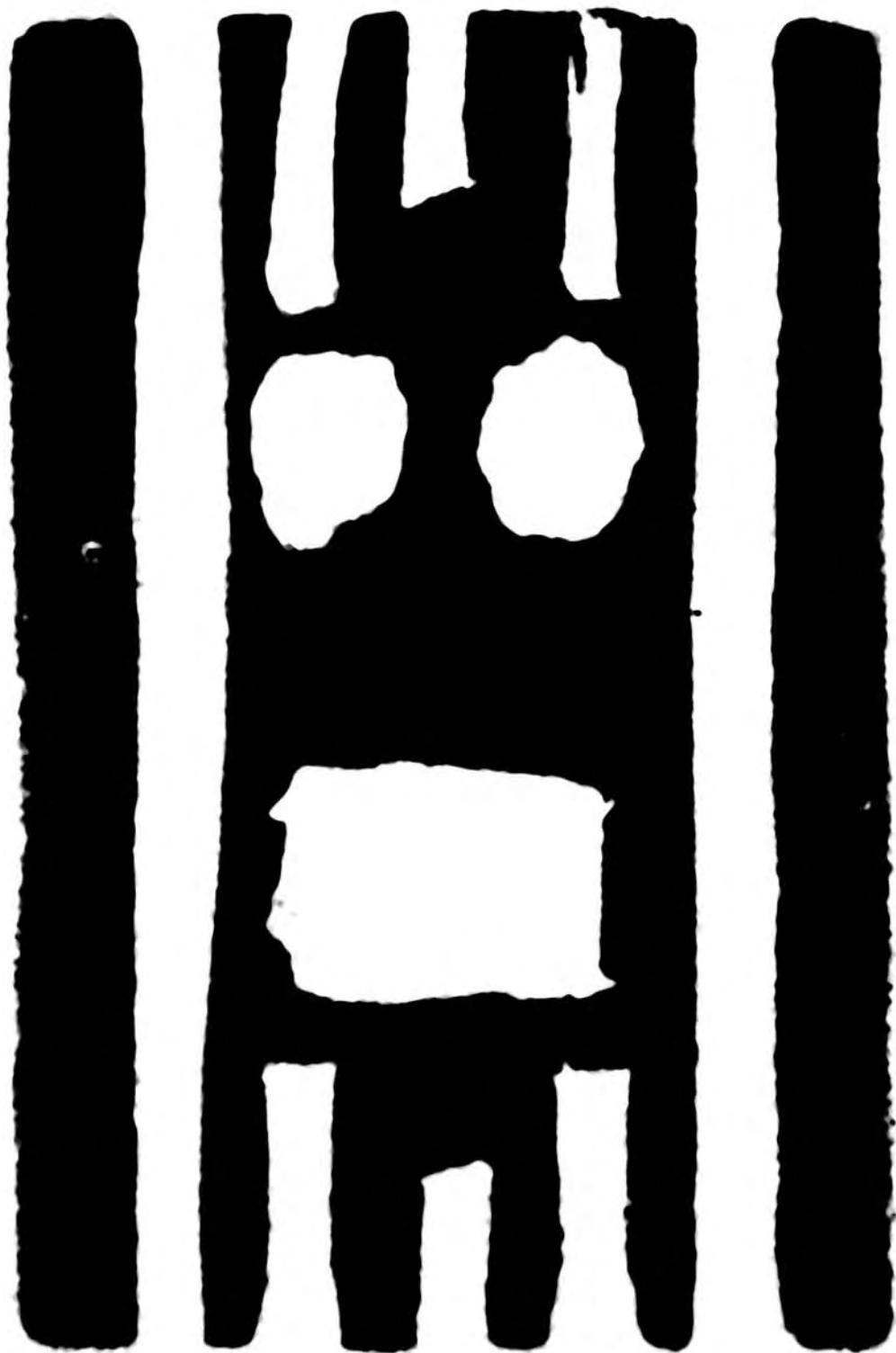


RUBÉN PORTA



RUBÉN PORTA

Rubén Porta / Elsa Flores Ballesteros ; Hugo Cava ; Cristina Pérez. - 1a ed. - Rosario : Ediciones Castagnino/Macro, 2010.
92 p.: il.; 27x21 cm.

ISBN 978-987-23363-7-0

1. Historia del Arte Argentino. I. Cava, Hugo II. Pérez, Cristina III. Título
CDD 709.82

FUNDACIÓN CASTAGNINO

Presidente
Silvana Ortiz de Couzier
Presidente Honorario
Carlos María Zampettini
Vicepresidente 1º
Marcelo Martín
Vicepresidente 2º
Alejandro Weskamp

Secretario
Mario Castagnino
Tesorero
Eugenio Usellini
Protesorero
Juan José Staffieri

Vocales
Marcela Römer
Itatí Cuevas de Castagnino
Guido Martínez Carbonell
José Gabriel Castagnino
Marilen Dungel de Kellerhoff
Lidia Sartoris de Angeli
Juan Carlos Bachiochi
Carlos Siegrist
Consejeros honorarios
Rosa María Ravera
Alberto Gollán
Julia Tejerina de Argonz

AUTORIDADES UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Rector
Darió Maiorana

Vicerrector
Eduardo Seminara

Secretario general
Héctor Darió Masía

Secretaría de Cultura
Marta Inés Varela

Director de Plástica
Hugo Cava

AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendente de la ciudad de Rosario
Miguel Lifschitz

Secretario de Cultura y Educación
Horacio Ríos

Subsecretaría de Cultura y Educación
Florencia Balestra

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

DIRECTORA
Marcela Römer

Subdirector artístico
Roberto Echen

Subdirector administrativo
Gustavo Berenguer

Coordinación general
Fernanda Calvi
Melania Toia

EQUIPO EDITORIAL

Coordinación
Hugo Cava
Marcela Cattaneo

Textos
Elsa Flores Ballesteros
Cristina Pérez
Hugo Cava
Adrián Radicci

Correcciones
Giulia Luisetti

Traducción
Marilyn Grandi

Correcciones inglés
Michael McManus

Fotografías
Laura Glusman
Andrea Ostera
Norberto Puzzolo

Diseño
Georgina Ricci

Todas las obras publicadas pertenecen a la familia
Porta, excepto *Tupac, Conquista de América*, propiedad
de Guillermo Forchino

Ediciones Castagnino+macro

Avenida Pellegrini 2202, Rosario · Argentina
www.castagninomacro.org

Rosario, noviembre 2010
ISBN 978-987-23363-7-0



Para Feba

MARCELA RÖMER

Directora del Museo Castagnino+macro

La distinguida realización de un libro conjuntamente con una gran exposición del artista Rubén Porta que permite hacer trascender su producción y su vida como educador nos invade de un orgullo muy sentido. Desde el Museo Castagnino+macro nos honra poder compartir tamaña tarea que viene realizando un equipo de artistas y curadores. Poner en valor la obra de un artista es una operación conjunta de instituciones e individualidades, que, como estrategia, constituye una realidad concreta de aporte a la historia del arte local y de la comunidad.

Rubén Porta fue mi profesor en la asignatura de Grabado en la Escuela de Bellas Artes de la UNR; lo considero uno de los que más me ha aportado en mi comprensión del arte contemporáneo. Uno de los principales valores que él profesaba era desprenderse de la técnica del grabado como una actividad meramente preciosista para experimentar el concepto que él mismo englobaba: el de construir un *dicir* sobre el arte. A mi generación nos enseñó a pensar el arte desde esa disciplina —que era su pasión— para siempre ir más allá de lo meramente técnico. Por otro lado, fue un gran impulsor de proyectos artísticos que se salían de las normas de lo instituido, pero que él sabía que aportarían al campo cultural de Rosario, como por ejemplo el grupo Rozarte.

La publicación de su obra en este libro da cuenta de sus ideas, su producción y su pensar sobre qué era el arte dentro de un contexto ideológico. Un formador de artistas, como lo era Porta, instituye acciones concretas de señalización, ya sea en lo conceptual, técnico o procesual, dentro y fuera del campo del arte. Su obra es un acercamiento intrínseco de la materialidad hacia el concepto y desde ella hacia la resignificación de la postura del artista dentro del campo del arte.

Cuando libro y muestra comenzaron a pergeñarse, la idea que vislumbraba era la de un artista que muchas veces se ocultó a sí mismo dentro del campo de la educación artística. Por esa razón, el hecho de que la Universidad Nacional de Rosario conjuntamente con el museo hayan tomado la decisión de acompañar en memoria a un compañero de aulas como artista al mismo tiempo que como educador da cuenta de que en los ámbitos académicos universitarios se ha comprendido quién era Rubén Porta y para qué trabajo toda su vida. Desde el lugar que me toca hoy en la dirección del Museo Castagnino+macro, poder contribuir en el gran trabajo que viene ha emprendido el grupo que ha pensado y producido esta muestra me hace sentir que la deuda que se tenía con Rubén Porta como artista, comienza a saldarse.

DARÍO MAIORANA

Rector de la Universidad Nacional de Rosario

Hablar de Rubén Porta es hablar, al mismo tiempo, de una persona entrañable y de un personaje fundamental de la historia de nuestra Escuela de Bellas Artes y de nuestra Facultad de Humanidades y Artes. Excelente grabador, artista abierto no sólo a las corrientes y tendencias innovadoras en las Artes, sino también y fundamentalmente, a su inspiración, sus convicciones democráticas y a su respeto sin restricciones por el pensamiento de sus alumnos, sus colegas y de todas las personas.

Imprimió como director un carácter nuevo a la carrera de Bellas Artes y luego, como vice-decano, contribuyó a construir una nueva identidad para nuestra Facultad: abrió los Cursos para la Comunidad, inauguró la Secretaría de Cultura de la Universidad, fue el motor de las reformas edilicias de la Escuela de Bellas Artes que hoy se materializan en el nuevo edificio en construcción sobre la calle Corrientes (cumpliéndose así el *slogan* de su candidatura a vicedecano del año 1998: “De Corrientes a Entre Ríos”), y también relacionó a nuestra Facultad con muchas organizaciones de la Sociedad Civil... Pero, fundamentalmente, Rubén Porta inspiraba y su bondad se complementaba con un firme carácter y un entusiasmo casi adolescente, que le permitía aunar un carácter reflexivo y mesurado con una profunda capacidad de asombro y de trabajo y un optimismo inalterable por el futuro. Rubén tocaba el corazón y la mente de las personas y nos ayudaba a “sacar afuera” lo mejor de nosotros mismos.

Recordar a Rubén Porta y rescatar su obra es una manera de volver a poner en foco su pensamiento y de reflexionar sobre nuestra historia, repensarnos como artistas e intelectuales, repensar como universitarios nuestro compromiso social y renovar el optimismo de crear y de vivir una vida mejor para todos, sin exclusiones.

Honrar a Rubén Porta es honrar nuestra bondad y creatividad y “escarbar” en las profundidades de nuestros corazones y mentes para encontrar su rostro amigo, entrañable, de maestro, confidente y compañero, de guía y faro en el arduo camino de construir una universidad para todos.

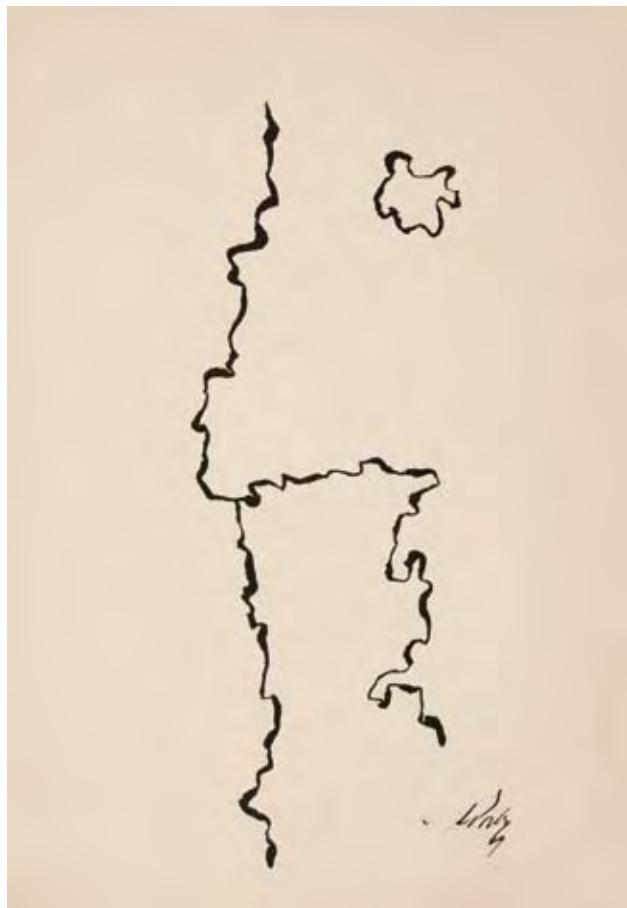
Pensar en Rubén Porta es descubrir que mucho de lo bueno que tenemos y vivimos hoy se lo debemos a su trabajo e inspiración, algo así como lo que dice el poeta: “lo que el árbol tiene de florido, vive de lo que tiene sepultado”.

OBRAS

WORKS



Hasta cuándo (p/a)
Xilográfia; 58 x 27 cm
1960



S/T
Tinta sobre papel; 50 x 35 cm
1969



S/T
Tinta sobre papel; 50 x 35 cm
1969



La rayuela (3/3)
Técnicas gráficas sobre papel; 40 x 30 cm
1970



Esperanza (1/3)
Técnicas gráficas sobre papel; 37 x 27 cm
1970



Cosmo 2
2/4

Alroy



Página 12

Cosmos (2/4)

Técnicas gráficas sobre papel; 35 x 27 cm
1970

Atenas (2/4)

Aguafuerte y mediatinta color; 36 x 56 cm
1972



Ángel barredor (1/3)
Gofrado; 35 x 25 cm
1970

Página 15

Aparecidos (p/a)
Técnica mixta; 36 x 26 x 13 cm
1978





Donde están

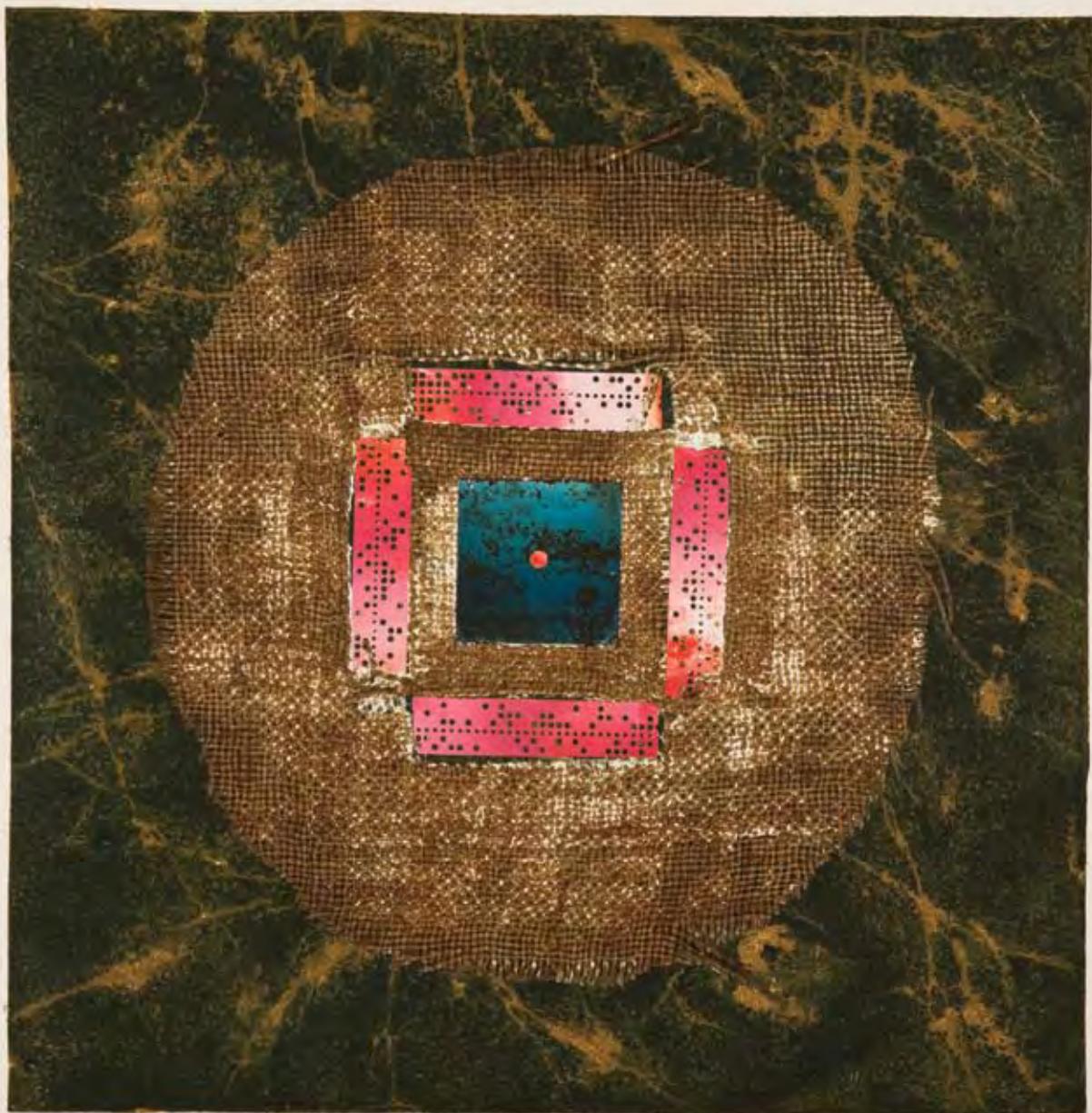
Jaula y técnicas gráficas sobre papel; 63 x 20 cm

