

# La cultura en Córdoba durante los procesos de (re) democratización a mediados de los años ochentas. Aproximaciones a un caso desde la Historia Cultural Interdisciplinaria

*María Verónica Basile\**

---

Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad, N°33, 2024, pp. 118 a 143.

RECIBIDO: 26/10/2023. EVALUADO: 06/03/2024. ACEPTADO: 20/03/2024.

---

## **Resumen**

El artículo reconstruye fragmentos de las Bienales de Arte CIDAM/CID que se desarrollaron en la ciudad de Córdoba entre los años 1986 y 1998. Se aborda este caso con el objeto de acercarse – desde la Historia Cultural Transdisciplinar - a distintas dimensiones de los procesos de democratización cultural de los años ochenta. Esta experiencia entrama complejas articulaciones, entre lo material y lo simbólico, lo individual y lo colectivo, las variables etarias y de generación, de género y clase, las políticas y económicas, además de tradiciones e innovaciones estéticas que permiten explorar el pasado reciente y sus procesos socioculturales.

**Palabras clave:** Democratización – Pasado Reciente – Prácticas culturales

## **Summary**

The article reconstructs fragments of the CIDAM/CID Art Biennials developed in the city of Córdoba between 1986 and 1998. The purpose of this case is to examine the diverse aspects of the processes of cultural democratization of the eighties from the perspective of Transdisciplinary Cultural History. This experience involves complex articulations between the material and the symbolic, the individual and the collective, the age and generation variables, gender and class, politics and economics, as well as traditions and aesthetic innovations that allow exploring the recent past and its socio-cultural processes.

**Keywords:** Democratization – Recent Past – Cultural Practices

---

\* Universidad Provincial de Córdoba. Facultad de Arte y Diseño. E mail: mbasile@upc.edu.ar

## Consideraciones preliminares al estudio de experiencias artístico-culturales

Las siguientes líneas exploran a las Bienales de Arte CIDAM/CID<sup>1</sup> que se desarrollaron en la ciudad de Córdoba entre los años 1986 y 1997.<sup>2</sup> Estas se configuraron como una experiencia artístico-cultural multidisciplinaria organizada por un ente no oficial, el Centro de Instrumentación y Experimentación de la Danza.<sup>3</sup>

Se parte de la premisa colectiva de que este tipo de objeto de estudio permite acercarse a distintas dimensiones culturales de los ochenta. Condensa complejas articulaciones a las que están sujetas que oscilan entre lo material y lo simbólico, lo individual y lo colectivo, lo convencional y las innovaciones estéticas. Asimismo, permite explorar variables etarias y de generación, de género y clase, como también implicancias políticas y económicas.

La delimitación temporal abarca acontecimientos y coyunturas que posibilitan el reconocimiento de emergencias, procedencias y (dis)continuidades de los procesos. A nivel espacial, Córdoba provincia y urbe capitalina, contiene una serie de reinenciones de tradiciones, “*comunidades imaginadas*” y entramados translocales de “*contactos y circulaciones*”.<sup>4</sup>

Se busca explorar: ¿Qué características tuvieron las Bienales organizadas por el CIDAM? ¿Quiénes fueron las/los artistas-productores de estas experiencias multidisciplinarias? Otros interrogantes giran en torno a ¿Qué incidencia tuvo la localización con relación al tradicional circuito de las artes y las particularidades

---

<sup>1</sup> Se utiliza la referencia de Bienales CIDAM/CID para abarcar las dos denominaciones que tuvo su centro organizador. En 1993 se resuelve acortar el nombre CIDAM que remite a las siglas del Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento, a sólo las siglas CID.

<sup>2</sup> Para la reconstrucción de este objeto de estudio tuve la colaboración principal de uno de sus organizadores. Se realizaron entrevistas semiestructuradas y conversaciones informales con el artista Juan Canavesi principalmente entre los años 2018 y 2019 en la sede del espacio artístico. No obstante, mantuve contactos previos y posteriores y la consulta al acervo personal y del CIDAM que preserva gran parte de registros de diferentes soportes (folletos, fotografías, obras y documentación diversa).

<sup>3</sup> Este escrito reúne algunos resultados obtenidos en el marco de la Beca Postdoctoral CONICET - IDH (2017-2021) con el proyecto titulado: “*Una historia (trans)local sobre el campo artístico de la danza entre la dictadura y la postdictadura*” con la dirección de la Dra. A. Soledad González (IDH- CONICET) – Co-dirección de la Dra. Valeria Manzano (UNSAM- CONICET).

<sup>4</sup> Chartier, 2005; Hobsbawm & Ranger, 1983; Anderson, 1993; Cf. Agüero & García, 2010. Ver González, Alejandra. S. (2020-2024) “Historia cultural del pasado reciente: artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter)nacional, 1960-2010”, CIFYH – UNC, Proyecto Consolidar 2020-2023. Avalado y subsidiado por SeCyT. Resolución 2020/23 y N° PIP: 33620190100027CB.

sociourbanas? ¿Qué disciplinas artísticas se convocaron? ¿Cómo se configuraban los públicos-asistentes?

Para ello se atienden variables de procedencia, de género, etarias y generacionales, así como la clasificación propuesta por Howard Becker en su conceptualización de los “mundos del arte”.<sup>5</sup> El sociólogo reconocía cuatro tipos de artistas: el/la “*profesional integrado/a, rebeldes, ingenuo/a y folk o popular.*” De acuerdo con el autor, estos términos no describen al sujeto, sino su posición y sus trabajos respecto de los mundos del arte contemporáneos. En este artículo, se focaliza en los dos primeros que, en términos explicativos, resultan más adecuados para la experiencia que se analiza. Las/los “*profesionales integrados*”, de acuerdo con el autor, operan en el marco de la tradición, susceptibles de ser considerados canónicos (conocidos comúnmente como “*consagrados/as*”). Se caracterizan por estar plenamente integrados y desenvolverse de acuerdo con las convenciones, internalizadas durante su formación artística. Los/las “*rebeldes*” forman parte del mundo del arte convencional de su época, lugar y medio, pero le adjudican limitaciones a las que se contraponen y buscan superarlas. Para ello, proponen innovaciones que, son a su vez, resistidas y recibidas con hostilidad.<sup>6</sup> Esta categoría puede convocar a personas sin experiencia o formación, que no pertenecen al mundo profesional o que producen obras que escapan “*a las tiranías estilísticas*” y usan espacios accesibles al público como por ejemplo el teatro callejero. En palabras de Becker: “*crean sus propias redes cooperativas y sobre todo nuevos públicos*”.<sup>7</sup> Las innovaciones que desarrollan pueden en algún momento ser asimiladas e incorporadas al canon, perdiendo así su condición de rebeldía. Sin embargo, gran parte de las prácticas, no son absorbidas y permanecen desconocidas, siendo en ocasiones vistas como “*curiosidades*” o desaparecen junto con el nombre de sus autores — si no se preservan—.<sup>8</sup> Las/los artistas calificadas/os de “*rebeldes*” podrían emparentarse con quienes a partir de los ochenta impulsaron prácticas artísticas y socioculturales que fueron

---

<sup>5</sup> Becker, 2008.

