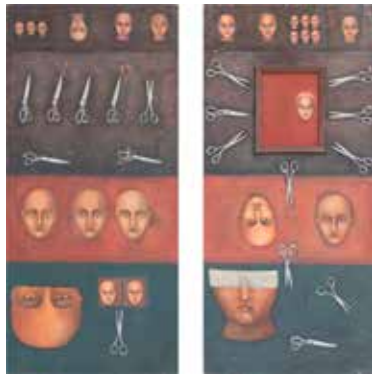


Vigo Abrahan, Regino  
*Pan y dulce*



Vigo Abrahan, Regino  
*Riego*

## Cuerpo y técnica



Aquere, Fernanda  
*Reciclarse Díptico A\_B*



Bengoechea, Marina  
*La niña del ukele*



Bruniard, Mele  
*El árbol de los jeroglíficos*



Chávez, Gabriela  
*Lado por lado, Cabriola y Morisqueta*



Durá Márquez, Julio  
*Delirio acústico*



Ferrari, Nélida  
*Espacio + Tiempo = Realidad*





Hoyos, Guillermo  
*Canon*



Lezama, Jorge Antonio  
*El anhelo de la teleportación*



Martí, Susana  
*Ya tenemos al hombre araña*



Petroni, Magdalena  
*S/t*



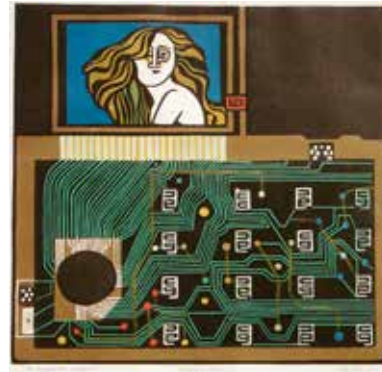
Ramos Gucemas, Gerardo  
*El día que subieron a Ampimpa a ver el Halley*