(Obra no encontrada)

1980



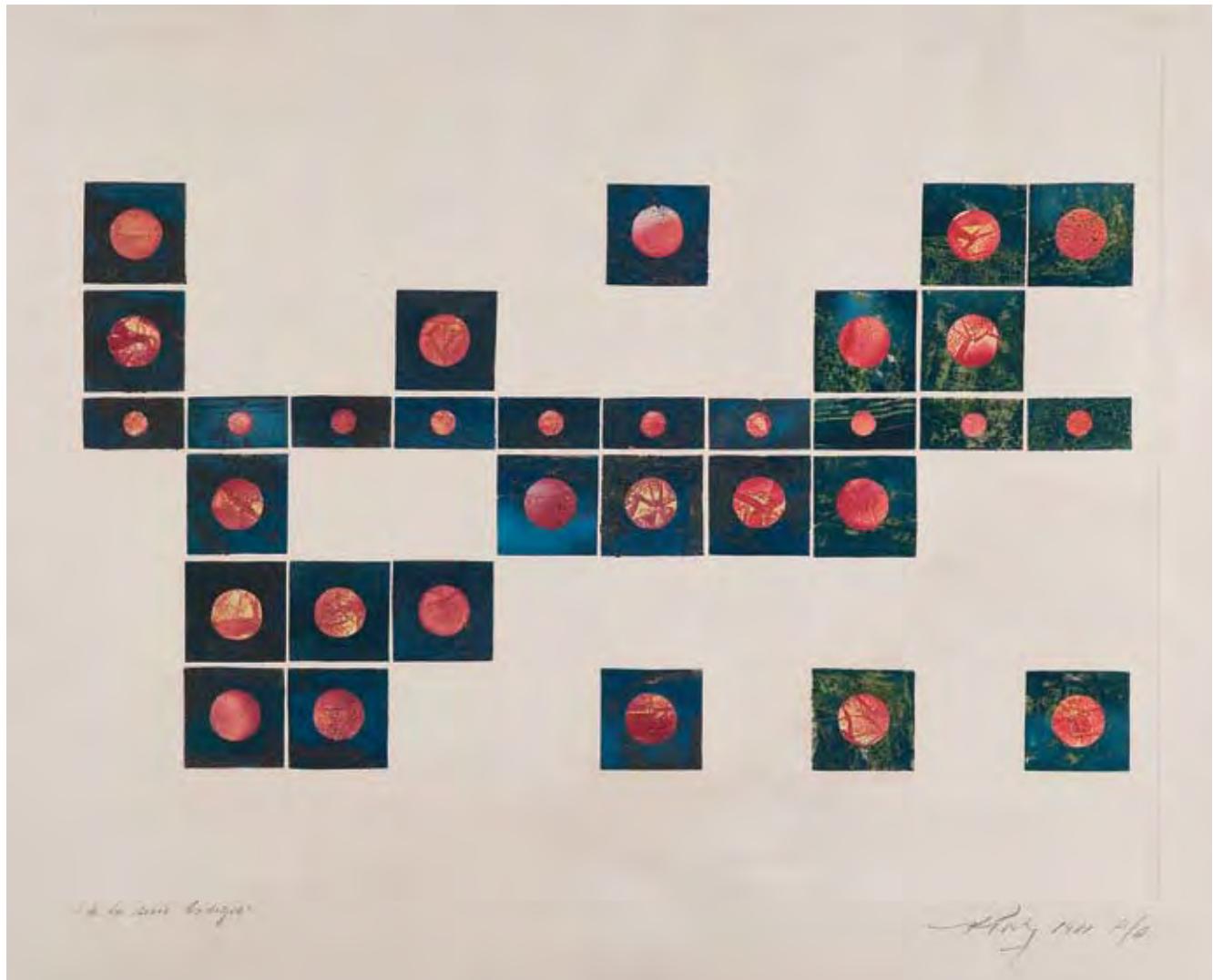
Fosa Común (p/a)
Cincografía; 192 x 68 cm
1976



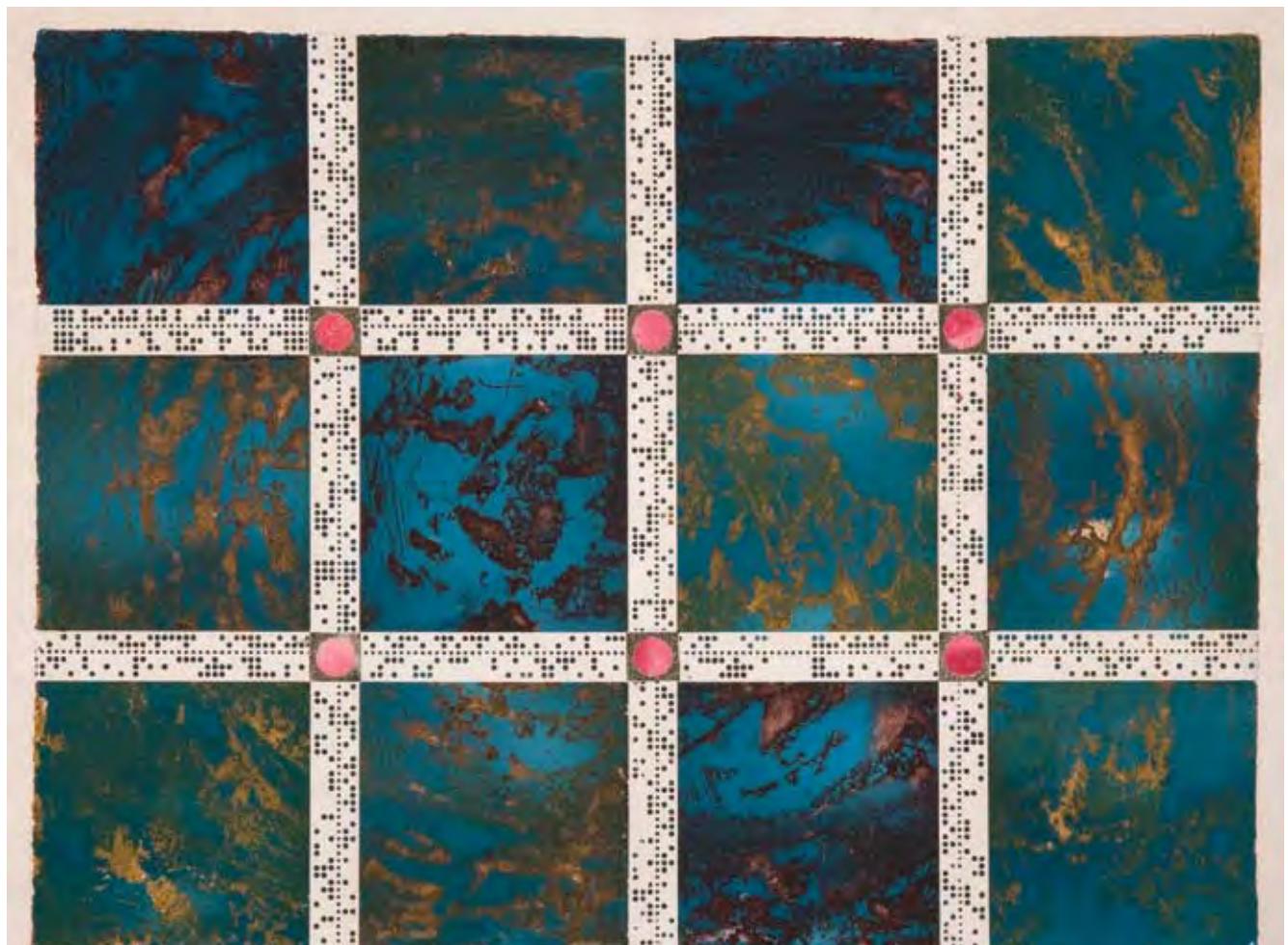
"de la serie Códigos" 1/5

John
1982

S/T, serie *Los códigos* (1/5)
Técnicas gráficas sobre papel; 53 x 48 cm
1982



S/T, serie *Los códigos* (p/a)
Técnicas gráficas sobre papel; 62 x 76 cm
1982



'de la serie Códigos' D.D

R. Pérez
1982

S/T, serie *Los códigos* (p/a)
Técnicas gráficas sobre papel; 45 x 51 cm
1982

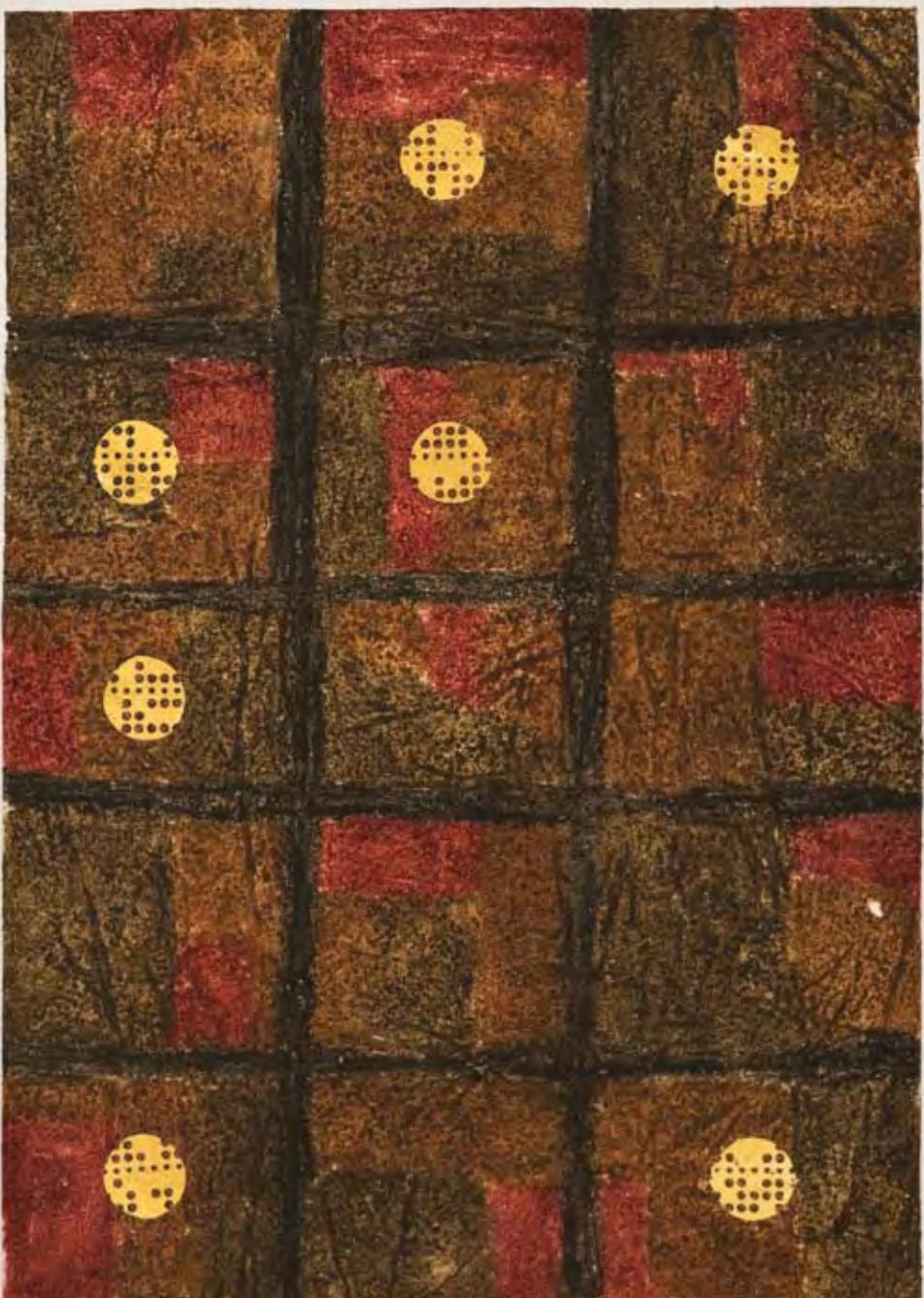
Página 21

S/T, serie *Los códigos* (1/5)
Técnicas gráficas sobre papel; 49 x 25 cm
1982



Heine bridges 115

203



de la serie de los Códigos 3/5

A. Pérez
1983

S/T, serie *Los códigos* (3/5)
Técnicas gráficas sobre papel; 33 x 23 cm
1983

Página 23

S/T, serie *Los códigos* (1/5)
Técnicas gráficas sobre papel; 56 x 42 cm
1982

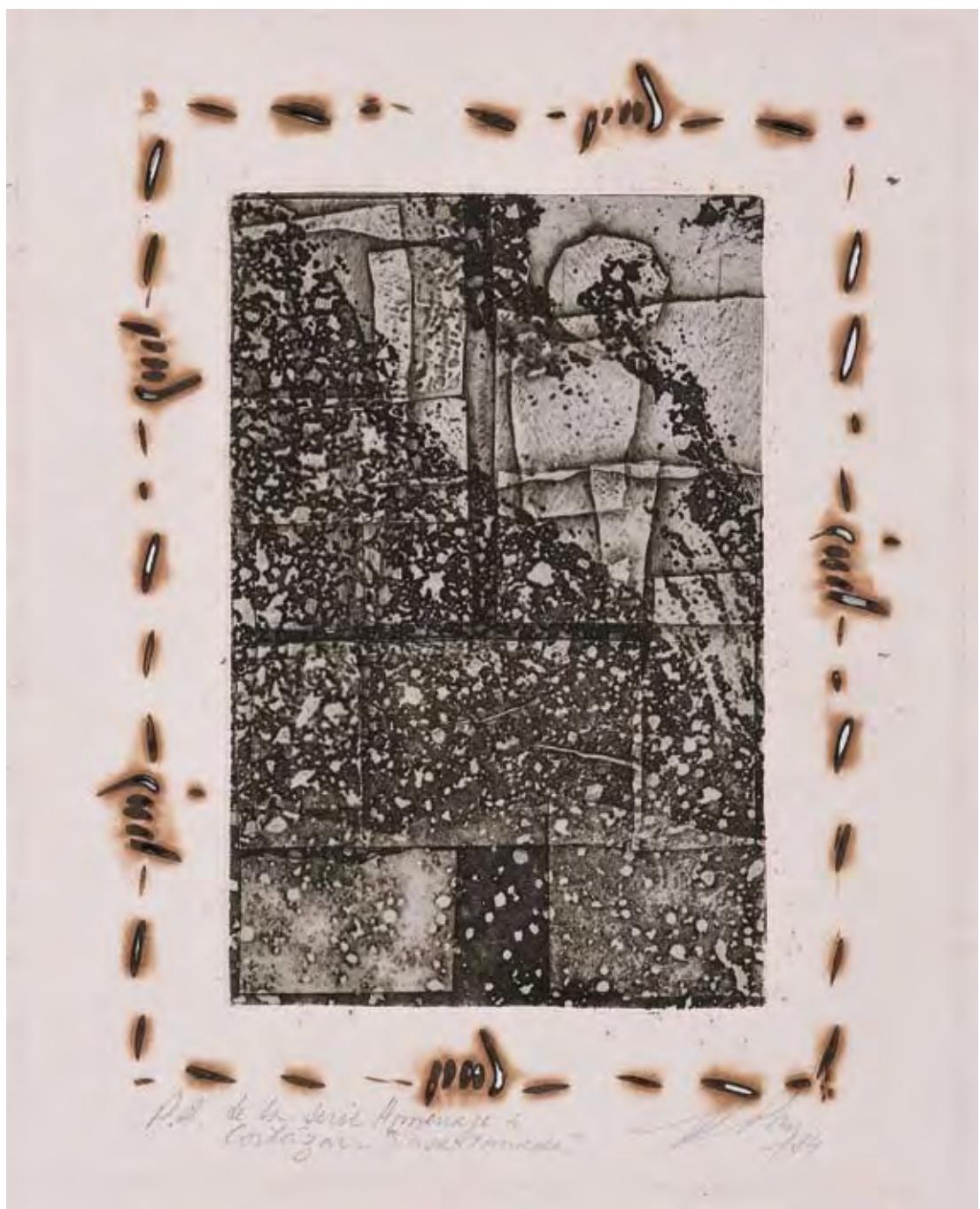




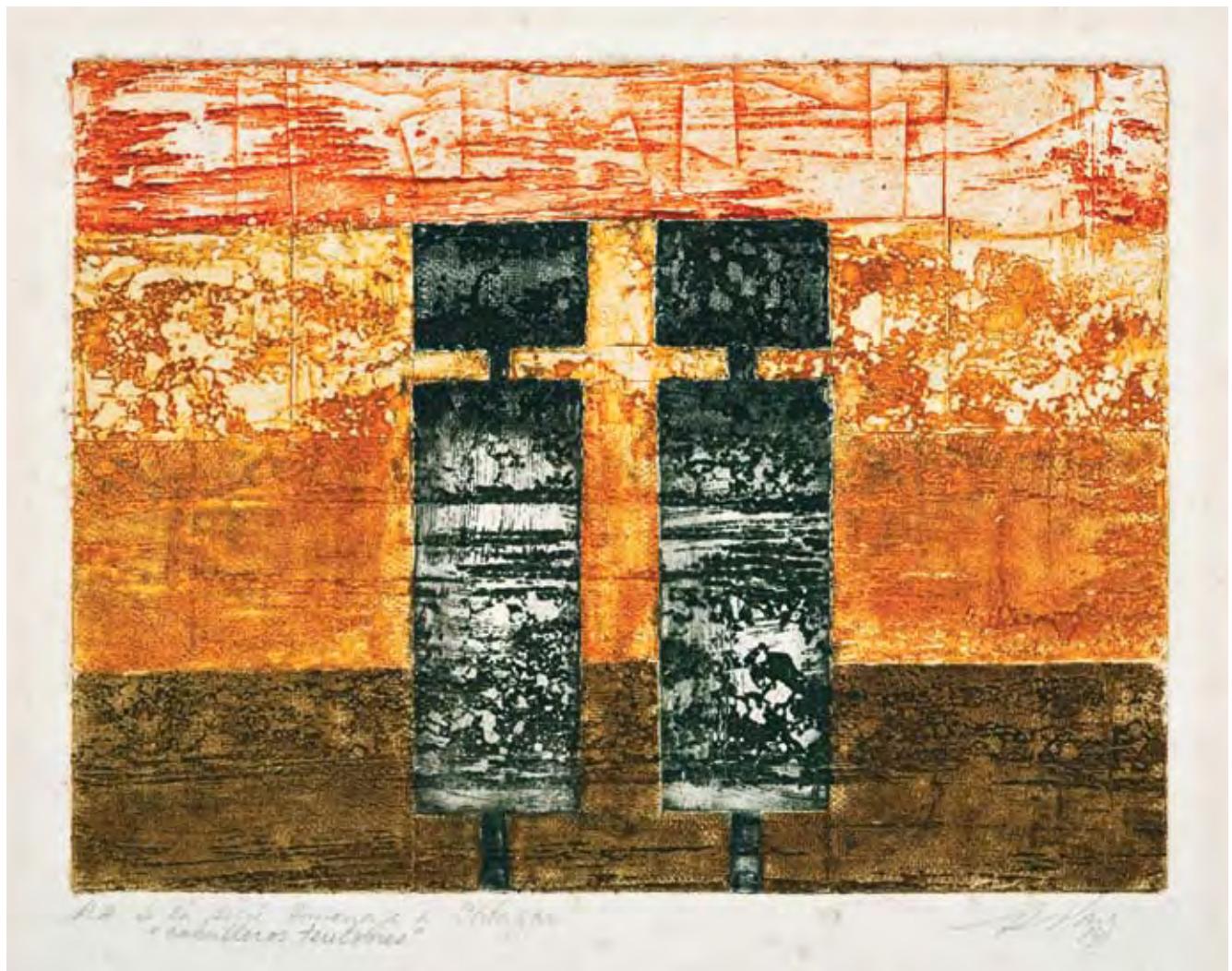
A.A de la serie Homenaje a Cortázar
"Centinela"