<sup>6</sup> Cf. *Ibidem*

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 273

<sup>8</sup> La categoría de *ingenuos* remite a la ausencia de relación con ningún mundo del arte, los sujetos carecen de una formación específica. Lo folk, comunitario o popular, se desempeñan completamente al margen y sin ceñirse a las limitaciones de los profesionales. “Es el trabajo que hace gente común en el transcurso de una vida común” rara vez en términos de arte, aunque le encuentren algún valor estético. No participan del sistema convencional o distribución del arte, están fuera del mercado. Becker, 2008 p. 285

interpretadas como alternativas, independientes, contraculturales o formando parte del denominado *underground*. En ese sentido, son relevantes los estudios de las sociólogas Daniela Lucena y Gisela Laboureau sobre el caso porteño en el que identifican un conjunto de “*estéticas disruptivas*”. En su pesquisa, describen acciones que, en su multidisciplinaria, desafiaron las arbitrarias divisiones de las artes y de la moda, al tiempo que ofrecían un contrapunto con la modalidad disciplinadora y desaparecedora de los cuerpos durante el régimen dictatorial. Describen como modos propios de tales experiencias el desarrollo de una “*estética colaborativa*” (derivada de la labor autofinanciada, autogestiva e independiente), de una “*estética de la precariedad*”, de una “*contra-estética vestimentaria indisciplinada*” (que colisionaban con el orden corporal internalizado por la sociedad) y de una “*estética festiva*” frente al atomismo generado por el autoritarismo.<sup>9</sup> De manera semejante, pero en otra escala, existen antecedentes que recalcan en las prácticas artísticas críticas de los años setenta y ochenta que tuvieron lugar en las capitales latinoamericanas y que, para el caso argentino, suman a la ciudad de Rosario. El colectivo Red Conceptualismos del Sur ahonda en los circuitos tanto dominantes como alternativos y visibilizan múltiples modos de hacer arte y política desde soportes precarios y de corporalidades que impugnan la construcción tradicional de género.<sup>10</sup> Uno de los ejes rastrea las similitudes y diferencias con el caso cordobés. Un segundo eje, reconoce a las Bienales como parte de las propuestas artísticas juveniles, que en red con otras generaciones desplegaron un conjunto de estrategias que tensionaban con los cánones oficiales. Coincidimos en que “*la diversificación de propuestas artísticas (materiales y simbólicas, individuales y colectivas, dancísticas, musicales, plásticas, teatrales, inter y transdisciplinarias) permite pensar que (...) se conformaron en la ciudad de Córdoba un conjunto de “mundos” de las artes, creciente y movilizad por tendencias “dominantes, residuales y emergentes”.*”<sup>11</sup> El período registra un entramado de redes de colaboración entre agentes

---

<sup>9</sup> Cf. Lucena y Laboureau, 2016. En este artículo no se profundizó, pero se considera la sugerencia del/la revisor sobre la noción de “canon de multiplicidad” propuesta por el teórico Jorge Dubatti para abordar las experiencias teatrales post dictatoriales. De acuerdo con la conceptualización del autor remite a la “voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura, así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio”. Ver Dubatti, 2011 p.74.

<sup>10</sup> Red de Conceptualismos del Sur, 2012.

<sup>11</sup> Cf. Becker, 2008; Williams, 1994; González, 2020-2024.

que circulaban por los espacios oficiales y alternativos y entre artistas, obras e instituciones que remitían a contactos inter-nacionales. Asimismo, surgieron y se consolidaron espacios de consumo para las diversas artes.

Por otra parte, en clave histórica y político-cultural, Alejandra S. González explica que “*si en los sesenta predominaban enfoques de patrocinio (gubernativo y empresarial) que buscaban la “modernización”<sup>12</sup> del arte en particular y de la sociedad en general; en la última dictadura se buscaba complementar a la guerra armada desarrollada contra los sujetos, ideas y objetos considerados subversivos.*”<sup>13</sup> A lo que añade que con la restauración institucional y en el transcurso del angelocismo de los años ochenta la promoción de las artes, en particular las escénicas<sup>14</sup>, fueron entendidas como herramientas que favorecían a la heterogeneidad y la libre expresión acorde al paradigma de “*democratización cultural*”.<sup>15</sup> De acuerdo con este modelo, la sociedad civil era un actor más en el desarrollo de las políticas culturales disputándole al Estado su rol de único productor de la cultura legítima.

Finalmente, el andamiaje teórico-analítico se sustenta en una Historia Cultural Transdisciplinar que conjugan aportes de la Historia Reciente.<sup>16</sup> El corpus se compone de fuentes orales, periodísticas, fotográficas, audiovisuales y los materiales diversos que forman parte del acervo del CIDAM. Desde la noción amplia de “*vestigios*” recuperada por el historiador inglés Peter Burke se contempla a la sede física, sus características y las interpretaciones que ofrecen su ubicación y disposición en la trama urbana.<sup>17</sup> El relevamiento de la prensa permite identificar cómo las Bienales formaron parte de la agenda cultural, mientras que los catálogos, afiches y entrevistas posibilitan la reconstrucción del mapa de artistas, obras y públicos participantes. Asimismo, ofrecen huellas estéticas y prácticas culturales democratizadoras de los años ochenta.

## Prolegómenos de las Bienales

---

<sup>12</sup> Rocca, 2009.

<sup>13</sup> Gonzalez, 2019.

<sup>14</sup> Maccioni, 2001.

<sup>15</sup> García Canclini, 1987.

<sup>16</sup> Cf. Myers, 2002; Franco y Lvovich, 2017.

<sup>17</sup> Burke, 1998.

Los “*mundos del arte*” acompañaron a la efervescencia democratizadora, pluralizando los modos de producción y ampliando las redes de difusión y circulación. Sin embargo, hacia 1986 y en el plano sociopolítico, la euforia y entusiasmo de la apertura y normalización institucional se fue diluyendo en medio de complicaciones económicas y políticas que mostraban las limitaciones de los regímenes representativos y su insuficiencia para garantizar el desarrollo de los procesos democratizadores y modernizadores.<sup>18</sup> El optimismo inicial fue reemplazado por el consenso creciente sobre la ineficacia estatal.

En la coyuntura artístico-cultural cordobesa de mediados de los años ochenta puede verse un proceso de renovación impulsado en parte por el recambio generacional en las/los productoras/es. Córdoba contaba con dos grandes instituciones educativas: una provincial de educación terciaria y una del ámbito nacional universitario. Es decir, la “*Escuela de Pintura, copia del natural*”<sup>19</sup> (“*Academia de Pintura*” o de “*Bellas Artes*”) que por entonces se designaba como “*Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcortá*”<sup>20</sup> y la Escuela Superior de Arte creada en 1948 (luego Facultad) de la Universidad Nacional de Córdoba. De esas entidades provenían gran parte de los agentes que dinamizaron la esfera artística y cultural de la posdictadura a partir de una diversificación de espacios y actividades impulsadas tanto desde el ámbito oficial, privado y autogestivo.

Reconociendo que este derrotero no es exhaustivo, compartimos con el crítico Gabriel Gutnisky que la creación en 1985 de la materia *Introducción a la Plástica Experimental* en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional constituyó un punto de inflexión para el arte contemporáneo cordobés. En el contexto de su reapertura y normalización, este nuevo espacio curricular formaba parte de una reestructuración y renovación de los planes de estudio que colaboró con la incorporación de prácticas interdisciplinarias. Al ser transversal a todas las licenciaturas, involucró y marcó a las nuevas generaciones de artistas que de allí egresaron.<sup>21</sup> En tal sentido, podría visualizarse junto con las condiciones de producción y recepción del caso que se analiza en estas páginas.

---

<sup>18</sup> Cf. Gordillo, 2018.

<sup>19</sup> Decreto del Poder Ejecutivo N.º 138/1896.