Renk, Rosa  
*Paseo N3*



Renk, Rosa Josefina  
*Las curiosas*



Renk, Rosa Josefina  
*La computadora imaginaria*



Robbiano, Myrian  
*La modelo*



Sassano, Rubén  
*Obstáculos imaginarios*

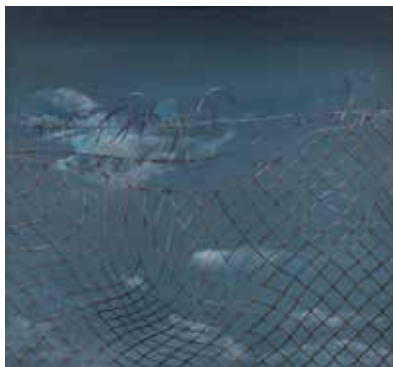
## Máquinas, objetos y utensilios



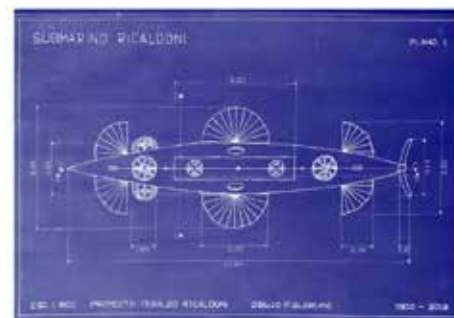
Brambilla, Daniel  
*19 de junio*



Compagnucci, Andrés  
*561 Letra A*



Dowek, Diana  
*Atrapados con salida II*



Gloriani, Federico  
*Submarino Ricaldoni Plano 3*



Godoy T, Mario  
*Todavía quedan algunos*



Herrero, Ángela  
*Las palabras I*





**Kupferminc, Mirta**  
*Desde Florencia, una carta de Leonardo*



**Onofrio, Norberto**  
*Serie de los sueños I*

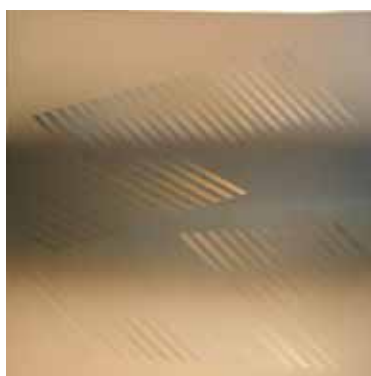


**Pettoruti, Emilio**  
*Fotografía de María Rosa*

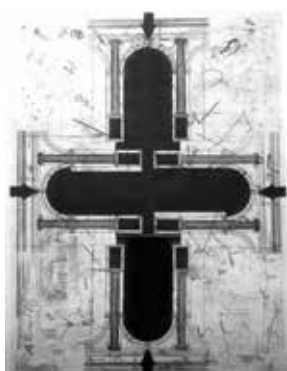
## Geometría y matemática



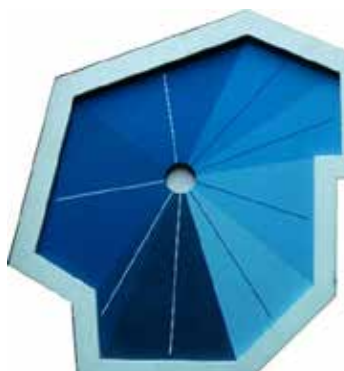
Brea, Juan Carlos  
*Factor B*



Cerverizzo, Carolina  
*Interpretación XI*



Díaz Rinaldi, Alicia  
*Esquema y signo XII*



Kosice, Gyula  
*A partir del azul*



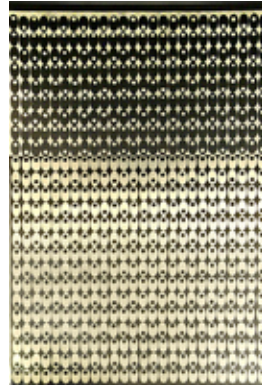
Hlito, Alfredo  
*Efigie hueca*



Joao, María Ester  
*El lugar de la luz*



**Lozza, Raúl**  
*Imagen de los desconocido*



**Ercilla, Jorge Luna**  
*Simbiosis virrtual*



**Medici, Héctor**  
*Otros fuegos, otras piedras*



**Ottmann, Hugo**  
*Composición azul*



**Ottmann, Hugo**  
*Rural geomético*



**Paz, Julio Guillermo**  
*Inventor de cuidar el detalle*



Piccoli, Anselmo  
*Expansión*



Romero, Héctor  
*De cubos y colores*



Scheimberg, Daniel  
*S/t*

## Materiales, técnicas y procesos



Ascúa, Ángeles  
*Hermandad Rafaelina*



Audivert, Pompeyo  
*Puerto (tríptico)*



Buan (Juan Bautista Santisteban)  
*Naub.exp*



Cabutti, Marcela  
*Besos negros*



Castro, Jorge  
*Wireframe 0077 Abasto*



Causa, María  
*Huevo*



Imola, Fabiana  
*Teatrino*



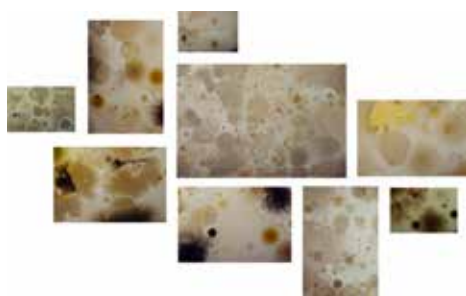
Lenardon, Cecilia  
*Manifiesto*



Logiovine, Palo  
*La incomodidad de lo que nos rodea #4*



Orge, Gabriel  
*La Dolorosa*



Paoletti, Luciana  
*Retratos familiares (codos y párpados)*



Papagni, Victoria  
*victoria.obj*





Salvo, Hernán  
*Sin título*



Unrein, Nacho  
*Intento imprimir*



Tortul, Carla  
*Cenizas de carne asada + memoria  
de 1GB con estadísticas de mujeres  
asesinadas en Argentina*