PFM
1984

Centinela, serie Homenaje a Cortázar (p/a)
Técnicas gráficas sobre papel; 39 x 24 cm
1984



Casa tomada, serie Homenaje a Cortázar (p/a)
Técnicas gráficas sobre papel y quemado con alambre
de púas; 37 x 24 cm
1984



Caballeros teutones, serie *Homenaje a Cortázar* (p/a)

Técnicas gráficas sobre papel; 30 x 32 cm

1984

Página 27

Tercera mano, serie *Homenaje a Cortázar* (p/e)

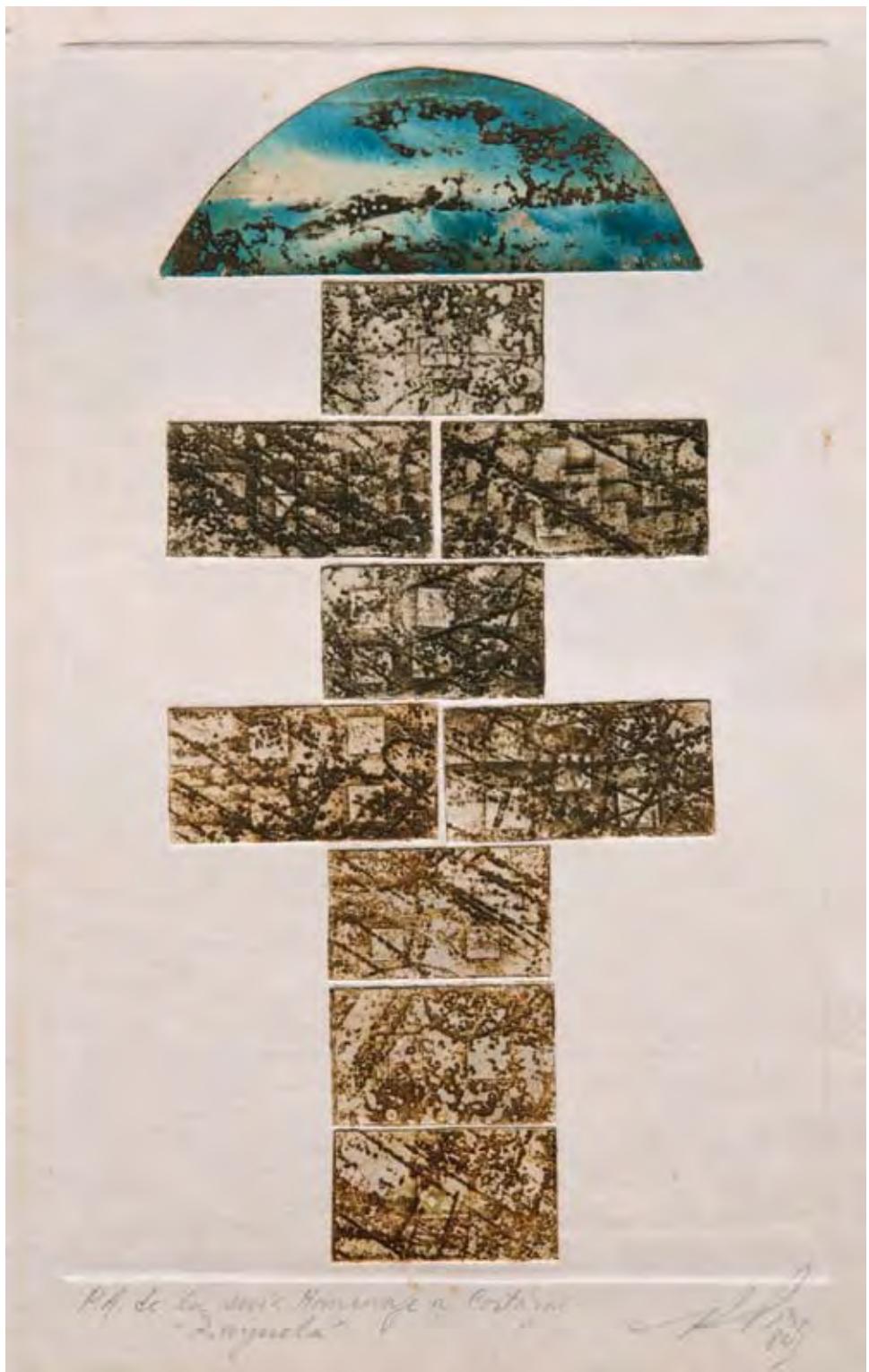
Técnicas gráficas sobre papel; 32 x 25 cm

1984

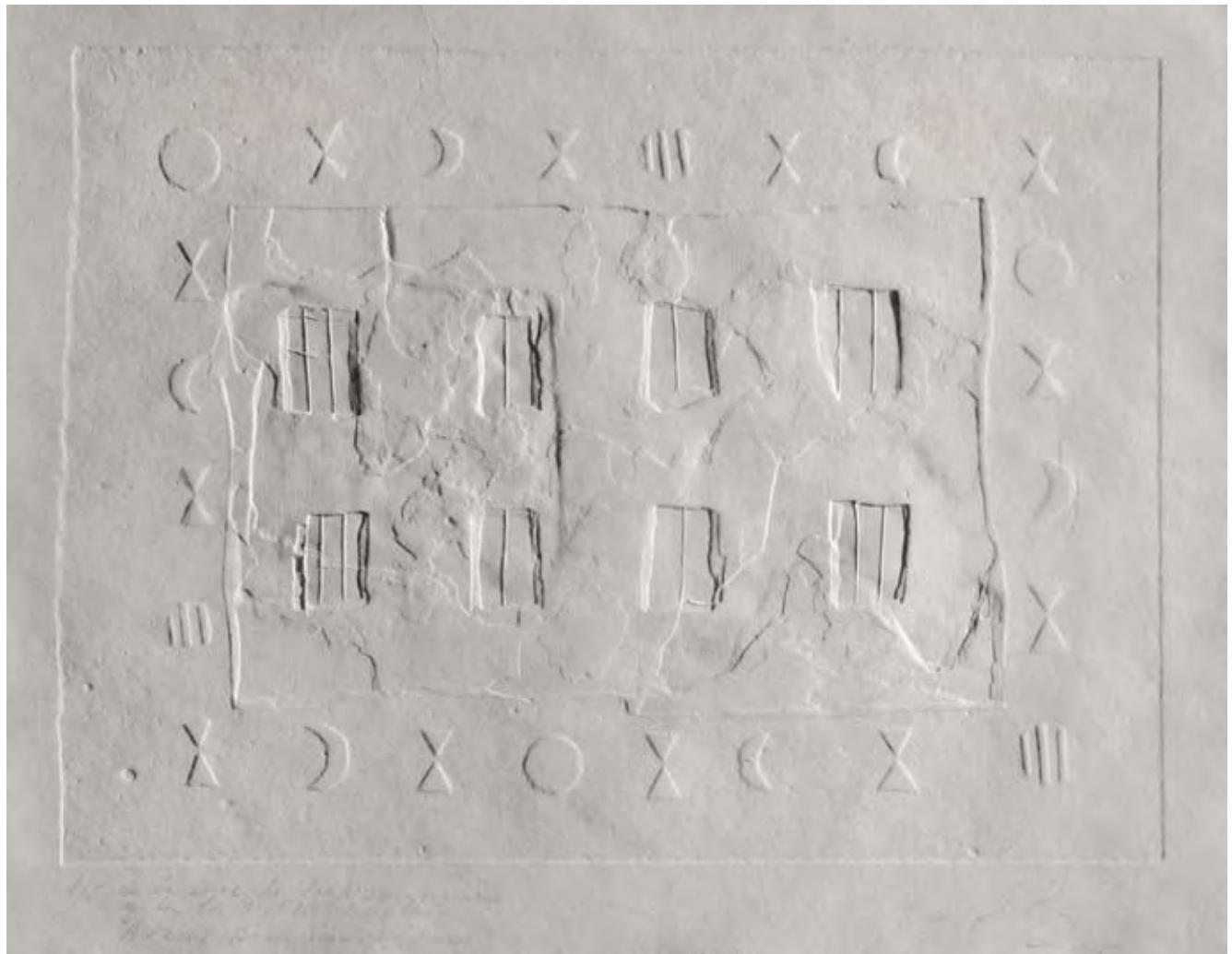


P.E. de la serie Homenaje
Cotazos.
"Tercera mano"

J. J. S.



Pf de la serie Romeraje a Costa Rica
"Liquuela"

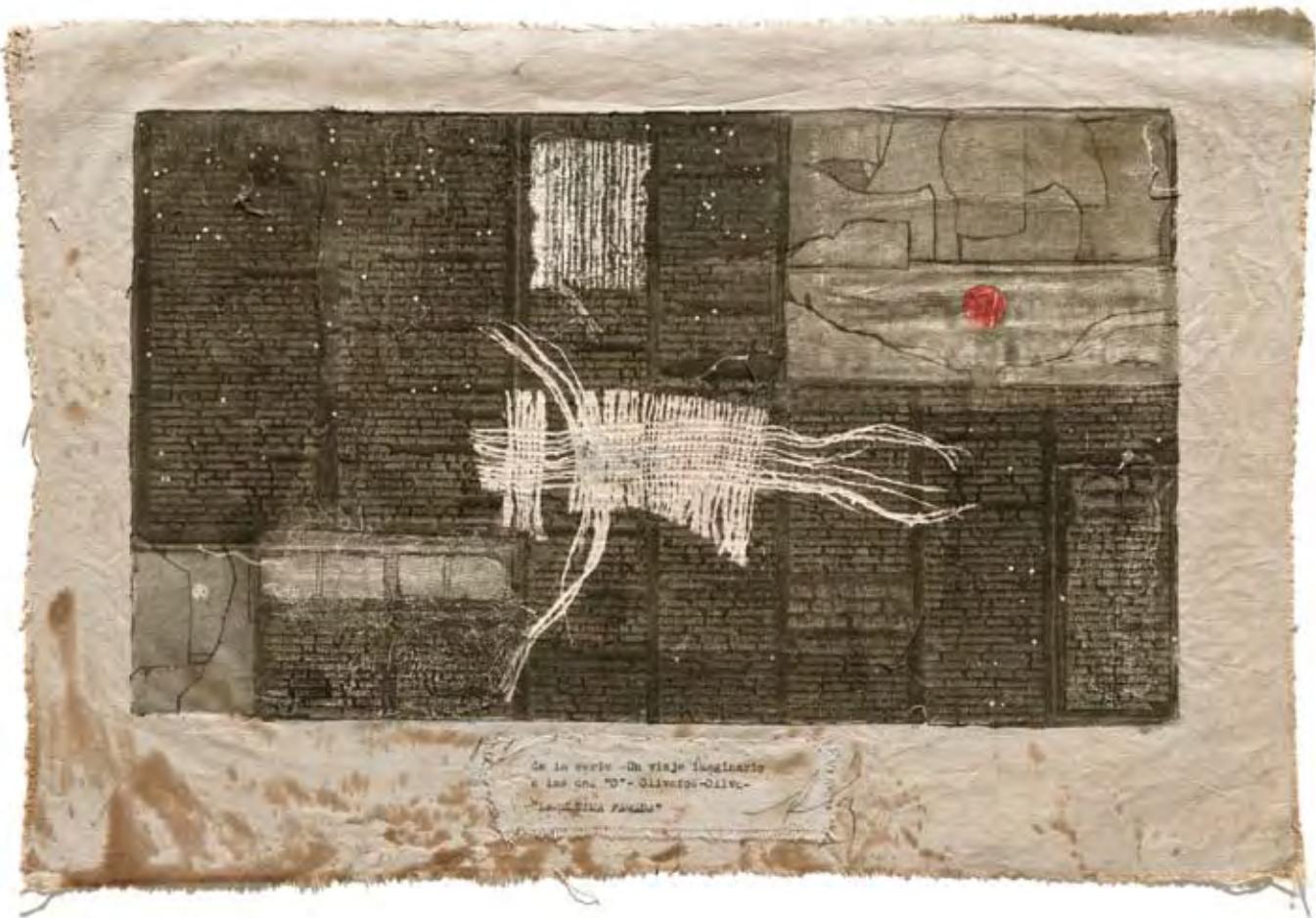


Página 28

Rayuela, serie *Homenaje a Cortázar* (p/a)
Técnicas gráficas sobre papel; 39 x 27 cm
1984

A veces pasa un pájaro, serie *Un viaje imaginario a las dos "O"*, Oliveros-Oliva (1/5)
Gofrado; 32 x 44 cm

1985

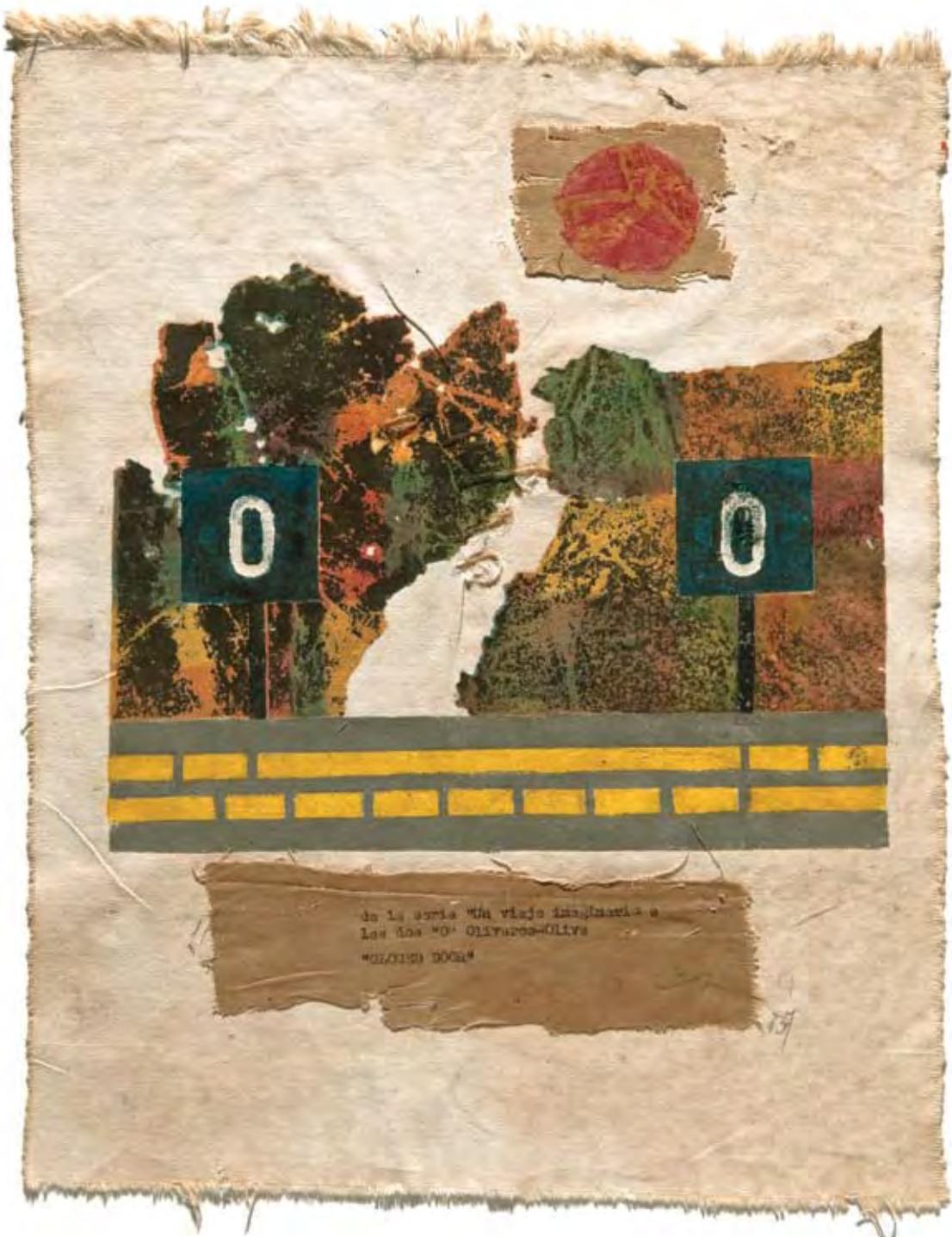


La última parada,
serie *Un viaje imaginario a las dos "O"*; Oliveros-Oliva (1/5)
Aguafuerte; collage sobre tela, 30 x 43 cm
1985



de la serie «Un viaje imaginario
a las dos "O"» Oliveros-Oliva.
«Ángeles en el infierno»