<sup>20</sup> Decreto N.º 28.644 del 3 de junio de 1936

<sup>21</sup> Gutnisky, 2006 p. 106.

Por otra parte, pueden rastrearse localmente experiencias que permiten inscribir a las Bienales CIDAM/CID en la trama histórica de los acontecimientos artísticos-culturales que, situados en Córdoba, articularon de manera significativa agentes, obras y públicos diversos. Fundamentalmente, las Bienales Americanas de Arte (también llamadas Bienales de Córdoba) que fueron llevadas a cabo entre los años 1962 y 1966,<sup>22</sup> las Jornadas de Música Experimental (1966),<sup>23</sup> a las ferias denominadas “El Arte en Córdoba” (FAC) que se desarrollaron entre 1983 y 1987,<sup>24</sup> a las Bienales de Humor Gráfico e Historieta de 1972 a 1986<sup>25</sup> y al Festival Latinoamericano de Teatro (1984-1994).<sup>26</sup> No obstante, puede señalarse que estos eventos se diferenciaron por su alcance internacional —de anclaje latinoamericano—, su carácter masivo y por el hecho de contar con apoyo estatal y empresarial. Las experiencias mencionadas se entraman también con las provenientes del ámbito de las artes escénicas como los Encuentros Nacionales de Teatro llevados a cabo en los años sesenta y que se detectan en las fuentes en 1985 y en 1987. La experiencia local en el mes de marzo de 1981 enunciada en la prensa como Teatro Abierto (y que fuera previa al movimiento cultural de oposición homónimo en Buenos Aires) así como los Encuentros de Danza de Córdoba impulsados desde 1982.<sup>27</sup> Finalmente, se enlazan con las iniciativas que bajo la modalidad de “fiestas” construyeron hechos artísticos-culturales en espacios no tradicionales y la creación de nuevos espacios no convencionales de promoción y difusión.<sup>28</sup> Este derrotero ofrece una reconstrucción incompleta, solo buscó marcar y abarcar algunas huellas de singular impacto en el desarrollo de las artes y de la cultura contemporánea en Córdoba que dialogan como condiciones de posibilidad para las Bienales CID/CIDAM.

---

<sup>22</sup> Rocca, 2009.

<sup>23</sup> Domínguez, 2018.

<sup>24</sup> González, 2016.

<sup>25</sup> Rugnone, 2022.

<sup>26</sup> Heredia, 2014.

<sup>27</sup> Ver Basile, 2022.

<sup>28</sup> Moyano, 2005; Gutnisky, 2006.

## Orígenes del CIDAM: entre la danza contemporánea y otras prácticas artísticas

El Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento fue creado por el bailarín y coreógrafo Marcelo Gradassi, destinado a la capacitación, entrenamiento y producción de la danza contemporánea. Señalaba que uno de sus objetivos era impulsar un método propio en el que confluyeran las diferentes técnicas que había adquirido en la Argentina y en el extranjero. Tras una estancia de perfeccionamiento en Londres entre 1974 y 1976, retorna con la premisa de generar un centro no sólo de formación, sino también un auditorio semejante a los lugares londinenses en los que había actuado y frecuentado, tales como el Cockpit Theatre y el Hampstead Theatre.<sup>29</sup> El *Teatro CIDAM* fue materializado en 1982 luego de la adquisición de una propiedad en un pasaje cercano a la zona céntrica de la ciudad de Córdoba, donde también estableció su vivienda personal. La localización permite cartografiar los circuitos y recorridos artístico-culturales urbanos, así como establecer algunas relaciones respecto de la recepción, es decir, del perfil de las personas que concurrían.

Gradassi comenzó con una sala en una escuela de danza (de la bailarina Soria Arch) cercano a donde vivía con su familia. El barrio Cofico formaba parte de los asentamientos situados al otro lado del río que divide la ciudad, otrora conocidos como “*barrios pueblos*”. De carácter residencial fue habitado mayormente por sectores medios. Los datos recabados permiten identificar —aunque no exclusivamente— que quienes asistieron inicialmente fueron mujeres jóvenes de entre 15 y 18 años de edad. Posteriormente, se trasladó a una casona en una de las avenidas principales de Nueva

---

<sup>29</sup> Había comenzado su acercamiento a la danza en 1968, cuando tenía 17 años. En sus registros, no se identifica en esa etapa inicial la asistencia a entidades oficiales ni formación en el denominado ballet clásico. Su entrenamiento se caracterizó por asistir a las clases de “maestras” reconocidas en el ámbito local durante ese período como Adda Hünicken y Nenufar Fleitas. Esta última, identificada por su preparación en barre á terre, mientras que Hünicken era considerada “exponente de un estilo expresionista cuya producción artística se desarrolló en el contexto cultural de una sociedad profundamente conservadora”, subraya Viviana Fernández (2010, p. 22). Por fuera de la danza, realizó estudios de la lengua inglesa que lo acercaron al teatro experimental que la profesora Laila Nicola impulsó inicialmente desde el IICANA (sede Córdoba). Posteriormente amplió su especialización en el movimiento contemporáneo en Buenos Aires y en Inglaterra. Asistió al London School of Contemporary Dance, una de las principales instituciones del Reino Unido para la formación y educación reconocida, por tratarse de una filial de los centros de Marta Graham. Además, de tomar clases e integrar la Compañía de Lilian Harmel. Pueden consultarse otros artículos de mi autoría que profundizan en su trayectoria.

Córdoba (Hipólito Yrigoyen). En la frontera con el casco histórico, esta calle conectaba con el noreste (sede anterior) con la zona sur de la ciudad, atravesando el centro y principal área universitaria. En sus comienzos un barrio residencial de cierta élite, de la clase social con alto poder adquisitivo, pero que por las sedes de estudios de la universidad nacional fue poblada de manera significativa por el sector estudiantil. En los años que el CIDAM funcionó allí, se advierte la presencia de universitarios. Este centro se configuró como una extensión cultural del Centro de Lenguas, un instituto privado de enseñanza del idioma inglés del cual el bailarín, además de ser docente, era propietario junto a su hermana y otros socios. De acuerdo a los relatos de los allegados del bailarín, ya en la sede de Av. Yrigoyen se llevaban a cabo otras actividades vinculadas a las artes plásticas, la poesía y la música. Puede hallarse en Marcelo Gradassi una inclinación particular por las artes en general. Sus primeras experiencias artísticas fueron en el teatro experimental en la lengua inglesa y el estudio y práctica de la pintura. La sede en la que finalmente pudo construir definitivamente su proyecto fue un inmueble situado en el denominado Pasaje Scabuzzo con rasgos particulares, como el ser una calle adoquinada de tan sólo una cuadra de extensión. Su ubicación, cercana al río y frente a los mencionados barrios pueblo, colinda con el centro, se inserta en una zona comercial, cercana a uno de los Mercados de Abasto de la ciudad y una cuadra del Hospital de Urgencias cuya obra definitiva se había inaugurado en 1982. Puede describirse como un área popular que, posteriormente fue calificada por la prensa como una “zona roja” dedicada al trabajo sexual. Nos interesa particularmente destacar la circularidad que estableció con la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta que funcionaba a unas pocas cuadras del CIDAM. Docentes y estudiantes eran asistentes frecuentes de los eventos que se organizaban allí. En efecto, puede reconocerse la configuración de un público ligado a la formación y producción de las artes plásticas, que —a modo de ritual— fue tramando redes a partir de su asistencia a la inauguración de muestras, espectáculos y talleres, entre otras actividades que se irán describiendo. Asimismo, se amplió el perfil de las/los estudiantes de danza contemporánea.

La incorporación de Juan Canavesi (Córdoba, 1960), un estudiante y luego profesor de la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, contribuyó a dar mayor impulso a las artes visuales. En la documentación, se encuentra su nombre desde el

año 1985 como parte, en términos de Becker, del personal de apoyo que intervenía en la iluminación y la escenografía, hasta transformarse en co-organizador y artista profesional. Canavesi fue un nexo importante entre la institución educativa provincial y el CIDAM promoviendo la articulación entre agentes, obras, prácticas entre ambas entidades. Siguiendo las conceptualizaciones de Becker,<sup>30</sup> podría decirse que el CIDAM funcionó en un primer momento sin las ventajas o limitaciones que suponen la participación en un mundo del arte para ir consolidándose de manera moderada dentro de las convenciones, como un espacio destinado no sólo a la formación y a la exhibición sino al encuentro de diferentes lenguajes artísticos.

Durante la etapa previa a la inauguración de este espacio, Marcelo Gradassi emprendió diversas propuestas coreográficas como solista y de carácter grupal, llegando a constituir la denominada compañía MG, con la cual se presentó en diferentes lugares, incluso una galería comercial (Cinerama en el año 1981). Ya situándonos en 1986, año que se inician los certámenes que darán lugar a las Bienales, Gradassi había viajado a Europa para presentar la versión unipersonal de *Carmen*<sup>31</sup> y en la que Canavesi acompañó oficiando de escenógrafo. Al año siguiente, con esta obra integró la grilla del II Festival Nacional de Teatro en Córdoba. Además, con la compañía MG (bajo su dirección e integrada por estudiantes), participó en la *Feria de Arte en Córdoba* en 1986, 1987 y 1989. Hasta 1999, año que falleció su fundador, el CIDAM se caracterizó por ofrecer una intensa grilla de actividades de formación y consumo de las artes.

## **Comienzo y primeros años de las Bienales CIDAM/CID**

En 1986 y 1987 en el CIDAM se realizaron Certámenes Coreográficos en danza contemporánea en los que se incluía como parte del evento la entrega de reconocimientos a la actividad artística de Córdoba.

La convocatoria se caracterizó por la especificidad en el movimiento coreográfico contemporáneo a diferencia de los mencionados Encuentros de Danza Córdoba que abarcaban los diversos géneros dancísticos (clásico, contemporáneo, folklore, etc.)

---

<sup>30</sup> Becker, 2008.

<sup>31</sup> Actuó en el Tanz Theater Neger (Munich, Alemania) y en el *Palacio Fonseca* bajo el auspicio de la Universidad de Salamanca (España). Al año siguiente la presentó en el Monsun Theatre (Alemania).

además de que estos últimos, no eran competitivos y se desarrollaron en ámbitos oficiales (el principal teatro provincial y el denominado Teatro Griego a cielo abierto).

<sup>32</sup> Por otra parte, el Servicio de Radiodifusión de la Universidad Nacional de Córdoba (conocido como SRT) otorgaba desde 1967 el llamado “Premio Trinidad Guevara” a la actividad teatral de Córdoba y el premio “*Jorge Castro*” al mejor deportista del año. Recién en la década del noventa, en 1992, el municipio instrumentó el galardón *Jerónimo Luis de Cabrera* para referentes locales de la cultura, de la educación, del deporte, de la salud, del comercio y de la comunidad cordobesa en general.

Para la tercera edición, los organizadores resolvieron adoptar el carácter y formato Bienal. Es decir, realizarse cada dos años e ir abandonando el certamen por una muestra de obras y prácticas artísticas multidisciplinares. En efecto, en 1989 puede leerse en la prensa el llamado a la III Bienal CIDAM, además de calificarla como “*una gran fiesta artística con figuras de la escena local*”.<sup>33</sup>

La iniciativa se distribuía en varias jornadas, llegando a extenderse en algunas ediciones a más de tres meses. Entre 1986 y 1997 se contabilizan siete ediciones. La realización de la Bienal se interrumpe con el fallecimiento de Marcelo Gradassi en 1999, quien había sido su principal impulsor. No obstante, de acuerdo con la revisión documental y las entrevistas realizadas al co organizador, Juan Canavesi, pueden detectarse hacia fines de los noventa ciertos replanteamientos que reconfiguraron las dinámicas hacia al interior del CIDAM que —en parte— se asociaban a los cambios que se sucedían en el “*mundo de las artes*”. El fin de siglo y cambio de milenio, marcado por una

---

<sup>32</sup> Sobre estos Encuentros puede consultarse Basile, 2022.

<sup>33</sup> Entregan premios de la III Bienal Cidam 89, diario La Voz del Interior, 04 de diciembre de 1989, p. 2D. En 1988, Gradassi presentó "Carmen" (versión para un personaje solitario) en el Centro Cultural Gral. San Martín de la ciudad de Buenos Aires con esta misma obra participó en el III Internationale Sommer Tanz Festival Hamburg y con la performance "Los Atrapados" con música de C. Rasin Non Sum en el Theater Hamburg Alemania. En el Teatro CIDAM estrenaron la obra "EOLO II" en una versión para treinta bailarinas. Con coreografía para la obra "Las Trompetas y las Águilas" del compositor Mario Cardozo y "Consignas" del compositor Pablo Céceres estuvo en la I Jornada de Teatro Musical organizada por la Asociación de Compositores de Córdoba en la Sala Luis de Tejeda del principal coliseo de la ciudad, el Teatro del Libertador General San Martín. Además de las Segundas Jornadas de la Nueva Música organizadas por la Asociación de Nueva Música de Córdoba que tuvieron lugar en la sede local del Goethe Institut. Acompañó con una propuesta coreográfica el recital del grupo vocal "Requiem por el arte" integrado por Silvia Lallana (soprano), Marcela Benedetti (contralto) Claudio Bazán (bajo) y Luis Pérez (tenor y dirección). (Programa Asociación de Compositores Cordobeses, s/d).

reconversión tecnológica, condujo a nuevas formas de producción, de circulación y de consumo artístico-cultural.<sup>34</sup>

## Premios a la “Actividad Artística”

Los galardones destinados al reconocimiento de individuos, grupos y obras que contribuyeron al desarrollo artístico cordobés fueron establecidos por el organizador. Se clasificaban y agrupaban en cinco disciplinas: (1) La Plástica dividida en subgéneros: Escultura, Grabado, Pintura, Dibujo y Objeto; (2) la Literatura, predominantemente Poesía; (3) el Teatro a partir de las categorías de: trascendencia, renovación del hecho teatral, mejor autor, mejor actriz y pantomima y (4) la Música Contemporánea. En cuanto a la Danza Contemporánea se establecieron tres tipos de presentaciones: solistas, duetos y grupales y se adjudicaban menciones a la expresividad, al potencial dancístico y a la interacción música-danza.

Los siguientes cuadros permiten visualizar quienes fueron las/los premiadas/os, así como las categorías y disciplinas a las que adscribían.