Ángeles en el infierno,
serie Un viaje imaginario a las dos "O", Oliveros-Oliva (1/5)
Aguafuerte, collage sobre tela; 23 x 38 cm
1985



Closed door,
serie *Un viaje imaginario a las dos "O"* Oliveros-Oliva (1/5)
Aguatinta, collage sobre tela y pasta de papel; 43 x 30 cm
1985



do la serie un viaje imaginario a
las dos "O" -Oliveros-Oliva
"Camino al agujero negro"

Camino al agujero negro,
serie *Un viaje imaginario a las dos "O"*, Oliveros-Oliva (1/5)
Aguafuerte sobre tela; 43 x 28
1985



Joyas en el Basurero,
serie Un viaje imaginario a las dos "O", Oliveros-Oliva (1/5)
Aguatinta sobre tela; 38 x 29 cm
1985

Página 35

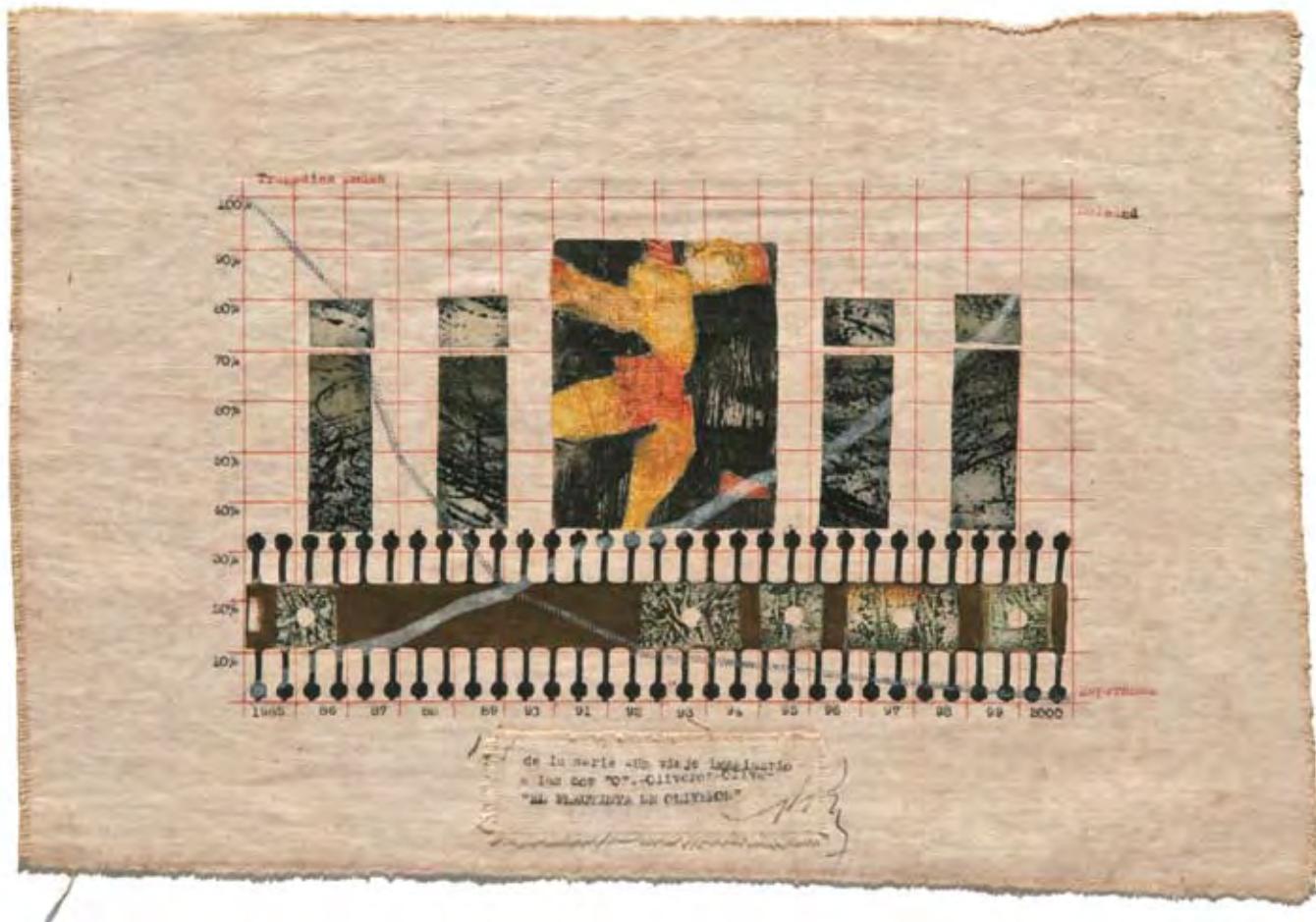
Noche de Luna en Oliveros,
serie Un viaje imaginario a las dos "O", Oliveros-Oliva (1/5)
Calco-xilográfia, collage sobre tela y pasta de papel; 30 x 43 cm
1985



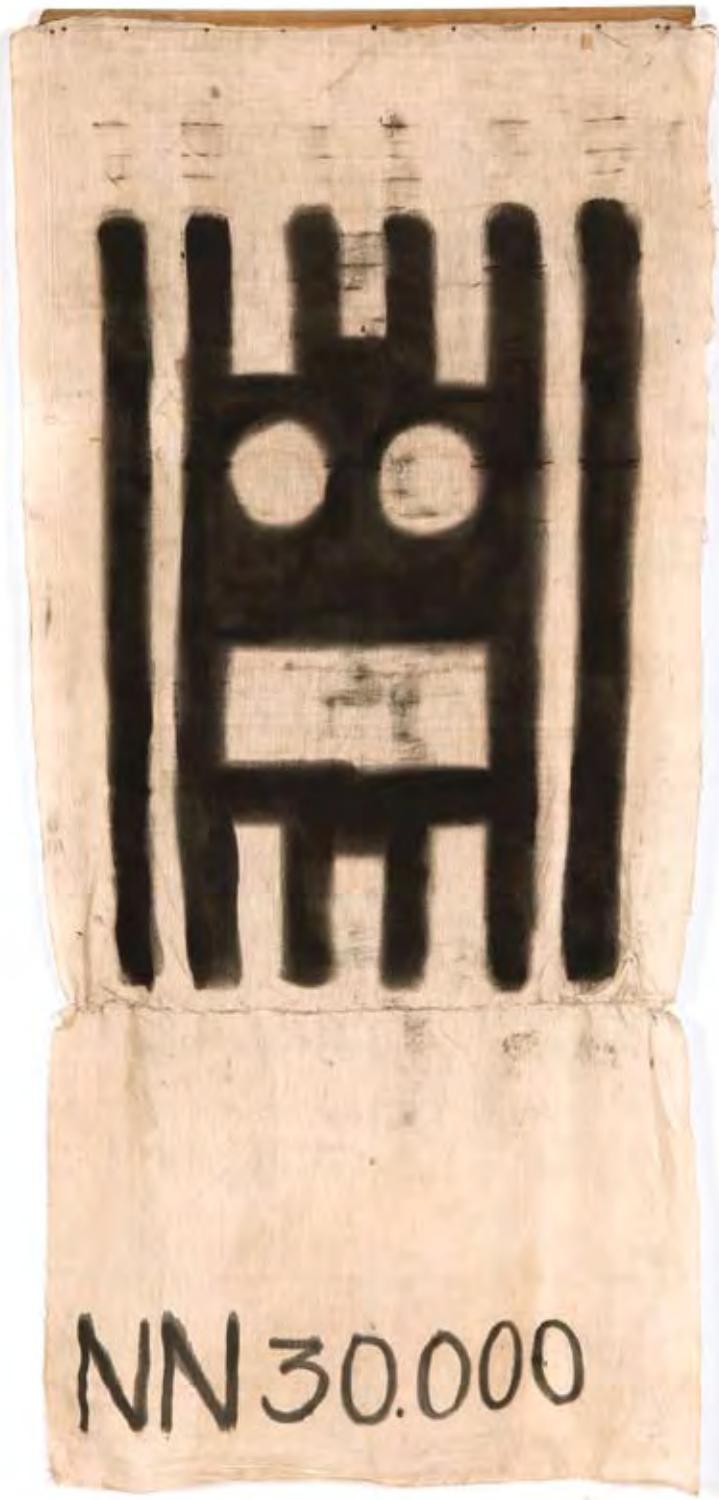
De la serie con viñetas
y los del "Owl" Ollerton-Dilke

"ROCKS IN LAKE IN OLIVERON"

[Handwritten signature]







NN 30.000
Pintura sobre tela; 160 x 74 cm
c. 1987



Homenaje a Tupac Amaru y a los 30.000 -desaparecidos-, serie V Centenario
Técnicas gráficas sobre papel y madera. Quemado con
herraduras; 168 x 68 cm. Anverso y reverso
1988



*Retrato del honorable adelantado a caballo, hecho bolsa,
serie V Centenario del Descubrimiento de América
Monocopia (gracias a Dios); 70 x 50 cm
1987*



S/T

Técnicas gráficas sobre tela, papel y madera; 165 x 46 cm

Anverso y reverso

c. 1989



S/T

Técnicas gráficas sobre variados soportes; 150 x 110 cm
c. 1989



S/T (p/a)

Plancha de cinc impresa sobre barro; 92 x 26 cm

c. 1989



Chalimín! (1/5)

Técnicas gráficas sobre tela; 70 x 54 cm

1988

Página 45

Tupac, serie V Centenario (p/a)

Buril y aguatinta; 50 x 35 cm

1988



P.A. "V" Centenari
"TUPAC"

Photo



Tupac (Desafinados II), serie *Conquista de América*
Xilografía; 230 x 220 cm
c. 1989



Lautaro (1/5)

Técnicas gráficas sobre tela; 85 x 30 cm
1988



Ta-Te-Ti, serie Recreaciones
Impresos sobre papel; 155 x 83 cm
c. 1989



S/T

Impreso sobre tela y edición de monedas

metálicas; 76 x 31 cm

c. 1989



GRANDEZA D'AMOR

בְּרוּךְ הוּא יְהוָה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם

VAMOS BICHO TODAVIA



Página 50

Gusi-bichi, serie *Recreaciones* (p/a)
Xilografía sobre telas; 340 x 225 cm
c. 1989

Pac-man, serie *Recreaciones* (p/a)

Técnica mixta; 43 x 50 cm
c. 1989



Figuritas repetidas, serie *Recreaciones* (p/a)
Técnicas gráficas sobre papel; 230 x 50 cm
1989



Cienpez, serie Recreaciones (p/a)
Técnicas gráficas sobre tela; 174 x 77 cm
1988

TOMA DE ARTE

"TRANSACTOS DE ARTE
TOMAS AGUANOV"
PROYECTO ENCUENTRO MUSICAL
ALTERNATIVO DE ARTE





Página 54

Moneda alternativa

Colección de billetes realizados para la bienal TOMARTE (1990). Estas obras múltiples partían de diez originales que tenían diferentes valores y ostentaban en el centro la imagen figurada de los "nuevos próceres alternativos" que no eran otros que los miembros de la comisión organizadora del evento; 51 x 48 cm 1990



Arriba

Prócer alternativo Rubén Porta, serie *Moneda alternativa*

Fotocopia intervenida; 15 x 65 cm

1990

Derecha

No al indulto

Tarjetas editadas para la acción postal internacional, "NO AL INDULTO" (1990). Cada convocado recibió dos tarjetas postales de idéntico tamaño, diseño y color en el frente. El reverso en blanco invitaba a los artistas a intervenirlas con imágenes y opiniones. Tarjetas postales; 11 x 15 cm

1990





Dormidos en el viento II (p/a; 2/100)
Fotocopia láser; 30 x 21 cm
1995



El dolor de ya no ser...

Objeto gráfico; 45 x 21 x 23 cm
c. 1997



La ley (1/5)

Matriz de goma de borrar sobre madera; 120 x 45 cm

1997



S/T

Objeto gráfico; 150 x 30 cm
c. 1990





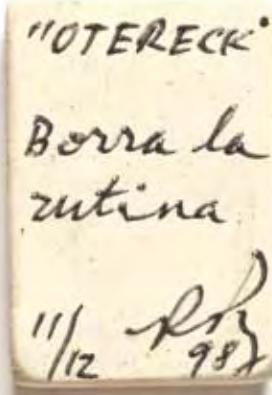
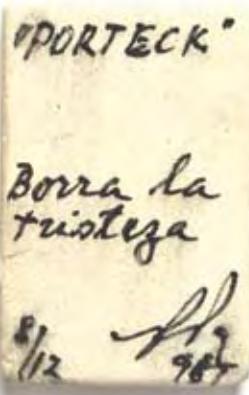
Página 61

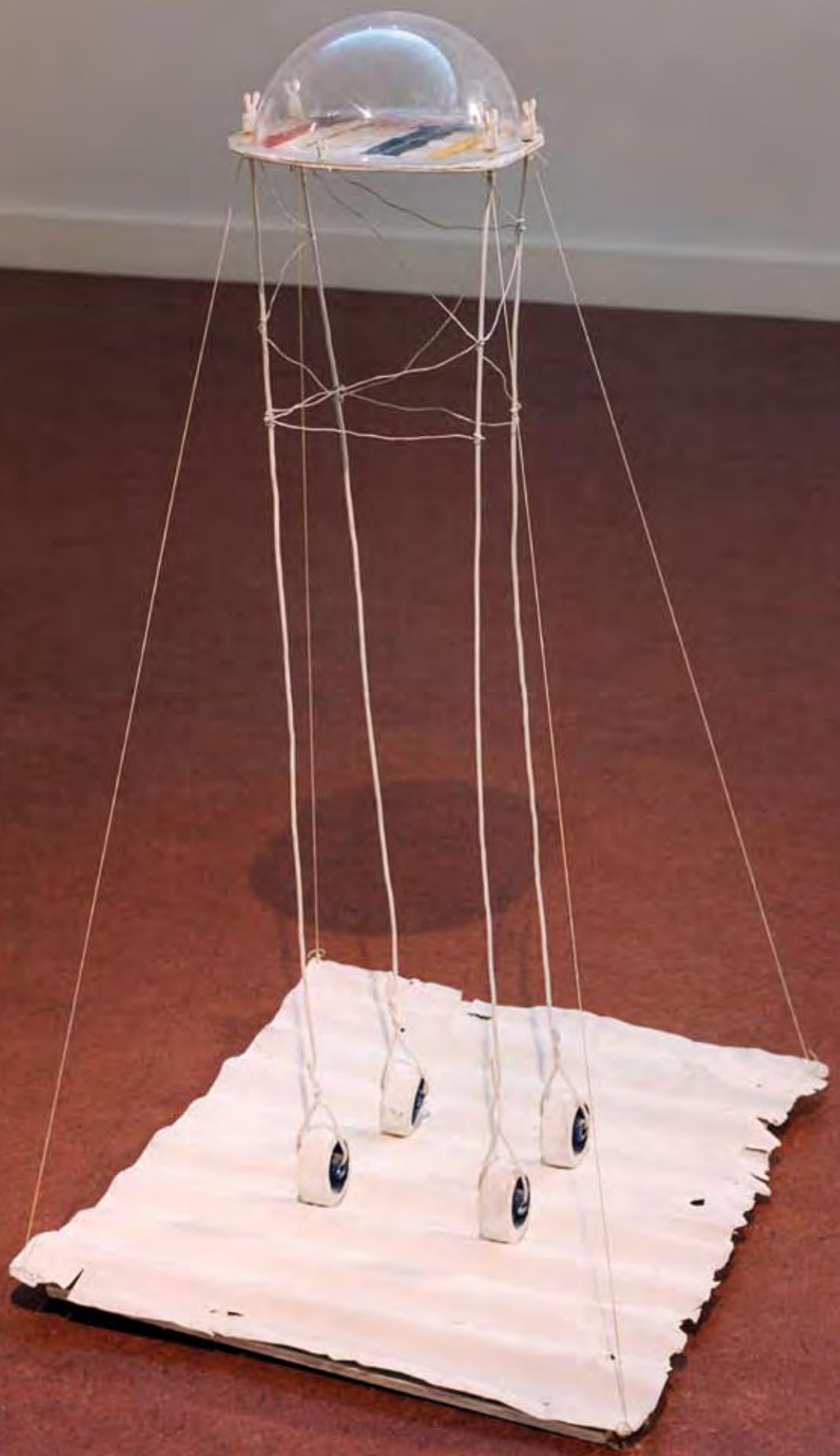
"Otoreck," borra la rutina (7/12)
Impresión sobre goma de borrar; 4 x 2,5 cm
1998

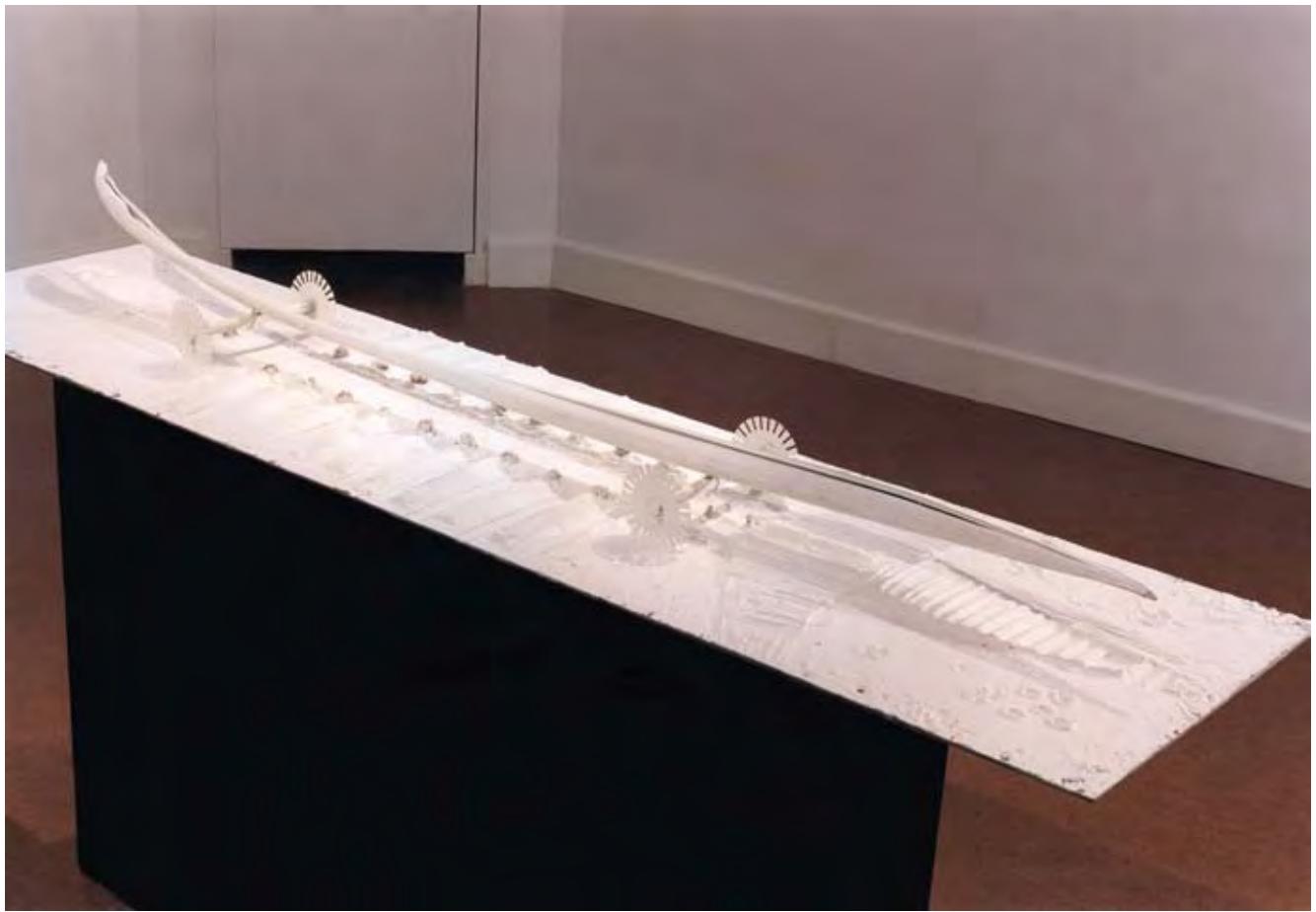
"Porteck," borra la tristeza (8/12)
Impresión sobre goma de borrar; 4 x 2,5 cm
1998

Neuquén / Pan y trabajo
Cajón de madera y edición de monedas
metálicas; 25 x 32 x 11 cm
c. 1990

Homenaje a Van Gogh, serie Desafinados II
Hectografías / Libro con tapas de hierro
(Obra no encontrada)
2001







Página 62

Bronco 4x4

Objeto gráfico; 110 x 24 x 35 cm
c. 1990

Arriba
S/T

Objetos y polvo blanco; 200 x 50 cm
c. 2000

Dercha
SOS

Plato de madera y huesos pintados; 22 cm de diámetro
(Obra no encontrada)
c. 1997



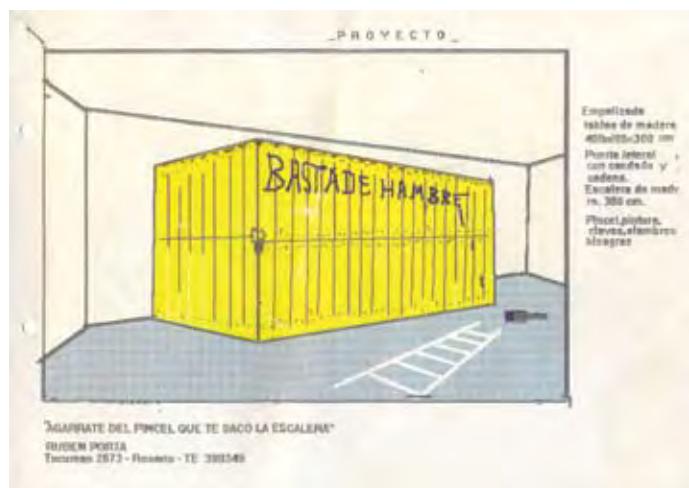




Página 64

Los caprichitos

Cajones de madera y objetos gráficos; 153 x 60 x 34 cm;
121 x 60 x 53 cm
Colección Castagnino+macro
1992/1993



Arriba

Agarrate del pincel que te saco la escalera
Instalación; empalizada, escalera y pincel; 4 x 100 x 300 cm
1995

Derecha

Agarrate del pincel que te saco la escalera
Boceto; 29 x 31 cm



Oh juremos con gloria morir, c. 2001

Sordos ruidos, 2001

Dormidos en el viento, c. 2001

S/T, c. 2001

Lautaro 1557, 1999

Ladrillos intervenidos

36 x 17 x 9 cm (aproximadamente)



Retrato de Van Gogh

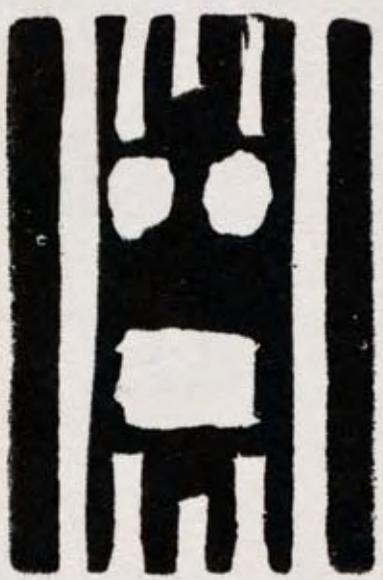
Ladrillo intervenido; 35 x 17 x 9 cm
c. 2001



La muerte en un cuervo sobre los campos de Auvers
Objeto móvil / caños metálicos; 150 x 80 x 140 cm
2000

Página 69

De la serie: *Naturaleza muerta desaparecida* (27/30.000)
Matriz de goma de borrar s/tarjeta; 9,5 x 5,5 cm
c. 1986



27/30.000





Página 70

Raid Corrientes-Entre Ríos (261/500)

Matriz de goma de borrar impresa s/tarjeta;

9,5 x 5,5 cm

1987

De la serie Elecciones Sí (51/1000)

Matriz de goma de borrar impresa s/tarjeta;

9,5 x 5,5 cm

2002

De la serie: Elecciones NO (310/1000)

Matriz de goma de borrar impresa s/tarjeta;

9,5 x 5,5 cm

2002

En lucha ARTES-U.N.R. (124/500)

Matriz de goma s/tarjeta; 9,5 x 5,5 cm

2002

Duramas

Matriz de goma de borrar impresa s/sobre

de papel y lamparita; 12 x 6,5 cm

1999

La comunidad (p/a)

Tarjetas y objetos impresos, utilizados como publicidad en campañas electorales de la

Facultad de Humanidades y Artes

Matriz de arpillería impresa s/tarjeta;

9,5 x 5,5 cm

2004



Arriba

Matrices de goma de borrar utilizadas para la impresión de series de tarjetas

Derecha

S/T (49/100)

Matriz de goma de borrar impresa s/tarjeta; 9,5 x 5,5 cm

Es-pera-nza (53/100)

Matriz de goma de borrar impresa s/tarjeta; 9,5 x 5,5 cm

1999

Rodillos de goma intervenidos para estampaciones callejeras



ENSAYOS
ESSAYS

TEXTO PARA UN DESAFINADO

Por Hugo Cava

Artista plástico. Docente de la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y director de Plástica de la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario.

*"Tu obra es como tu hijo, te puede decepcionar pero es tu hijo. Es tuyo y siempre tiene algo bueno, es como una mujer, no sólo te gusta porque es bonita sino por otro montón de cosas. Yo quiero mucho a mis obras, porque las hago yo, tienen metida mis cosas adentro, tienen partes de mi vida"*¹.

Las obras de Rubén Porta tienen imágenes, formas, relieves, colores y texturas; y tienen, además, olores, sabores, sonidos, abrazos. Todo eso trajo en sus manos áridas y en su pensamiento profundo aquel campesino tímido que llegó a Rosario desde su Bombal natal. Puso en su valija aire, barro, agua, trigales, sauces, barriletes, bolitas, humildad y perseverancia. Con este equipaje, construyó durante su vida una vasta obra que da cuenta de un intenso recorrido.

En la ciudad, lo esperaba un puesto en el Banco de la Nación Argentina, así como también los estudios en artes, luego la docencia y más tarde los cargos directivos de la universidad. En ese espacio, la Universidad Nacional de Rosario, se desplegó en toda su magnitud como artista, maestro, referente, pero, fundamentalmente, como una persona a la que todos recuerdan como *un gran tipo*.

*"Hay personas que son como faros en la vida de otros: orientan y son referentes, aun sin proponérselo, aun con bajo perfil. Creo que éste es el caso de Rubén (...). Reunía dos cualidades que raramente conviven en la misma persona, inteligencia y capacidad para capitalizar las experiencias de su larga vida..."*².

Porta reconocía en su formación la presencia de Grela y, sobre todo, de Berni, una influencia insoslayable que aparecería permanentemente, tanto en la representación como en la ideología de su producción. Su obra podría calificarse como conceptual, povera, procesual, política. Si se observan atentamente, sus trabajos dejan traslucir la alquimia de Grippo, la argentinidad de Benedit, el compromiso de Ferrari y la prolífica desprolijidad de lommi. Profundamente comprometido con lo social, expresó una actitud crítica contra la injusticia y la desigualdad. Como productor, se colocó en un humilde lugar desde donde trató de oír lo que pasaba en el momento exacto que le tocó vivir. Sus trabajos, en general, no cuentan una historia, sino un suceso. En eso Porta había desarrollado cierta habilidad de reportero.

1 Rubén Porta, entrevista personal con Silvina Berthouzoz, Rosario, 2000.

2 Fragmento del texto "Homenaje a un gran maestro" incluido en un volante estudiantil, escrito por Daniel Randisi, actual vicedecano de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2006.

*"El arte es lo que está dando vueltas por allí, hay que tener la suficiente sensibilidad para verlo y sacarlo afuera. No es fácil..."*³.

Invariablemente propuso abrir su obra, sugerir, conmover, interpelar al espectador, incluirlo y comprometerlo para que fuese él quien completase la obra. No buscaba la comodidad en los mensajes; por el contrario, trataba de sacudir e inquietar. En algunos momentos, parecía despreocuparse de la estética y el estilo para concentrarse en las ideas, como si le interesara más dirigirse a la conciencia del espectador que a su mirada.

Desarrolló una manualidad repleta de residuos, restos, escombros y figuras retóricas; tal vez como metáfora de una Argentina que se arma como un recorrido entre desechos.

Creó objetos para sujetar, para sostener, para colgar. Pájaros que se mueven a manija, reliquias ornamentales, alfabetos propios, pesadas obras con ladrillos y ligeras construcciones con polvo. Sobre su intensa relación con los materiales escribió para su serie *V Centenario*:

"Son las reservas de nuestra memoria. De una memoria involuntaria que retorna. Sus signos se inscriben naturalmente en la superficie de los materiales de desecho: maderas, telas, plomo, chala, barro. Arrastran los restos de una tierra resquebrajada, desgarrada. Y se presentan como fragmentos. Partes, sí, pero ya no encajan en una totalidad previa, que no emanan de una unidad perdida. Por eso resultan, entonces, una especie de ensambles que envisten lo arcaico de nuevas significaciones. Se trata de señalar las huellas a través de símbolos y alegorías, de lo propio y de lo extraño, conviviendo en alteridad y complementariedad, acrecentándose en la cadena que la serie configura. No se reniega de los antagonismos, de las tensiones y contradicciones, muy por el contrario, asumo el riesgo de la construcción de un artístico e imaginario trozo de terruño...".

Algunas de sus piezas resultan difíciles de clasificar dentro de las categorías tradicionales. Son extrañas, poco convencionales, desconcertantes, nos invitan frecuentemente a pensar y reflexionar acerca de las metáforas contenidas en ellas. En principio, nos resultan familiares, pero tienen pequeñas trampas, modificaciones que alteran su significado.

A pesar de la apatía crítica que padecen muchas veces los lenguajes disciplinarios como las artes gráficas, Porta fue un acérrimo defensor del grabado, tanto desde su cátedra de la Escuela de Bellas Artes de la UNR como desde su propia producción, que nos demuestra que,

con creatividad y riesgo, las posibilidades discursivas de la gráfica pueden posicionarse en la complejidad del arte contemporáneo. Instintivo, apasionado y dueño de un imaginario interminable descartaba sus propias certezas y las volvía a pensar. Poseedor de un espíritu juvenil, rebelde y provocador, entendió que la esencia del arte es su mutabilidad. Fue grabador, objetista, por momentos instalacionista, y otra vez grabador. Pero, fundamentalmente, una persona libre.

Vida y obra en inmensa correspondencia es, tal vez, el pensamiento con mayor presencia en la producción de Rubén: *"No me inquieta como me ven los demás; mi finalidad es ejercer plenamente mi libertad en todos mis actos, eso es lo que creo que la gente ve en mi obra y en mi vida..."*⁴. Esa unión —vida y obra— se forjó, seguramente, en aquellas noches de invierno en su pueblo, cuando su madre le enseñaba a mirar la luna, o a ver las sombras que los cascotes apilados por el arado arrojaban sobre la tierra en alguna siesta interminable. *"Mi mamá nos hacía ver esas cosas, ella no sabía nada, pero tenía una sensibilidad extraordinaria..."*⁵.

Aquellas vivencias grabaron profundamente su relación con el arte. Rubén se apropió de aquella infancia para dejarnos claro que, antes del hombre, hubo un niño en Bombal como preámbulo de un gran artista que jamás se olvido del aire, del barro, de la tierra, de la luna y de las sombras.

3 Rubén Porta, entrevista personal con Silvina Berthouzoz, Rosario, 2000.

4 "Entrevista a Rubén Porta," en *Por amor al arte*, Rosario, Año 1, N.º 0, agosto, 2000, pp.2-3

5 Rubén Porta, entrevista personal con Silvina Berthouzoz, Rosario, 2000.

PORTA DURA MÁS. HISTORIAS QUE NO TERMINAN

Por Cristina Pérez

Ex directora y docente investigadora de la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

No es novedoso afirmar que se puede contar una historia de muchas maneras. Cada narrador tiene la suya y ésta se hilvana y se liga a las formas de expresión que habitualmente utiliza: el texto, la imagen, la política, la música... Estas posibilidades expresivas componen nuestro universo en tanto seres humanos sensibles. Los artistas poseen un mundo iconográfico alimentado por su percepción de la realidad y por su fantasía.

El universo iconográfico de Rubén Porta es vivaz, irónico, sencillo y complejo a un tiempo: por momentos es muy divertido, a veces duro y seco como los viejos ladrillos usados como soportes en algunas de sus obras y otras perecederamente frágil como el papel y los lienzos gastados, o carnavalesco como los cartones ensamblados, pegoteados y pintados con urgencia inminente. El resultado es de una belleza salvaje y libre.

Estos materiales moldean y se modelan en las imágenes que Porta graba sobre ellos. Se repiten y reeditan, se ordenan y desordenan como en un rompecabezas sin fin. O, mejor dicho, como en uno múltiple, con diversas versiones para construir. Un juego de construcción o de reconstrucción que se inicia pegando, añadiendo, ensamblando, hasta llegar a un relieve cuyo espesor sensible y multimatérico se despliega temporalmente entre recuerdos juveniles, vivencias que retornan, acciones que reconstituyen...

Ustedes son los “nuevos próceres alternativos”

Corría 1989 y luego de seis años de recuperada la vida democrática en el país y en la universidad, nos encontrábamos en la Escuela de Bellas Artes (EBA)¹ ante el inminente cambio de autoridades. Toda la comunidad de la escuela debatía acerca de quiénes habrían de ser los candidatos en las próximas elecciones.² En este clima preelectoral, Graciela Sacco, profesora de la EBA, animada por su participación en las Primeras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (Buenos Aires, 11 al 13 de septiembre de 1989), convocaría a otros profesores y artistas para proyectar un gran evento en Rosario.