**Tabla N°. 1: PREMIOS CIDAM A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE CÓRDOBA (1986)**

<b>NOMBRE</b>	<b>CATEGORÍA</b>	<b>DISCIPLINA</b>
Miguel Sahade	Escultura	<b>PLÁSTICA (5)</b>
Oscar Gubiani	Grabado	
Roger Mantegani	Pintura	
Leonardo Herrera	Dibujo	
Oscar Páez	Objeto	
Rafael Roldan Auzqui	Poesía	<b>LITERATURA (1)</b>
Cheté Cavagliatto	Trascendencia en el medio teatral	<b>TEATRO (6)</b>
Paco Giménez	Premio a la renovación del hecho teatral	

<sup>34</sup> En la Tabla N°7 se sintetizan los años de realización y las actividades asociadas a lo largo de los años 1986 y 1998. Este escrito se focaliza en la revisión de las tres primeras ediciones.

José Luis Arce	Mejor director K/S, monólogo para seis voces sin sonido	
Victor Moll	Mejor autor	
Galia Kohan	Mejor actriz	
Ricardo Salusso	Pantomima	
Oscar Bazán	Música contemporánea	

Fuente: elaboración propia

**Tabla N°. 2: PREMIOS CIDAM A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE  
CÓRDOBA (1987)**

<b>NOMBRE</b>	<b>CATEGORÍA</b>	<b>DISCIPLINA</b>
Carlos Peiteado	Escultura	
Ricardo Geri	Grabado	
Roque Fraticelli	Pintura	
Carlos Garro	Poesía	PLÁSTICA (3)
Cheté Cavagliatto	Mejor puesta "Viejos hospitales"	LITERATURA (1)
José Luis Arce	Mejor director	TEATRO (3)
César Franchisena	Música contemporánea	MÚSICA (1)

Fuente: elaboración propia

**Tabla N°. 3: PREMIOS CIDAM A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE  
CÓRDOBA (1989)**

<b>NOMBRE</b>	<b>CATEGORÍA</b>	<b>DISCIPLINA</b>
Luis Sosa Luna	Pintura	
Anahí Cáceres	Grabado	
Carlos Legnazzi	Fotografía	
Glauce Baldovín	Poesía	ARTES VISUALES (3)
Teatro Independiente de Córdoba	Teatro	LITERATURA (1)
Réquiem por el Arte	Música	TEATRO (1)
		MÚSICA (1)

Fuente: elaboración propia (A diferencia de los anteriores, se optó por la denominación de Artes Visuales por los géneros incluidos)

## Particularidades del Certamen coreográfico

Los primeros años de las Bienales CIDAM/CID se organizaban en torno a una muestra de coreografías sometidas a la evaluación de un jurado que otorgaba reconocimientos bajo la modalidad de premios y menciones. De manera fija estaba integrado por Marcelo Gradassi (fundador del Centro y de las Bienales) y por tres años consecutivos por Oscar Bazán, un reconocido compositor de música experimental que ejerció una significativa influencia en las prácticas estéticas del CIDAM. Asimismo, sus piezas musicales se constituyeron en la base sonora de muchas coreografías locales y porteñas. El tercer miembro alternó. En 1986 estuvo el bailarín Ángel Hakimian, en 1987 la regisseur Cheté Cavagliatto y en 1989 se amplió con Pedro Mothe,<sup>35</sup> Ángela González y el voto del público (1989).

En el primer año, el programa anunciaba trece puestas de danza contemporánea, de las cuales resultan premiadas las siguientes:

**Tabla N°. 4: CERTAMEN COREOGRÁFICO (1986)**

<b>Jurado: Marcelo Gradassi, Oscar Bazán y Ángel Hakimian.</b>	<b>SOLISTAS</b>	<b>DUETOS</b>	<b>GRUPALES</b>
1er Premio	Adriana Reinaldo "Un eterno reciclar"	María Rosa Sánchez y Valentina Scotto "Pulsar"	Marta Huerta (coreografía) "Tierra de sueños"
2do Premio		Silvina Arroyo y Ana Pautasso "Mujeres"	
Mención a la expresividad	Alejandra Raca Bruneri "mendiga Locura"		
Mención al potencial dancístico	Horacio Medina		

<sup>35</sup> Se lo identifica en los catálogos como personal de apoyo desempeñando tareas de iluminación, sonido, fotografía, vestuario. En 1993 participó como intérprete en "Experiencias Teatrales" y en "Autodestrucción" (se conjetura eran de propia autoría, no se ha podido ahondar o hallar fuentes o posibilidades de entrevistas que permitan ampliar esta información).

	"You and me"		
Mención a la interacción danza-música		Rosa Sánchez Pablo Steimberg	

**Fuente: elaboración propia**

En la segunda edición, el evento incluyó la presentación de algunos fragmentos del espectáculo "*Buga Splash*" coreografiado por Marcelo Gradassi.<sup>36</sup> De las siete puestas en competencia, las siguientes fueron distinguidas:

**Tabla N°. 5: PREMIOS CERTAMEN COREOGRÁFICO (1987)**

1er Premio	Adriana Reinaldo "Lo oscuro, lo sereno"	Gladys Palela y David Cordi "El despertar"	Cristina Korembli Imágenes
2do Premio	Valentina Scotto "Solo de siluetas"		

**Fuente: elaboración propia**

El tercer año, el programa también enumera siete coreografías de las cuales el jurado decidió:

**Tabla N°. 6 PREMIOS CERTAMEN COREOGRÁFICO (1989)**

<b>Jurado: Pedro Mothe, Ángela González, Oscar Bazán, Marcelo Gradassi y voto del público</b>			
	<b>SOLISTAS</b>	<b>DUETOS</b>	<b>GRUPALES</b>
1er Premio	Gladys Palela "Medusa"	Se declaró desierto	Angélica Forné y Lila Dorato (Coreografía)

<sup>36</sup> Este espectáculo se presentó en la playa de estacionamiento de una galería comercial de la zona norte de la ciudad.

		“Sorprendente parecido”
Mención	Angélica Forné “Leyenda profética”	
Mención	Puchi Oliva “Jota - un homenaje”	

Fuente: elaboración propia

Una de las diferencias de las Bienales CIDAM/CID con las Ferias, Festivales y otras Bienales locales arriba mencionadas, es que, no tuvieron auspicios ni patrocinadores estatales o privados. Se caracterizaron por la autogestión ya que, siguiendo la conceptualización del sociólogo estadounidense,<sup>37</sup> fueron los artistas profesionales los que se desempeñaban en esa trama cooperativa también como personal de apoyo, ejerciendo funciones vinculadas a la dirección, la iluminación, el sonido.

## Artistas y públicos participantes: procedencia, género y generaciones

En términos relacionales, y de acuerdo con la categorización de Becker<sup>38</sup>, los participantes de las Bienales ocupaban posiciones en los “mundos del arte” como profesionales “integrados” y en algunos casos de “rebeldes” que pueden calificarse como moderados. Esto se infiere a partir del análisis de sus trayectorias, de las cuales se deduce que la mayoría parecía aspirar o guiarse por las convenciones, al igual que el Centro. Sólo se identifican algunas innovaciones o una actitud disruptiva frente a tradiciones disciplinares o institucionales.

En cuanto a la procedencia de las/los participantes, su lugar de nacimiento o lugar de conformación grupal se identificó en su totalidad que era la provincia de Córdoba. Respecto a la variable de género, de los once premios otorgados a las Artes Visuales

<sup>37</sup> Becker, 2008.