La convocatoria dio como fruto a *TOMARTE, Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte*. Rubén Porta, artista maestro del grabado, profesor en la EBA, fue nombrado coordinador de fondos económicos de la Comisión Organizadora del encuentro³, por lo que era responsable de recaudar y administrar los fondos para el

1 Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, UNR.

2 Luego de haber ocupado el puesto de interventor y después de director electo de la EBA, Rubén Naranjo anuncia su retiro de la universidad.

3 Comisión Organizadora de *TOMARTE*: Susana Bauman y Fernando Ercila: coordinación de eventos artísticos; Gabriela Aloras, Enrique Pereyra y Emma Vaccaro: coordinación de trabajos teóricos; Aldo Ciccone (Chacal); coordinación publicidad; Rubén Porta: coordinación fondos económicos; Claudia del Río: coordinación arte-correo; Graciela Carnevale: coordinación video-arte; Carlos Cantore, María Cristina Pérez y Graciela Sacco: coordinación General.

evento. Desde este espacio proyectaría y llevaría a cabo el diseño y la "emisión de moneda alternativa".

De su taller saldrían los billetes de *TOMARTE*. Estas obras múltiples partían de diez originales que tenían diferentes valores y podían trocarse por la moneda de curso legal: 5.000 Alternativos equivalían a 5.000 Australes. Los originales ostentaban en el centro las imágenes figuradas de los "nuevos próceres alternativos", que no eran otros que los miembros de la Comisión Organizadora del evento que tendría lugar a finales de abril de 1990.⁴ Como Porta se excluye de esa emisión, Claudia del Río diseña un billete en su honor, y para retratarlo elige la imagen de un maestro con sus discípulos.

Porta había sido profesor de los integrantes jóvenes de la Comisión y era considerado por todos como "el maestro". También lo sentían maestro los alumnos de la EBA que habían ingresado a la universidad con la recuperación democrática. Algunos de estos jóvenes conformarían el grupo *ROZARTE* contando con su padrinazgo y su permanente apoyo y consejo. *ROZARTE* presentaría su manifiesto fundacional en *TOMARTE*.

Oficiando como puente entre generaciones de artistas, docentes y alumnos, Rubén Porta construiría también ese año su primera candidatura a la dirección de la EBA. En 1990 su nominación sería mayoritariamente votada por todos los claustros, lo que permitió a la escuela proyectarse en el ámbito académico y artístico nacional. Porta soñaba con una escuela más importante, más visible, mejor cada día. Un espacio de creación y producción donde todo fuera posible, y que se hiciera partícipe y renovadora de su contexto.

De su mano, los sueños se hacían realidad. La escuela crecía, se hacía oír y ver. Los artistas rosarinos, entre los que se contaban en gran número alumnos y docentes, adquirían visibilidad local y nacional. Mientras tanto, en las aulas y los pasillos, el hervidero de los debates apasionados se sucedía día tras día. Rubén Porta era el que motorizaba toda esta acción. Sin gestos estridentes, observando pacientemente, analizando, conduciendo y pergeñando además alguna obra como cosecha personal de su imaginario fecundo.

Poco tiempo después, la privatización de las empresas del Estado y la convertibilidad eran hechos consumados recibidos con entusiasmo por la mayoría de los argentinos. En el bullicio de esta "fiesta del ajuste", el presidente Carlos Menem anunciaría que hacia finales de ese año firmaría el decreto de indulto a todos los responsables de la dictadura militar reciente —algunos de ellos ya libres gracias a las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final—. El siguiente indulto comprendería a todos y asentaría el golpe final garantizando la

impunidad a los responsables de uno de los capítulos más vergonzosos y aberrantes de la historia argentina reciente.

Ante esta situación, los artistas de todo el país, juntamente con los organismos de Derechos Humanos, se reunieron para organizar distintas actividades, manifestar su repudio y demandar justicia. En este marco, parte de la Comisión Organizadora de *TOMARTE* se constituyó como colectivo de trabajo adoptando el nombre del encuentro: *TOMARTE, Grupo Alternativo de Arte*⁵. De inmediato convocaron a los artistas a realizar una acción postal internacional bajo el lema *NO AL INDULTO*. Las tarjetas postales enviadas a la facultad se exhibirían en una muestra en el Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", en Rosario, desde el 28 de noviembre hasta el 6 de diciembre de 1990. La muestra luego viajaría a distintas localidades del país.⁶

No era inusual o sólo coyuntural que Rubén Porta produjera obras o se embarcara en proyectos relacionados con la defensa de los Derechos Humanos. Su profundo compromiso estaba presente en su vida y en sus obras. Obras como *Fosa común* (1976), *Aparecidos* (1978) y *Donde están* (1980), entre otras y por citar las más tempranas, dan cuenta de ello. Ya en estas obras, asistimos a los métodos productivos particulares del artista.

Formado en las técnicas del grabado más ortodoxas, las dominaba con maestría y sutileza. En 1982, Juan Grela ponderaría su habilidad para incursionar desde en aguafuerte y aguatintas, que atravesaban las técnicas más antiguas, hasta experimentar con nuevas herramientas y procedimientos tecnológicos. En ese momento, Grela se refería a las fotocopias. Luego, con el advenimiento de la informática, Porta incorporaría también una variedad de herramientas digitales.

Inscripto en la tradición transgresora de Berni, sus impecables estampas se imprimían en las superficies más inesperadas. Volvían como soportes: jirones de la niñez en Bombal, las arpillerías y los lienzos de las bolsas para almacenar harinas y granos, las chapas y

5 Formaron parte del mismo: Fernando Ercila, Claudia del Río, Aldo Ciccone (Chacal), Daniel García, María Cristina Pérez, Enrique Pereyra, Rubén Porta y Graciela Sacco.

6 El texto de la convocatoria del NO invitaba a los artistas a manifestarse en contra del indulto presidencial, y demandaba que tanto la corrupción económica como los crímenes contra la humanidad cometidos por la dictadura fueran juzgados y castigados. Resignar esta condena significaría actuar en contra del sistema democrático y de la humanidad.

Cada convocado recibió dos tarjetas postales de idéntico tamaño, diseño y color. En el frente, sobre fondo amarillo se leía *NO AL INDULTO* escrito en negro, una de las postales tenía impresa la dirección de Casa de Gobierno en la Capital Federal, la otra llevaba la dirección de la Facultad de Humanidades y Artes en Rosario. El reverso de cada postal estaba en blanco. Se invitaba a los artistas a llenar estos blancos con imágenes y opiniones, enviando ambas tarjetas a las direcciones correspondientes.

Se recibieron envíos desde Alemania, Argentina, Austria, Brasil, Bélgica, Canadá, Checoslovaquia, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Hungría, Italia, Japón, Corea, México, Panamá, Polonia, Rumanía, Suecia, Suiza y Uruguay. Ésta y otras manifestaciones se realizarían en todo el país en oposición al indulto que sería firmado por Menem el 28 de diciembre de 1990.

4 Así Enrique Caupolicán Pereyra sería retratado como un jefe indio, María Cristina Pérez como la diosa Kali, Gabriela Aloras como una mariposa, Aldo Ciccone (Chacal) como el dios Anubis, Graciela Sacco como la Gioconda...

latas ya usadas y vueltas a grabar, los restos de maderas de alguna vieja puerta... Su enorme taller estaba lleno de restos de objetos a veces indescifrables esperando su reconstrucción-resurrección con otro nombre, otro sentido y otro destino: reconstituyente. Y así sus estampas se corporizaban en objetos tridimensionales producto de ensamblados que más que aludir como mímisis a la realidad, ofrecían metáforas y metonimias de sentido. Fragmentos corpóreos del pasado reclamando vida bajo nuevos suspiros de esperanza. A veces pancartas, otras veces banderas y banderolas, piñatas o faroles, jaulas imposibles, catres impensados, juguetes precarios y deliciosos, crespones funerarios, signos de otros signos ancestrales americanos.

Un material infaltable para la concreción de sus obras era sin dudas el humor, alegre e inocente, irónico y mordaz, agridulce y por sobre todo antisolemne. No todos podían soportar su sentido del humor; de hecho molestaba a algunos. Sin embargo, fueron y son mayoría los que creen y creyeron en ese humor, estrella brillante en sus creaciones.

Cuatro años después de su primera elección como director de la EBA, decidiría presentarse a la reelección. Mientras la mayoría se enfascaba en el programa electoral, la propuesta y los debates, él encontraba espacio y tiempo para diseñar y producir la propaganda. Ésta no iba a consistir en afiches impresos sino que sorprendería a todos con objetos artísticos.

Extraños artefactos tridimensionales aparecían sorpresivamente colgados en el patio de la escuela. Amasijo de materiales y desechos, piñatas para cumpleaños de Juanitos Lagunas, faroles tribales, pajarracos o naves voladoras con cintas en las que aparecía sólo su firma: PORTA. Cuando estos objetos voladores se agitaron con la brisa, todos supieron que este hombre era el mejor director que podía tener esta escuela y cualquier escuela de arte: un artista.

Para aquellos que fueron sus alumnos, primero fue el maestro, luego el compañero de trabajo, el director y el amigo. Juntos transitaron por los caminos de la ardua política universitaria, que sin dudas lo apasionaba. Sería reduccionista decir que Rubén Porta desdeñaba la política. Poseía una indiscutible vocación de liderazgo y la llevaba adelante con creatividad y sin estridencias. No le hacían falta más carteles: sus obras "electorales", esos objetos salvajes y bellos, eran las banderas de campaña que instalaba Porta.

Y con ellos, inauguraba en cada elección un ambiente festivo y esperanzador. Habiendo conocido los tiempos oscuros, celebraba cada instancia democrática con algarabía. Repartía miles de tarjetas con estampas —que grababa e imprimía en su taller— o pequeños sobres con una lámpara dentro y una inscripción externa en la que se leía: PORTA DURA MÁS. Su sentido del humor era inoclaudicable y sus programas electorales se basaban en la construcción de una

escuela que se superara cada día, con el aporte de todas las voces. Y fue elegido director dos períodos consecutivos.

Aun llevando a cabo su gestión en la facultad, no abandonó su producción artística. En su taller, desplegaba su alma de artista. Así, en 1995, invitan a Rubén Porta a participar en una muestra colectiva en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino". La particularidad de esta muestra estuvo en que sería cocurada por Fernando Farina y Graciela Gambini de Rosario y por Jorge Glusberg de Buenos Aires. La línea curatorial estaba casi pre establecida por Glusberg y la muestra, en la que participaron once artistas rosarinos, diez porteños y una cordobesa, se llamó *11 x 11 instalaciones Rosario x Buenos Aires*. Se exhibieron veintidós instalaciones, de las cuales sólo tres desbordaron la consigna al irrumpir en el espacio urbano y no estar circumscripciones al interior de las salas del museo. Estábamos en presencia de instalaciones-intervenciones urbanas. Los autores de estas tres obras fueron Rippa, Porta y el grupo Rozarte.

Rubén Porta intervino de manera casi imperceptible una de las paredes laterales del museo, instalando una empalizada-andamio, que, apoyada contra el muro, ofrecía la oportunidad de escalarlo, sin posibilidad de acceder a ningún sitio (su escala era reducida), un pincel yacía sobre el suelo: *Agarrate del pincel que te saco la escalera...* Debates en torno a la pintura como medio tradicional versus las instalaciones, debates en torno a producir arte dentro o fuera de las instituciones, entrar o no entrar al museo y los "riesgos" y beneficios que eso conlleva para el artista y, por último, la manifestación de Porta acerca de la inutilidad de estos debates que de cualquier manera no le garantizan nada al artista si su "escalera" es mezquina. Nuevamente su humor brillando en una acción casi desmaterializada, apenas perceptible.

Quizás algunos pensaron: ¿cómo se atreve? Sí él mismo es parte gestora de una institución, ¿qué significan estos gestos de velada rebeldía? Ante estos argumentos él no contestaba, sólo le bastaba con abrir el debate, encender el fuego y despertar inquietudes y conciencias.

El 24 de marzo de 1996, se cumplían los veinte años del golpe militar de 1976. En consecuencia, los artistas de la ciudad se movilizaron, participando en numerosos actos por la memoria, con obras y acciones bajo la consigna "No olvidamos, resistimos". Como ya lo habían hecho en ocasión del repudio al indulto a los genocidas, con el libro de artista *NO al Indulto* (1989), los artistas rosarinos conjuntamente con artistas de Buenos Aires y La Plata, editaron el libro de artista *Veinte años. 1976 XX 1996. 361 imágenes contra los crímenes de ayer y de hoy*.

Entre los artistas rosarinos que participaron del libro estaba Rubén Porta. Su obra era una estampa de un grabado en chapa titulada

Dormidos en el viento en la que dos siluetas, quizás una femenina y otra masculina flotan entre brumas. Aquí lo significativo se refuerza con el título que alude a los “vuelos de la muerte”.

En Rosario, los artistas también participaron de la convocatoria para la jornada de memoria y lucha, junto con los organismos de Derechos Humanos. Esta jornada se realizó en la Plaza San Martín durante todo el día 24 de marzo. Tuvieron lugar acciones e intervenciones de los artistas. Rubén Porta encabezó una procesión que cruzaría la plaza hasta el edificio de la entonces Jefatura de Policía. El artista estaba ataviado como un chamán o sacerdote pagano y el grupo que lo acompañaba vestía en consecuencia mientras distribuían volantes en los que anunciaban la realización de un exorcismo del nefasto edificio⁷. La acción colectiva se llamó *Alerta que caminan... (milicos asesinos por las calles argentinas)*.

“Que un resto de las palabras de los que ya no pueden hablar, encuentre un espacio, un ámbito de audición, una representación, en el propio presente”. Primo Levi.⁸

Una vez más, Porta daba obra-testimonio de su compromiso irrenunciable con la vida. Seguir contando las historias del pasado en el presente, contarlas para que vuelen rauda y levemente proyectándose hacia el futuro. Historias-pájaros que escapan hacia la libertad (finalmente) desde la jaula desarmada portadora del grabado-objeto *Donde están* (1980). Sucesiones de historias-pájaros escapando de jaulas a veces reales: de madera y alambre, desarmadas y abiertas. Otras veces esbozadas en la chapa hasta la abstracción de simples barras, barrotes. Historias-pájaros venciendo la oscuridad de las jaulas, los calabozos o las camillas manicomiales; alcanzando la libertad eterna en el pájaro-pincel-cuervo de *La muerte en un cuervo sobre los campos de Auvers* (2000).

En 1998, invitan a Porta a formar parte del gobierno de la Facultad de Humanidades y Artes como vicedecano, acompañando al decano Darío Maiorana. Era la primera vez que un miembro de la Escuela de Bellas Artes lograba este reconocimiento, del que Porta hizo partícipe a toda la comunidad de la escuela. Todos sintieron a través de su persona ese gran logro viviéndolo como propio. Grabó esta vez en sus tarjetas para las elecciones: *DE CORRIENTES A ENTRE RÍOS*, alusión territorial con múltiples interpretaciones: la entrada

principal de la facultad es por calle Entre Ríos, la entrada a la escuela es por calle Corrientes; ¿o es la salida de la facultad? Y fue elegido vicedecano de la facultad dos períodos consecutivos.

Nuevamente la comunidad de la EBA, esta vez ampliada por las otras escuelas de la facultad, tendría la oportunidad de acompañarlo en su gestión, que permitía a todos la expresión y la creación. Porta cumpliría en los hechos un viejo postulado de vanguardia: haría de cada uno de ellos un artista embarcado en un sueño común.

7 La alcaidía y el sótano de dicho edificio habían sido lugares de detención clandestina y tortura de personas, durante la dictadura. Recagno, ataviada como una monja francesa, se tendería ante la puerta, en posición cruciforme, permaneciendo largo tiempo allí. Sacco y otros “cercarían”, señalando el edificio con bandas de *Peligro*. Otro grupo, que incluía a Pérez, Castagnotto, Acevedo, Chirife y Martínez, instalaría en todo el perímetro de la plaza, siluetas de cartón con las imágenes de todos los miembros de las sucesivas juntas militares.

8 Primo Levi es citado por Lila Pastoriza en *Otras voces, nuestras voces*, en Brodsky, Marcelo, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, La marca editora, Buenos Aires, 2005, p. 93

RUBÉN PORTA

Por Elsa Flores Ballesteros

Profesora de las Maestrías de Arte de las Universidades de Tucumán y Mendoza. Fue profesora consulta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, profesora de Sociología y Antropología del Arte y de Historia del Arte Americano II de la UBA. También fue directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la UBA, investigadora en UBACYT y miembro de la Comisión de Doctorado de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Rubén Porta fue uno de los más importantes artistas plásticos de Rosario, ciudad de la que fue hijo adoptivo. Había nacido en Bombal, provincia de Santa Fe en 1925, y murió en la ciudad de Santa Fe en 2005. Desarrolló primero una carrera administrativa —de empleado bancario— y en las últimas décadas fue docente y dirigente universitario: se desempeñó como director de la Escuela de Bellas Artes, vicedecano de las Facultad de Humanidades y Artes y subsecretario de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario. Este artista fue uno de los mejores representantes de la creatividad que se nutrió de fuentes regionales, el mejor de los sentidos. Hijo y nieto de inmigrantes, nació y creció en una chacra santafecina, cerca de la Alcorta de “el Grito”, en una época en la que los charceros y sus familias vivían en el campo, en casas de adobe con pisos de tierra, dedicándose al cuidado de animales y de cultivos, de mínimos tambos y de elementales herrerías. Así, su labor como artista y, sobre todo, sus técnicas hunden sus raíces en los trabajos infantiles y adolescentes que compartió con sus padres y hermanos: la pintura anual de las paredes de adobe hecha en cal y tierras, la fabricación de marcas de números hechas con trozos de goma, clavadas a madera y recubiertas en bleque para estampar en las bolsas de arpillería que luego utilizarían los peones en las cosechas de cereales —actividad que estaría en los orígenes de su vocación de grabador—, la elaboración de cerámicas rudimentarias a partir de las tierras mojadas del entorno y cocidas en el típico horno de pan campesino, la imaginación ejercida sobre las botellas de colores convertidas en animales familiares o fantásticos.