<sup>38</sup> Ibídem.

en esos tres primeros años, sólo una mujer obtuvo reconocimiento. En literatura, de los tres premios otorgados, sólo uno se destinó a una mujer (Glauce Baldovin) —pese a su ya consolidada trayectoria— y recién en el tercer de estos galardones. En el teatro, de los diez premios, dos fueron para mujeres, repitiéndose uno de ellos al siguiente año. En la música, de los tres premios no se distingue a una mujer de manera individual sino como parte de un grupo y también en el tercer año. Los escasos datos disponibles sobre información biográfica o trayectorias vitales de las/los bailarinas/es participantes imposibilitaron trazar relaciones con estas variables. No obstante, pueden reconocerse casos aislados de artistas ya consolidados dentro del movimiento contemporáneo como Ángel Hakimian o Marta Huerta. El primero aparece en las fuentes como jurado y la segunda como participante. Ambos tenían una presencia activa en la agenda artístico- cultural de aquellos años, extendiéndose hasta décadas recientes. Hakimian era reconocido por su función como primer bailarín del Ballet clásico oficial de la provincia. Además, junto a su hermana, habían emprendido múltiples presentaciones en el género contemporáneo y anteriormente de carácter folclórico en Córdoba y en el extranjero. En el caso de la bailarina y coreógrafa también poseía una formación y desempeño profesional mayor tanto como integrante de compañías de danza y de teatro, performances individuales, así como en la enseñanza. No obstante, la mayoría eran estudiantes o próximos a la categoría *amateurs*. Se los identifica en las fuentes como parte del elenco de la compañía MG del coreógrafo organizador y se estima tendrían una edad aproximada de veinte años. En la convocatoria no se establecieron géneros ni franjas etarias, lo único que se anunciaba era el objetivo de “*brindar mayores posibilidades a los nuevos creadores*”.<sup>39</sup> De acuerdo con el corpus de análisis disponible, no se detecta en las participaciones dancísticas una trascendencia en el medio local o continuidad, a excepción de las mencionadas. En la música sucedía algo similar, a excepción de Oscar Bazán, muchos de los intérpretes estaban iniciándose. De los “*mundos*” del teatro, la literatura y las artes visuales sí se identifican reconocidos o con una trayectoria en el medio. Este dato podría responder al hecho de que eran disciplinas que contaban con una oferta de formación académica superior (terciaria y universitaria), a diferencia de los géneros dancísticos y musical contemporáneo que se

---

<sup>39</sup> Danza contemporánea, *La Voz del Interior*, 24 de octubre de 1986.

limitaban a un espacio curricular o prácticas no titularizadas. Tampoco disponían de instrumentos de legitimación y circuitos de producción, difusión y recepción consolidados como sí la plástica y el teatro en tanto géneros de fuerte tradición y arraigo en el contexto local. La danza contemporánea, en particular, halló dificultades en la escena cordobesa para institucionalizarse, caracterizándose por la enseñanza no formal y acotadas experiencias como las del Ballet Taller Universitario o la incorporación en el Seminario Provincial de Danza.<sup>40</sup>

En términos generacionales, se dividían entre los que podrían describirse como las/los profesionales integradas/os<sup>41</sup> o popularmente referidos como consagradas/os que, de acuerdo a la tabla de premiados, oscilaban entre los 30 y los 60 años. Casi en igual proporción se habían formado en la Universidad Nacional de Córdoba en las carreras de letras, teatro y plástica, así como en la Escuela Provincial de Bellas Artes. En estos tres primeros años, se identifica en los premiados dos que se definen como autodidactas o asistentes al taller de pintores que pertenecían a la tradición o “*mundo*” de la plástica de Córdoba, como Dalmacio Rojas y Miguel Dávila. Por otra parte, se encontraban quienes estaban en formación o comenzaban a exponer sus primeros trabajos. En resumen, los participantes en las categorías de teatro y —sobre todo— en las artes plásticas acreditaban su “*reputación*” según indicadores tradicionales de consagración como la crítica de sus obras, la participación en salones o concursos, la obtención de premios, entre otros. Asimismo, algunas/os de ellas/os se desempeñarán años posteriores como profesores de las entidades educativas oficiales y configurarán el mundo de las artes local de los años noventa.

---

<sup>40</sup> A partir del año 1997, producto de una renovación curricular, por un breve período el programa de formación provincial pasó a llamarse “Seminario Integral de Danzas”. De esta manera incluyó en el plan de estudios clases vinculadas a la técnica contemporánea, la música y la expresión teatral. Por otra parte, en el derrotero de la formación universitaria en danza puede reconocerse en 1948 la fundación de la “Escuela Superior de Bellas Artes”. Entre sus dependencias se hallaban las Artes Plásticas y la sección de Música, Danza y Arte Escénico. En los 60s la institución se transformó en Escuela de Artes ofreciendo cuatro titulaciones: Plástica, Música, Cine y Teatro, omitiendo a la danza. Actualmente devenida en Facultad mantiene esta exclusión, la formación en danza sólo puede hallarse bajo la modalidad de seminarios de extensión. Recién a partir de los años 2000 a nivel provincial con la Tecnicatura en “Métodos Dancísticos” se institucionaliza la formación terciaria. En el marco de la Universidad Provincial de Córdoba, se ofrecerá la educación superior tras la creación del Profesorado de Danza (en el año 2012) y la Licenciatura en Composición Coreográfica en el 2014.

<sup>41</sup> Becker, 2008.

Por otra parte, en cuanto a la recepción, los registros orales y los fotográficos que forman parte del archivo CIDAM/CID permiten describir a las/los asistentes como un público amplio y heterogéneo en términos etarios —con la presencia incluso de niñas y niños—, predominantemente de clase media y diversa en cuanto al género. En la recolección de testimonios orales se reitera el hecho de que al hallarse la Escuela Provincial de Bellas Artes cercana físicamente del CIDAM propiciaba (a modo de ritual) la concurrencia posterior a las clases a las inauguraciones o eventos del Centro, por lo que estudiantes y profesores vinculadas/os a la plástica dotaban un importante caudal de asistentes pero que no se restringieron sólo a ese perfil de público. Otro elemento en los que suelen coincidir los relatos en cuanto a la atmósfera de las actividades, describiendo un clima festivo y de encuentro.

## **Renovaciones y actividades paralelas**

Se puede trazar un punto de inflexión luego de la 3ra Bienal y respecto de las siguientes ediciones que comenzaron a incorporar actividades paralelas. Si bien, se revisan las tres primeras ediciones, resulta significativo trazar cuáles fueron las líneas que se siguieron e implicaron renovaciones hacia el interior del Centro y de las muestras multidisciplinarias en particular. Asimismo, pueden ser leídas en su contexto histórico, que imponía nuevas condiciones frente a las crisis económicas, y en el marco del proceso democratizador, que rápidamente pasó de la euforia al desencanto social.

En el año 1990, con motivo del 15vo aniversario del CIDAM, sus coordinadores organizaron *Expoartecrisis*. En diálogo con el momento histórico se trató de una muestra que convocaba a artistas de diferentes disciplinas que, pese al colapso económico de ese momento, se encontraban produciendo. La propia denominación buscaba dar cuenta del objetivo de la actividad y de las potencialidades del arte en contextos críticos. Se explicaba que estaba destinada a ofrecer un espacio a quienes carecían de difusión en los circuitos que monopolizaban la escena artística local. Cabe recordar que el centro llevaba adelante sus actividades sin patrocínios o financiamiento alguno, caracterizado por la autogestión.

Al año siguiente, en la Bienal de 1991, se inició el *Salón de Arte Austero*. De carácter anual, se extendió hasta 1998 alcanzando un total de ocho ediciones. Los organizadores plantearon como objetivos y criterios de selección y premiación la noción de austeridad aplicada a las artes visuales. El término fue tomado de las piezas sonoras “Austeras” así autodenominadas por Oscar Bazán. Este músico cordobés había definido como recursos compositivos: la economía de materia prima, el despojamiento, la ausencia de retóricas convencionales, la no-discursividad, la aleatoriedad tímbrica y temporal y la utilización de lo reiterativo en pos de una nueva ritualidad. En la plástica se correspondían con la elección de los materiales y las técnicas y una estética en la que primase la sencillez, la simplicidad, la restricción y la moderación. Los salones también contaron con un jurado integrado entre tres y cinco miembros. Al igual que en el Certamen, Marcelo Gradassi y Miguel Ángel Sahade formaron parte de estos jurados de modo permanente y cada año se sumaron otros artistas visuales.<sup>42</sup> En la jornada de premiación había acciones de danza, teatro, performance, video, música, literatura y poesía, en algunos casos enmarcadas también dentro del concepto de austeridad.

En 1997, el Centro contuvo a diecisiete artistas que habían sido excluidos del *Salón y Premio Ciudad de Córdoba* y resolvieron conformar un *contra salón*. Inspirados en la canónica historia del arte impulsaron una muestra paralela que llamaron el *Salón de los Independientes*. Añadieron el lema: *el dibujo pasa por aquí* en alusión al género convocado ese año en el certamen oficial. Entre sus argumentos, sostenían que el arte pertenecía al pueblo y que el público era, en definitiva, el que elegía.<sup>43</sup> Cabe señalar que, en esos años comenzaba a emerger una crítica sobre la vigencia y eficacia de los tradicionales instrumentos consagratorios y las convenciones que configuraban las lógicas de legitimación y establecimiento del canon. Desde el mundo de la plástica, se consideraba que los salones eran una alternativa hermética, de opinión académica que creaba falsas rivalidades y funcionaba como un mecanismo casi perverso donde no había respeto por el arte.<sup>44</sup> De acuerdo con la prensa, algunos/as artistas locales se interrogaban si la insistencia en esa forma de difusión no beneficiaba sólo a algunos, produciendo una

---

<sup>42</sup> Hugo Bastos, Martha Bersano, Juan Canavesi, Daniel Capardi, Juan Longhini, Celia Marcó del Pont, Marcelo Nusenovich, Oscar Páez y Dalmacio Rojas.

<sup>43</sup> Los que no entraron, *La Voz del Interior*, 10 de junio de 1997.

<sup>44</sup> Polémica entre pinceles, *La Voz del Interior*, 30 de abril de 1998.

fagocitación entre los artistas, producto de la inercia, de la ceguera o de la intencionalidad.<sup>45</sup> Por su parte, Gabriel Gutnisky, quien se desempeñó como jurado del Salón, manifestaba que se tendía a premiar aquellos trabajos proclives a asumir un grado de reconocimiento más alto con respecto al modelo representado.<sup>46</sup> Advirtiendo además las condiciones de desigualdad, ya que tanto artistas amateurs y profesionales consagrados/as podían participar del certamen.

En este contexto, puede conjeturarse que estas controversias pudieran favorecer a la participación en las convocatorias del CIDAM como espacio alternativo frente a instrumentos tradicionales y conservadores. Por otra parte, también visibiliza parte de las renovaciones que comenzaban a vislumbrarse en los “*mundos de las arte(s)*” en general y respecto de las Bienales y su discontinuidad, en particular.

A lo largo de la década de los noventa, las Bienales fueron asumiendo otras modalidades. Desde 1991, ya no hubo certamen coreográfico, pero sí presentaciones de danza contemporánea. En total, se contabilizan siete ediciones. Además, hubo tres de ellas que fueron reeditadas con sede en el Centro de Exhibiciones municipal “José Malanca”. La primera fue en 1992, luego en 1995 y en 1997. En este espacio oficial se exponían las obras que habían participado de la Bienal y se llevaban adelante performances. Se advierte con el transcurrir de los años una mayor inclinación hacia las artes visuales, aunque se mantuvieron las muestras de danza contemporánea, música y poesía. Además, en el marco del CIDAM, se creó el *Centro de Grabado* (1993), convocó a los *Encuentros de Grabado Experimental* (desde 1995) y los *Workshop de Escultura en papel* (en 1996 y 1997).

En la Tabla N°7 pueden visualizarse de manera completa el total de las ediciones realizadas entre 1986 y 1997 que tuvo lugar la séptima Bienal, mientras que las actividades complementarias como el Salón Austero tuvo su última edición en 1998. Hacia fines de los noventa ya se advertía el ocaso de las Bienales CIDAM/CID, que se interrumpen por el fallecimiento de Marcelo Gradassi en 1999. Siendo su miembro fundador, su ausencia estableció un punto decisivo en el derrotero del Centro. Se inició una nueva etapa que abandonó la danza contemporánea y asumió el formato de Galería

---

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> Un año de grandes contrastes, *La Voz del Interior*, 04 de enero de 1997.

de Arte a lo largo de los años dos mil. Por su temporalidad y particularidades, esta nueva modalidad excede los objetivos propuestos para este artículo.

**Tabla N° 7 Bienales CIDAM/CID y actividades paralelas**

1986	Certamen coreográfico	Premio Actividad Artística					
1987	Certamen coreográfico	Premio Actividad Artística					
1988							
1989	Certamen coreográfico	Premio Actividad Artística	3ra Bienal CIDAM				
1990							
1991			4ta Bienal CIDAM		1er Salón Arte Austero		
1992				4ta Bienal CIDAM (CEMJM)	2do Salón Arte Austero		
1993			5ta Bienal CID		3ro Salón Arte Austero		
1994					4to Salón Arte Austero		
1995			6ta Bienal CID	6ta Bienal CID (CEMJM)	5to Salón Arte Austero	1 Encuentro de Grabado Experimental	
1996				20 años del CID	6to Salón Arte Austero	2 Encuentro de Grabado Experimental	Workshop Escultura en Papel
1997			7ma Bienal CID	7ma Bienal CID (CEMJM)	7mo Salón Arte Austero	3 Encuentro de Grabado Experimental	Workshop Escultura en Papel
1998					8vo Salón Arte Austero	4 Encuentro de Grabado Experimental	
1999							

Fuente: elaboración propia con la colaboración de Juan Canavesi.

## Conclusiones

Este artículo condensó una reflexión acerca de la historia cultural de las artes de Córdoba y de Argentina, a partir de la descripción de una de las experiencias “*efervescentes*” que tuvieron lugar a mediados de los ochenta. El CIDAM/CID y sus bienales oficiaron de contenedores de propuestas estéticas multidisciplinares que no hallaban sitio en los entornos tradicionales. Aglutinaron tanto a los/las denominado/as artistas profesionales integrados/as (“*consagrados/as*”) y a los que daban sus primeros pasos. Por fuera de lo oficial contribuyó a la difusión y legitimación de un conjunto de obras y artistas cordobeses, incidiendo en la configuración del entramado artístico-cultural local.

Las Bienales convocaron a una cantidad constante de participantes y públicos heterogéneos. No obstante, en cuanto a la procedencia se advirtió una mayoría de artistas nacidas/os en la provincia de Córdoba. Respecto de la variable de género, a excepción de la danza, hubo un predominio de personalidades masculinas. Sin embargo, puede anticiparse que en las ediciones siguientes se produjeron modificaciones. En cuanto a la variable etaria, las franjas oscilan entre los 20 y 60 años,

reconociendo en ocasiones entre el público asistente una franja infantil. El carácter generacional era diverso, involucró a artistas formados en distintos períodos, algunas/os estudiantes, formados en la institución provincial y una gran parte de la universidad nacional. En cuanto al perfil socioeconómico y urbano, convocó a sectores medios conformados en mayor medida, aunque no exclusivamente, por estudiantes y profesores de nivel superior y universitario de las artes plásticas. Una de las variables explicativas se corresponde con la cercanía y las redes personales existentes con la Escuela Provincial de Bellas Artes y otras entidades educativas.