La chacra era una especie de taller donde el futuro artista aprendía desde el comienzo las técnicas primordiales a través de prácticas artesanales codificadas por el saber popular que regulaba la vida y la producción en el campo, a la máxima distancia posible del conocimiento académico. Los instrumentos que usaba eran la fragua, el yunque, el horno de pan que Víctor Grippo convirtió en obra de arte al desplazarlo del campo a la ciudad y los materiales provistos por el ambiente y el entorno de la chacra: materiales “pobres” a menudo extraídos directamente de la naturaleza o de desecho, que el artista como tal utilizó más tarde y a los que frecuentemente dotó de un valor simbólico, en la medida en que, como los otros recursos, vincularon su obra a pertenencias afirmadas, a aspectos identitarios en relación con la provincia santafecina, parte fundamental de la “Pampa Gringa”.

En este sentido, este rosarino por adopción extiende los límites de la identidad regional incorporando esta área frecuentemente postergada en el imaginario artístico zonal: la que compete al campo santafecino, sus labores y los componentes inmigratorios europeos de su población; así se complementa una visión aportada por otros artistas como los del Grupo Litoral, volcados todos hacia

el río: los trabajos de los pescadores, los mitos litoraleños, los barrios rosarinos que bordean el Paraná.

Pero éste no es el único núcleo de sentido que encontramos en Porta. También caracteriza su producción un componente ideológico crítico que lo aproxima en algunos puntos a Berni. En este caso, no se trata de un acercamiento de vanguardias artísticas y políticas, o de un énfasis revolucionario o de compromisos partidarios. La producción de Porta implicó una revisión crítica, pero como en sordina de determinados acontecimientos o procesos políticos, de movimientos, o hechos sociales.

Así, en los años 60, un trabajo suyo tematizó un aspecto de la liberación femenina, relativamente obtenida gracias a la difusión de los lavarropas eléctricos, que reemplazaron por entonces masivamente el lavado hecho sobre tablas de madera en piletas de cemento. La relación entre arte y política que se desarrolló en los años 60 y 70 en Latinoamérica lo comprometió en varias obras, algunas de las cuales, las realizadas después de 1976, durante el Proceso Militar, fueron destruidas por él mismo.

En los años 80, se dedica a las culturas *underground*, a los sectores subalternizados insertos en áreas periféricas o en los márgenes socioculturales. También trabajó sobre los "desaparecidos" en la dictadura militar. Desde fines de los años 90, dirigió su atención a actores sociales emergentes después del Estado nación y en plena expansión de una globalización que produjo profundas transformaciones en el campo laboral. El desplazamiento del rol conductor del Estado por el de las empresas multinacionales, que generó la resistencia de las ONG, convirtió a gran parte de los trabajadores en desocupados y a éstos en piqueteros cortadores de rutas y ayunadores forzados.

A diferencia de lo que ha ocurrido con artistas latinoamericanos de décadas anteriores, la ideología crítica de Rubén Porta no recurrió al realismo social ni a la representación episódica de los hechos tematizados, ni a la proclama o al manifiesto. Su relación con el tema es indirecta, a veces abstracta, a veces metonímica. Una vez dijo: "*Me preocupa profundamente la temática de la obra: éste es el fin de mi trabajo, y en menor medida la parte formal...*" Podía relacionarse con él mismo a través de los materiales, o de los códigos en clave, o de un elemento tangencial convirtiéndolos en soportes de una reflexión. Su convocatoria al público no pretendía una lectura inmediata, ni una conmoción directa de los sentidos, ni una adhesión fácil; por el contrario, su obra tiene sólidos apoyos conceptuales, que buscan asimismo la participación reflexiva del espectador. Como grabador, Porta recurrió indistintamente al aguafuerte, aguatintas, xilografías, estampaciones, gofrados. Posiblemente, gracias al uso de los más diversos materiales, agregados en ensamblajes y mínimos collages, pasó casi insensiblemente al objeto grabado

y al objeto. Se puede iniciar el recuento de sus obras con *Hasta cuándo* de 1960, en la que el grabado con la imagen femenina se superpone y contrapone a la tabla de lavar de madera en los tiempos en que se estaba imponiendo el lavarropas eléctrico. Este rescate de los derechos femeninos fue continuado, en cierto modo, por *Ángel barredor* de 1970, en gofrado.

Durante el Proceso Militar, Rubén Porta se ejercitó en obras que tematizaron sus dolorosas incidencias a través de alusiones, de develaciones a medias veladas, como sucedió hacia 1976: en *Fosa común* se alude al destino final de personajes fantasmales, también señalados por los crespones negros. En *Aparecidos* de 1978, en la caja, con una luz mínima, se efectúa una sombría asociación entre los primeros "desaparecidos" y los "aparecidos" nocturnos, designados en los fogones del campo argentino, como "luz mala"; en *Donde están* de 1980 se invocan las ausencias mediante una pajarera rota que alberga un grabado.

También en 1980, el artista exploró las posibilidades de una comunicación en clave, utilizando para ello, entre otros materiales, bandas de teletipos a través de las cuales enviaba mensajes codificados. Esto sucedió en la serie *Los códigos*, de la cual se podrían destacar obras como *Ten cuidado, el diablo te espía*, *El tercer milenio, milenio de amor*, *Cruz del Sur* (donde el mensaje secreto era "paz y amor para todo el mundo"), *Llegará la Hora de los Pueblos, así sea en el último instante de la vida de los hombres, Amor y Paz*, entre otras. Son trabajos generalmente efectuados sobre chapas de cinc o maderas, donde las cintas de teletipos, los diminutos círculos de perforaciones y los textos disimulados juegan un rol fundamental en el escenario apenas velado de persecuciones, represión, y ataque a los Derechos Humanos delimitado por el Proceso Militar. En la serie *Un viaje imaginario a las dos "O"*, Oliveros-Oliva, incluida en la exposición colectiva *Desafinados* (Porta, Forchino, Castaño), que se exhibió en la Galería Krass, en 1985, el artista desplazó su reactividad hacia una zona distinta, pero también profundamente vulnerable, como es la constituida por las enfermedades mentales. Estableció entonces una refinada asociación entre locura y dimensión estética en *Los ángeles en el infierno, Joyas en el basurero, Del otro lado está la luz, El flautista de Oliveros, A veces pasa un pájaro*, entre otras.

Hacia 1984 Porta trabajó en una serie poco difundida, un *Homenaje a Cortázar*, con títulos que aludían simultáneamente a relatos del gran narrador argentino y a la atmósfera represiva de la que el país comenzaba a salir en aquellos días. *Casa tomada, Centinela* (por "La autopista del sur"), entre otros. La participación en *TOMARTE* llevó a Porta a fabricar supuestos billetes que permitían hacer circular imágenes de artistas jóvenes del momento, en Rosario, que se los presentaba como "nuevos próceres": Fernando Ercila, Claudia del

Río, Cristina Pérez, Graciela Sacco, Gabriela Aloras, entre otros. La dimensión lúdica fue encarada en *Recreaciones*, que indagó en la imaginaria infantil. Cienpez se acercó además a la categoría de "barritete", y *Pacman* tomó como referente un ícono ampliamente difundido por las culturas masivas.

Desde fines de los años 80 hasta 1992, contribuyó a la conmemoración universal mediante *Homenaje al Quinto Centenario*, serie compleja y fecunda, donde recurrió al imaginario americano reinstalando en la memoria colectiva a personajes paradigmáticos con Tupac Amaru o Lautaro. Una de las originalidades del abordaje consistió en utilizar materiales locales que al ser autóctonos adquirían una dimensión simbólica: el adobe de las construcciones indígenas, gauchescas, campesinas y a veces suburbanas, las chalas de maíz que invocaban quizás al producto más típicamente americano. Nos recuerda a Alejo Carpentier que privilegiaba entre los "contextos culinarios" de América Latina las "Cocinas de Maíz".

Desde mediados de los años 90, Rubén Porta representó como tema central a los nuevos actores sociales, las víctimas contemporáneas de un orden social injusto, a los que alió con la memoria de los "desaparecidos". Así se ocupó de los cortadores de rutas, de los piqueteros de Cutral Có, de los marginados o excluidos por la globalización. Esas nuevas —y al mismo tiempo viejas— inquietudes aparecieron en *S.O.S.*, donde las "tabas", signo polisémico en el imaginario argentino secular, eran resemantizadas en función de posteriores demandas colectivas, en las monedas que en el anverso llevaban impresa la palabra "Neuquén" y en el reverso, "Pan y Trabajo"; o en *Prototipo 4x4 Bronco*, que mostraba un mapa del sur argentino cortado por cierres relámpagos, en original alusión a los primeros cortes de ruta.

Repensando dieciséis años más tarde aquel encuentro con Marcelo Castaño y Guillermo Forchino, el 19 de abril de 2001 se presenta en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de la ciudad de Rosario la muestra, *Desafinados II*. Como concepto general, los artistas exponen algunas obras de la muestra de 1985. Estos trabajos se complementan y potencian con los que prepararon especialmente para esta segunda parte. Rubén, por su lado, se remonta al paradigma del binomio locura-arte representado por Vincent Van Gogh. En una especie de viejo libro, imprime su propia oreja. También realiza una serie de ladrillos de impronta arqueológica que muestran, en huecos de resina poliéster, autorretratos de Van Gogh, piedras, cables, flores. En *Joya desaparecida*, sobre una vieja mesada de mármol, realiza una imagen que remite a un grabado suyo de los años 80. Se trata del diseño sintetizado de un enchufe eléctrico que podría relacionarse indistintamente al electroshock y la picana eléctrica. Además, en *La muerte en un cuervo sobre los campos de Auvers*, el artista montó sobre un paralelepípedo tubular

un artefacto que figura un cuervo y que puede balancearse gracias a un elemental mecanismo. De este modo "pobre", "objetual" y "cínético" recuerda los últimos cuervos pintados por el artista holandés sobre los campos de trigo cercanos a la que fue su morada final. Luego de esta presentación, es necesario reconocer en Rubén Porta su condición de artista plástico por encima de la de docente y funcionario de la universidad y, por lo tanto, es justo colocar su nombre al lado de los grandes artistas rosarinos como Leónidas Gambartes, Juan Grela, Antonio Berni. En adelante, lo ubicaremos allí, y destacaremos simultáneamente su calidad de artista conceptual argentino.

Nota

Este escrito es una versión revisada y corregida por Elsa Flores Ballesteros del texto de su autoría, contenido en el ensayo crítico, *De los viejos a los nuevos desafinados*, publicado en abril de 2001 con motivo de la inauguración de la muestra *Desafinados II*. Editado en Taller Maguire, de Rosario.

CRONOLOGÍA

Rubén Porta nació en 1925 en Bombal, una localidad ubicada en el sur de la provincia de Santa Fe. Se radicó en Rosario, donde cursó sus estudios terciarios en la Escuela Superior de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Rosario de la que egresó como Licenciado en Bellas Artes.

Sus obras se han exhibido en numerosas muestras colectivas de instituciones como el Centro Cultural "Bernardino Rivadavia" (Rosario), el Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilio Estévez" (Rosario), el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), el Espace Culturel Latino-américain (París, Francia), el Museu Nacional de Belas Artes (Río de Janeiro, Brasil), y en diversas galerías y otros espacios.

Con la misma intensidad con la que llevó a cabo su producción plástica, Rubén Porta desarrolló su labor docente. Su fuerte compromiso con el ámbito académico lo llevó a convertirse en vicedecano de la Facultad de Humanidades y Artes y subsecretario de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario.

El reconocimiento como artista en su ciudad lo logró recién en 1999, cuando realizó la que sería su última muestra individual que se conoció como *Rubén Porta*, en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".

En 2003, mediante una donación del artista, la obra ***Los caprichitos*** (1992-1993) ingresó a la colección de arte contemporáneo del Castagnino+macro. Se trata de una instalación de dos muebles con cajones de madera, botellas y latas en donde dispuso objetos gráficos trabajados con *collage* y otras técnicas gráficas alternativas. Porta se apropió del título de la serie de aguafuertes de Francisco de Goya *Los caprichos*. La sátira crítica es uno de los caracteres que, en éste como en otros casos, el autor recupera de sus antecesores. ***Los caprichitos*** se encuentra en la esfera de obras que, haciendo referencia al consumo, comportan reflexiones sobre los valores y la cultura.

Víctima de una grave enfermedad, Rubén Porta falleció el 22 de diciembre de 2005 en la ciudad de Santa Fe. En homenaje a su trayectoria, el 19 de abril de 2010, en una ceremonia que contó con la presencia de directivos, artistas, profesores y alumnos, quedó inaugurado el Salón Auditorio "Rubén Porta" en el nuevo edificio de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

MUESTRAS INDIVIDUALES

1999

Rubén Porta. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.

1984

Rubén Porta, grabados. Fundación Arché, Buenos Aires.

1982

Serie *Los Códigos*. Grabados, Galería "Buonarroti", Rosario.

MUESTRAS COLECTIVAS

2004

Funda Rosario. Espacio "La Caverna", Rosario.

2002

Horno de barro 1972 / 2002, actualización y homenaje a Víctor Grippo. Intervención urbana, obra conjunta con Arminda Ulloa, Hugo Cava y Daniel Randisi, explanada del Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.

Desafinados II. Muestra conjunta con Marcelo Castaño y Guillermo Forchino, Salas Nacionales de Exposiciones "Palais de Glace", Buenos Aires.

2001

La escultura. Bolsa de Comercio, Rosario.

Desafinados II. Muestra conjunta con Marcelo Castaño y Guillermo Forchino, Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.

2000

Desescrito en Rosario, Otro. Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

Cuatro artistas rosarinos para empezar el 2000: Escandell, Munich, Suardi, Porta. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.

1999

Arte y Ciencia. ARICANA, Rosario.

Lo importante es empezar. Apertura de la Casa del Artista Plástico, muestra conjunta con Lucrecia Pellegrini, Perla Prats, Arminda Ulloa y Rodolfo Elizalde, Casa del Artista Plástico, Rosario.

1998

Bazar. Muestra conjunta con Claudia del Río, Mónica Castagnotto, Hugo Cava, Aurelio García, Raúl D'Amelio y Chachi Verona, Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.

- 1997
Primer Encuentro de Artistas Plásticos de Rosario. Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.
Múltiples. Muestra conjunta con Claudia del Río, Mónica Castagnotto, Hugo Cava, Aurelio García, Raúl D'Amelio y Chachi Verona, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
La gráfica, una apuesta contemporánea. Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.
- 1996
22 artistas gráficos de Rosario. Sala "Miguel Bakun", Curitiba (Brasil).
Obra gráfica 1960/1995. Escuela Municipal de Artes Plásticas "Manuel Musto", Rosario.
- 1995
Instalaciones 11X11. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.
22 grabadores 22. Centro Cultural "Lumiere", Rosario.
Besos y Corazones. Espacio Rozarte, Rosario.
- 1994
22 artistas gráficos de Rosario. Galería do Memorial, San Pablo (Brasil).
21 artistas gráficos de Rosario. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.
- 1993
Panorama de la gráfica de Rosario. Centro Cultural Parque de España, Rosario.
Transporte crítica. Muestra conjunta con Graciela Sacco, Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.
Transporte crítica. Muestra conjunta con Graciela Sacco, Claudia del Río y Fernando Ercila, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 1992
Grafica alternativa III. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Premio Arte y Ciudad, IMA. Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.
Muestra de artistas plásticos docentes. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.
- 1990
No al indulto. Acción postal con el Grupo Alternativo de Arte, Rosario.
Tomarte. Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.
Petits Formats. Espace Culturel Latino-américain (ECLA), París (Francia).
- 1989
4 Zetratos Rapatos. Muestra conjunta con Marcela Cattaneo, Hugo Cava y Germán Svetaz, Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.
Recreaciones. Muestra conjunta con Fernando Ercila, Galería Rico, Rosario.
- 1988
Castillo, Citarello, Trepat, Zimbaldo, Moscatello, Porta. Galería Quasar, Rosario.
- 1987
Naturaleza muerta. Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilio Estévez", Rosario.
Cincuenta años del Guernica. Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.
Celman, Gastón, Rippa, Machado, Rayón, Porta. Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilio Estévez", Rosario.
Muestra Banco Nación. Muestra conjunta con Cecilia D'alesandro, Mercedes Caballero, Marcela Cattaneo, Waldino Caballero, Germán Svetaz, Hugo Cava, Banco de la Nación Argentina, Rosario.
- 1986
Celman, Madrid, Castaño, Porta. Galería de Arte Aeropuerto, Rosario.
Grabadores de Rosario. Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro (Brasil).
- 1985
Desafinados. Muestra conjunta con Marcelo Castaño y Guillermo Forchino, Galería Krass Artes Plásticas, Rosario.
Desafinados. Muestra conjunta con Marcelo Castaño y Guillermo Forchino, Centro Cívico Municipal, Firmat.
Muestra Internacional de Arte Contemporáneo. Centro Cultural del Bajo, Rosario.
Cinco grabadores de Rosario. Muestra itinerante.
- 1984
Muestra de grabadores. Organizada por APROA, Centro Cultural "Bernardino Rivadavia", Rosario.
- 1983
Muestra colectiva. Sala de Arte del Pasaje San Telmo, Rosario.
- 1982
Muestra colectiva. Banco Financiero Argentino, Rosario.
Cuatro dibujantes y un grabador. Muestra conjunta con Marcelo Castaño, Hover Madrid, Gregorio Zeballos y Graciela Zorzoli, Biblioteca Popular "Carlos Casado", Casilda.
- 1981
Muestra colectiva cierre de actividades 1981, Facultad de Humanidades y Artes. Sala de Exposiciones de la Facultad de Humanidades y Artes, Rosario.
Giacaglia, Martínez Ramseyer, Corvalán, Porta. Banco de la Nación Argentina, Rosario.
- 1972
XLI Salón de Rosario. Sección grabado, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.