La interrupción o discontinuidad de las bienales fue interpretada, por un lado, como efecto ante el fallecimiento de uno de los principales impulsores y gestores, el bailarín y coreógrafo Marcelo Gradassi. Por otro lado, se atribuye una causa macro inherente a un proceso de reconfiguración artística y sociocultural de fines de los años noventa. El fin de una década, de siglo y de milenio marcaban otros finales en el “*mundo de las artes*”. Junto con los cambios tecnológicos, asociados a la digitalización y otros factores político-económicos estaban siendo reconfigurados los modos de producción y recepción. Estaban siendo cuestionados o impugnados ciertos mecanismos tradicionales de legitimación de los artistas, los modos de la circulación de las obras ante la descentralización de los espacios, las formas de consumo, el pluralismo estético, entre otros aspectos. Siguiendo a los términos propuestos por Becker, se sucedieron “*innovaciones*” que pusieron en jaque algunas de las convenciones que regulaban a las prácticas artísticas.

El CIDAM y sus Bienales pueden leerse como un espacio que recoge y amplifica ciertas dinámicas y estéticas dominantes de los años ochenta en Córdoba.<sup>47</sup> Además, pueden entablarse lazos con las experiencias disruptivas asociadas al underground porteño. Siguiendo a Lucena y Laboreau,<sup>48</sup> podría reconocerse que estaban presentes las “*estéticas colaborativas*” y de la “*precariedad*” que, en la ausencia de medios y recursos, impulsaron los modos alternativos y autogestivos de producción. Sin embargo, un aspecto distintivo recae en la formación de sus coordinadores y participantes, así como el grado de institucionalización que adquirió de manera independiente el CIDAM, a

---

<sup>47</sup> González, 2019 y Gutnisky, 2016.

<sup>48</sup> Lucena y Laboreau, 2016.

diferencia de las experiencias de la ciudad de Buenos Aires. También puede señalarse como diferencia que tanto organizadores como público circulaban por espacios visibles y reconocibles del circuito artístico y cultural cordobés. No primaba la clandestinidad sino un mayor acercamiento hacia prácticas tradicionales y legitimadas. No obstante, un rasgo en común era la “*estética festiva*” ligada al placer sensorial como principio transformador. La “*defensa de la alegría*” a la que aluden las autoras, las redes afectivas y de sociabilidad contenidas en aquellas experiencias, cimentaron las huellas hacia la liberación de patrones restrictivos y en pos de la libertad de expresión subjetiva y colectiva. Este punto puede advertirse en el caso local, tanto en el predominio de prácticas asociadas a la danza y lo corporal. Por otra parte, no se profundizó específicamente en este artículo pero algunas entrevistas realizadas a quienes asistían a las Bienales dan cuenta de este aspecto.<sup>49</sup> Esta arista habilita futuros escritos sobre la dimensión micropolítica de las Bienales. En resumen, las Bienales CIDAM/CID conformaron y fueron constituyentes de una trama artístico-cultural que permite poner en tensión y problematizar las genealogías de las historias de las artes, sus procedimientos y definiciones.

---

<sup>49</sup> Particularmente algunos testimonios pudieron recolectarse con motivo de la ponencia presentada en el Simposio N°19: Prácticas artísticas y culturales en el pasado reciente argentino: ¿democratización y modernización?, X Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas “Las urgencias del presente: Desafíos actuales de las ciencias sociales y humanas”, 27, 28 y 29 de noviembre de 2019.

## FUENTES

### Éditas

Diario *La Voz del Interior* 1986-1999.

### Inéditas

Acervo CIDAM (programa *Certamen Coreográfico* 1986, 1987, *Bienal CIDAM*, 1989)

## BIBLIOGRAFÍA

Basile, M. V. 2016, *Políticas culturales municipales de Córdoba (1991 – 2003)*, tesis doctoral en Estudios Sociales de América Latina, mención en Análisis interdisciplinario en historia y política contemporánea, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Director Dr. C. Tcach (inédita).

Basile, M. V. 2022, “Prácticas artísticas y socioculturales en la última dictadura militar. Danza Abierta y experiencias cordobesas de danza y teatro (1981-1983)”, en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, N° 22, pp. 1-13.

Becker, H. 2008, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. UNQ, Quilmes.

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

Burucúa, J. (dir.) 1999, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomos I y II. Sudamericana, Buenos Aires.

Burucúa, J. 2015, “Teorías y prácticas en la historia del arte”. en *Caiana*, N°7, pp. 175-178.

Chartier, R. 2005, *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. Universidad Iberoamericana, México.

Domínguez, A. 2018, “Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos “Sucesos” del Centro de Música Experimental”. En *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” La Plata*.

Dubatti, J. 2011, “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad”, en *Stichomythia*, N°11, pp. 71-80.

Franco, M. y Lvovich, D. 2017, “Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión,” en *Boletín del IHAA. Dr. Emilio Ravignani* N° 47, pp. 190-217.

García Canclini, N. 1999, “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”, en García Canclini y Carlos Moneda (coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Eudeba/SELA, Buenos Aires, pp.67-94.

González, A. S. 2016, “Una "feria masiva" de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69444>.

González, A. S. 2019, *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, URL: [https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK\\_GONZALEZ-1.pdf](https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf)

González, A. S. “Historia cultural del pasado reciente: artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter)nacional, 1960-2010”, CIFFyH – UNC, Proyecto Consolidar 2020-2023. Avalado y subsidiado por SECyT. Resolución Secyt 2020/23 y N° PIP: 33620190100027CB.

Gordillo, M. 2018, “Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática”, Proyecto PUE, IDH – CONICET, <https://idh.unc.edu.ar/pue/>

Gutnisky, G. 2016, *Impecable-implacable*. Editorial Brujas, Córdoba.

Heredia, V. 2014, “Los Festivales Latinoamericanos de Teatro en Córdoba: escenarios de la democracia. 1984-1986”. En González, Alejandra S. y Ma. Verónica Basile (coords.). *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*. Alción, Córdoba, pp.135-151.

Hobsbawm, E. y Ranger, T. 1983, *La invención de la tradición*. Crítica, Barcelona.

Lucena, D. y Laboureau, G. (comp)., 2016, *Modo mata moda: arte, cuerpo y micro política en los 80*. EDULP, La Plata.

Maccioni, L., 2001, *Construir una identidad cordobesa. Política cultural y teatro durante la transición a la democracia (1983 – 1991)*, Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Universidad Nacional de General San Martín (inédita).

Moyano, M. D. 2005, *La producción plástica emergente en Córdoba*. Ediciones del Boulevard, Córdoba.

Myers, J. 2002, “Historia cultural” en Altamirano, C. (dtor.): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires, pp.35-42.

Red Conceptualismos del Sur 2012, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. MNCARS, Madrid.

Rocca, M. C. 2009, *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los '60*. Editorial UNC, Córdoba.

Rugnone, A. 2022, *Las Bienales Argentinas de Humor e Historieta expuestas durante el retorno democrático en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" (Córdoba, 1984-1986)*, Tesina Licenciatura en Artes Visuales, FAD-UNL (inédita).