ENGLISH

TEXT FOR SOMEONE OUT OF TUNE

Hugo Cava¹

"Your work is like your child, it can disappoint you but it's your child. It's yours and there's something always good in it, it's like a woman, you not only like her because she's pretty but also for a lot of other reasons. I like my works very much, because I make them, they have things that belong to me, they have parts of my life"².

Rubén Porta's works have images, shapes, reliefs, colors and textures; and they also have aromas, tastes, sounds, embraces. All those things the shy country boy brought in his arid hands and in his deepest thoughts to Rosario from his hometown in Bombal. He carried in his bags air, mud, water, wheat fields, weeping willows, kites, marbles, humbleness and perseverance. With this luggage, during his entire life he constructed a vast corpus of work that speaks of an intense journey.

In the city, a job in the Banco de la Nación Argentina [Argentine National Bank]³ was awaiting him, as well as studying art, then teaching and later holding the higher positions in the direction of the university. In this space, the Universidad Nacional de Rosario [National University of Rosario], he unfolded his talents as an artist, professor, referent, but, mainly, as a person everyone remembers as a great guy.

"Some people are like lighthouses in the lives of others: they're guides and reference points, even without seeking it, even when they have a low profile. I think that's Rubén's case (...). He possessed two qualities that rarely inhabit a single individual; intelligence and the ability to capitalize the experiences of his long life."⁴

Porta acknowledged in his formation the presence of Grela, and above all, of Berni, an inevitable influence that permanently appeared both in his representations and in the ideology of his production. His work may be classified as conceptual, *povera*, processual, political. Observing them closely, we can see Grippo's alchemy, Benedit's Argentine essence, Ferrari's political compromise and Iommi's tidy untidiness.

With deep concern for social issues, he expressed a critical stand against injustice and inequality. As an art producer, he chose a humble place from where he tried to hear what was happening in the times he lived. His works, in general, don't tell a story but rather an event. In that sense, Porta developed the ability of a reporter.

1 Plastic Artist, Professor of the School of Fine Arts [Escuela de Bellas Artes], Department of Humanities and Arts [Facultad de Humanidades y Artes] of the National University of Rosario [Universidad Nacional de Rosario], Arts Director of the Department of Culture [Secretaría de Cultura] of the National University of Rosario [Universidad Nacional de Rosario].

2 Rubén Porta, interview by Silvina Berthouzoz, Rosario, 2000.

3 TRANSLATION NOTE: The titles in brackets are my translation of the artist's works, which to my knowledge have not been translated into English previously.

4 Excerpt of the text "Homenaje a un gran maestro" [Homage to a Great Teacher] included in a student flyer. Daniel Randisi, Vice-dean of the Facultad de Humanidades y Artes [Department of Humanities and Arts], UNR, 2006.

"Art is what is going on out there, you must be sensitive enough to see it and bring it out. It isn't easy..."⁵.

He invariably proposed opening his work, suggesting, stirring, interrogating the viewer, including him and involving him to complete the work. He didn't seek the comfort of messages; on the contrary, he tried to move and disquiet the viewer. At times, he didn't seem to be concerned with esthetics and style; he concentrated on ideas instead, as if he had been more interested in appealing to the conscience of the viewer than to his gaze.

He developed a craft with waste, remains, debris, and rhetorical figuration; perhaps like the metaphor of an Argentina that was formed like a path littered with rubble.

He created objects made to be grabbed, held, hung. Wind-up toy birds, ornamental relics, personal alphabets, heavy works made with bricks and light ones with dust. About his intense relationship with materials, he wrote for his series *V Centenario [Fifth Centennial]*:

"They are the reserves of our memory; of a returning, involuntary memory. Its signs are naturally imprinted in the surface of waste materials: wood, fabric, lead, corn husks, mud. They drag the remains of a cracked, torn land, and they're presented as fragments. They're parts, yes, but they no longer fit in a previous totality, they don't emanate from a lost unity. That's why they seem, then, sort of ensembles that invest the archaic with new meanings. It is about signaling new footprints through symbols and allegories of the local and the foreign, living together in alterity and complementarity, growing in the chain that the series configures. Antagonisms, tensions and contradictions are not disowned, much to the contrary, I assume the risk of constructing an artistic and imaginary chunk of homeland."

Some of his pieces are difficult to classify within the traditional categories. They're strange, hardly conventional, baffling; they frequently invite us to think and reflect about the metaphors they contain. At first, they seem familiar, but they hold small traps, modifications that alter their meaning.

Despite the critical apathy that many times the languages of disciplines like graphic arts suffer, Porta was a staunch defender of printmaking, both in his lecture at the Escuela de Bellas Artes of the UNR [School of Fine Arts of the University of Rosario], and in his own production. This demonstrates that with creativity and taking risks, the discursive possibilities of the graphic arts can position them well in the complexity of contemporary art.

Intuitive, passionate and owning an endless imagination, he discarded his own certainties and rethought them. Possessing a young, rebellious and provocative spirit, he understood that the essence of art is its mutability. He was a printmaker, an object maker, at times an installation artist, and again a printmaker. But, fundamentally, he was a free individual.

Life and work entirely connected is, perhaps, the thought that is mostly present when observing Rubén's production: "I'm not wor-

5 Rubén Porta, interview by Silvina Berthouzoz, Rosario, 2000.

ried about how others see me; my finality is to exercise my freedom completely in all my actions, that's what I believe people see in my work and my life.”⁶

That unity –life and work-, was forged, most likely, in the winter nights of his hometown, when his mother taught him to watch the moon, or to see the shadows cast by the risen mud the plow piled up on the soil during some endless nap. “My mom made us observe these things, she didn't know anything, but she had an extraordinary sensitivity.”⁷

Those experiences left deep marks in his relationship with art. Rubén embraced that childhood to remind us that before the man there was a boy in Bombal, who was the preamble of the great artist who never forgot the air, the mud, the land, the moon and the shadows.

POR TA LASTS LONGER UNENDING STORIES

Cristina Pérez⁸

Stating that a story can be told in many ways is practically a cliché. Every narrator has his own, and the story flows and comes together with the forms of expression he commonly employs: the text, the image, the politics, the music-- These possibilities of expression make up our universe as sensitive human beings. Artists possess an iconographic world fueled by their perception of reality and their fantasy.

Ruben Porta's iconographic universe is vivacious, ironic, simple and complex at the same time: at times a lot of fun, sometimes harsh and dry like the old bricks used to support some of his works, and others perishable and fragile like the paper and worn canvases, or carnivalesque like the assembled cardboards, pasted and painted with imminent haste. The result is of a wild and free beauty.

These materials mold and are molded by the images that Porta prints on them. They are repeated and reviewed, arranged and disarrayed like an endless jigsaw puzzle, or rather, like one with multiple versions. A game of construction or reconstruction that begins by pasting, adding, assembling, until it reaches a relief whose sensitive and multi-material thickness temporarily unfolds among childhood memories, experiences that return, actions that reconstitute--.

You are the “new alternative forefathers”

It was 1989 and after six years of a recovered democratic life in the country and the university, we were in the Escuela de Bellas Artes (EBA – School of Fine Arts)⁹ facing the imminent change of authorities. The entire community of the school debated over who would be the candidates for the coming elections.¹⁰ In this pre-election mood, Graciela Sacco, EBA professor, stimulated by her participation in the First Meetings on Art Theory and History (Primeras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, September 11 to 13, 1989), called on other professors and artists to plan an important event in Rosario.

The invitation resulted in *TOMARTE, Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte [First Biennial Alternative Art Meeting]*. Rubén Porta, master printmaker, EBA professor, was chosen as the Coordinator of Finances of the Organizing Committee¹¹, in charge of collecting and administrating the funds for the event. From this space he would plan and carry out the design and the “emission of alternative currency”.

TOMARTE bills were printed in his workshop. These multiple works started with ten originals of different value and could be exchanged for legal currency: 5,000 Alternatives were worth 5,000 Australes. The originals showed the figurative image of the “new alternative forefathers” who were none other than the members of the organizing committee of the event that was to take place at the end of April 1990.¹² Because Porta had excluded himself in that emission, Claudia del Río designed a bill in his honor, and to portray him she chose the image of a teacher with his disciples.

Porta had been the professor of the young members of the Commission and was considered “the teacher”. He was also regarded as the teacher by the students of EBA who had started their university studies after the recovery of democracy. Some of those young people would form the ROZARTE Group with his patronage and his permanent support and advice. ROZARTE presented its founding manifesto with *TOMARTE*.

Bridging the gap between different generations of artists, educators and students, Rubén Porta would also construct that year his first candidacy for the position of director of EBA. In 1990 his nomination was voted by a majority in all the lectures, which allowed the school to have a national projection in the academic and artistic field. Porta dreamt of a more important, more visible and improved school every day. A space of creation and production where anything could be possible, and which participated in and renovated its own context.

9 Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, UNR. [School of Fine Arts, Humanities and Arts Department, National University of Rosario UNR]

10 Rubén Naranjo announced his retirement after his terms as Overseer first and later elected Director of EBA (School of Fine Arts)

11 TOMARTE Organizing Committee: Susana Bauman and Fernando Ercila: Artistic Events Coordinators; Gabriela Aloras, Enrique Pereyra and Emma Vaccaro: Theoretical Works Coordinators; Aldo Ciccone (Chacal): Publicity Coordinator; Rubén Porta: Finances Coordinator; Claudia del Río: Postal Art Coordinator; Graciela Carnevale: Video Art Coordinator; Carlos Cantore, María Cristina Pérez and Graciela Sacco: General Coordinators.

12 Enrique Caupolicán Pereyra was portrayed as an Indian chief, María Cristina Pérez as the goddess Kali, Gabriela Aloras as a butterfly, Aldo Ciccone (Chacal) as the god Anubis, Graciela Sacco as the Mona Lisa--.

6 “Interview with Rubén Porta,” in *Por amor al arte [For the Love of Art]*, Rosario, Year 1, No. 0, August, 2000, pp.2-3

7 Rubén Porta, interview by Silvina Berthouzoz, Rosario, 2000.

8 Former Director of the School of Fine Arts [Escuela de Bellas Artes], Department of Humanities and Arts [Facultad de Humanidades y Artes] of the National University of Rosario [Universidad Nacional de Rosario], Professor and Researcher of the School of Fine Arts [Escuela de Bellas Artes], Department of Humanities and Arts [Facultad de Humanidades y Artes] of the National University of Rosario [Universidad Nacional de Rosario].

With his direction, dreams came true. The school grew, it was heard and seen. Rosario artists, among them a great number of students and teachers, acquired local and national visibility. Meanwhile, in the rooms and hallways, the passionate debates went on day after day. Rubén Porta encouraged all this activity. Without strident gestures, patiently observing, analyzing, conducting and also creating works from the personal harvest of his prolific imagination.

A short time later, the majority of Argentineans received the news of the privatization of state-owned companies and the dollar-peso convertibility with enthusiasm. In the ruckus of this "adjustment party", President Carlos Menem was announcing that at the end of that year he would be signing a pardon for all the military found guilty of crimes against humanity during the dictatorship –some of them already free thanks to the Laws of Due Obedience and Punto Final. The next pardon would release the rest, delivering the final blow in the form of a clear message that guaranteed impunity to all those responsible of one of the most shameful and aberrant chapters of recent Argentine history.

In this situation, artists throughout the country together with Human Rights organizations gathered to organize a number of activities to express their opposition and demand justice. In this framework, part of *TOMARTE*'s organizing committee formed a work-collective taking the name of the meeting: *TOMARTE – Grupo Alternativo de Arte [Alternative Art Group]*¹³. They immediately called for artists to carry out an international postal action with the motto *NO AL INDULTO [NO PARDON]*. The postcards sent to the university were exhibited in a show at the Bernardino Rivadavia Cultural Center in Rosario from November 28 to December 6, 1990. The exhibit later traveled to other locations in the country.¹⁴

It wasn't unusual or a whim of the moment for Rubén Porta to produce works or support projects defending Human Rights. His deep commitment was always present in his life and his works. Works such as *Fosa común [Common Grave]*, 1976, *Aparecidos [Appeared]*, 1978, and *Dónde están [Where Are They]*, 1980, attest to it, to cite only the earlier ones. We can already observe in these works the particular and productive methods of the artist.

Formed in the more orthodox printmaking techniques, he dominated them with mastery and subtlety. In 1982, Juan Grela pondered his ability to go from the etching and aquatint of the oldest techniques to experimenting with new tools and technological procedures. Back then, Grela referred to photocopies. Later, with

13 Part of it were: Fernando Ercila, Claudia del Río, Aldo Ciccone (Chacal), Daniel García, María Cristina Pérez, Enrique Pereyra, Rubén Porta and Graciela Sacco.

14 The invitation text of NO called the artists to protest against the presidential pardon, demanding that both financial corruption and crimes against humanity committed during the dictatorship were taken to trial and punished. Resigning that punishment would mean going against the democratic system and humanity. Every artist received two postcards of identical size, design and color. On the front, over a yellow background *NO AL INDULTO [NO PARDON]* was printed in black, one of the postcards had the address of the Presidential Palace in Buenos Aires, the other one the address of the Department of Humanities and Arts in Rosario. On the back the postcards were blank. The text invited artists to fill these spaces with images and opinions and send both postcards to the corresponding addresses. Postcards were received from Germany, Argentina, Austria, Brazil, Belgium, Canada, Czech Republic, Chile, Denmark, Spain, United States, Finland, France, United Kingdom, Netherlands, Hungary, Italy, Japan, Korea, Mexico, Panama, Poland, Rumania, Sweden, Switzerland and Uruguay. This and other protests opposing the pardon that would be signed by Menem on December 28, 1990 were held throughout the country.

the computer revolution, Porta would also incorporate a variety of digital tools.

Sharing Berni's tradition of transgression, his impeccable images were printed in the most unexpected surfaces. They came back as supports: shreds of his childhood in Bombal, the burlap and sackcloth of the bags for storing flour and grains, the metal sheets and used tin, the pieces of wood from an old door-- His huge workshop was filled with these objects, sometimes undecipherable, waiting for their reconstruction-resurrection with another name, another sense and another destiny. Restorative. And in this manner, his printed images were embodied in three-dimensional objects, products of ensembles that rather than alluding to reality as mimesis, provided metaphors and metonymies of sense. Embodied fragments of the past, claiming life through new sighs of hope. Sometimes billboards, others flags and banners, piñatas or streetlamps, impossible cages, unthinkable camp beds, simple and delicious toys, funeral wreaths, signs of other American ancestral signs.

Humor was undoubtedly another material never missing in the making of his works, joyful, innocent, ironic and mordacious, bittersweet and above all, anti-solemn. Not everyone could put up with his sense of humor; in fact, it annoyed some people. However, the majority then and now believe in that kind of humor that was a bright star in his creations.

Four years after his first election as EBA Director, he decided to run for a second term. While the majority was busy in the electoral platform, the proposal and the debates, he found space and time to design and produce the publicity. This didn't include printed posters; he surprised everybody with artistic objects.

Strange three-dimensional constructions suddenly appeared hanging in the school yard. Masses of materials and rubbish, piñatas for the birthdays of Juanitos Lagunas, tribal lamps, strange birds or aircrafts with ribbons on which only his signature appeared: PORTA. When these flying objects moved in the breeze, everyone knew that this man was the best director that school or any other school could ever have: an artist.

To his students, the teacher came first, then the workmate, the director and the friend. Together they traveled the roads of the difficult university politics, which he was undoubtedly passionate about. It would be grossly simplifying to say that Rubén Porta disdained politics. He possessed an indisputable vocation for leadership and carried it out with creativity and without stridency. He didn't need any other banners: his "electoral" works, those wild and beautiful objects, were the campaign banners Porta installed.

And with them, in each election he created a festive and hopeful environment. Having been through the dark times, he celebrated every democratic advance with joyfulness. He handed out thousands of cards with printed images –which he engraved and printed in his workshop- or small envelopes with a little light bulb inside and outside the words: *PORTA DURA MAS [PORTA LASTS LONGER]*, alluding to a commercial for batteries similar to the Energizer Bunny]. His sense of humor was uncompromising, and his electoral platforms were based on the construction of a school that would

improve every day with the contribution of everyone's voice. Thus, he was elected director for two consecutive terms.

He never abandoned his artistic production, even during his administration in the university. In his workshop he unfolded the soul of an artist. Indeed, in 1995, Rubén Porta was invited to participate in a group show at the Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" [Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts]. The peculiarity of this show was that it was co-curated by Fernando Farina and Graciela Gambini from Rosario and Jorge Glusberg from Buenos Aires. The curatorial line was previously established by Glusberg and the show, in which eleven artists from Rosario participated, ten from Buenos Aires and one from Córdoba, was called: *11 x 11 Instalaciones Rosario x Buenos Aires* [*11 x 11 Installations Rosario x Buenos Aires*]. Twenty-two installations were exhibited, out of which only three went beyond the guidelines by invading the urban space instead of remaining inside the museum rooms. We were in the presence of urban installations-interventions. The authors of these three works were Rippa, Rozarte and Porta.

Rubén Porta almost imperceptibly intervened one of the lateral walls of the museum, installing a palisade-scaffolding that leaning against the wall offered the possibility of climbing it, without leading anywhere (it was in a reduced scale), a brush lay on the ground: *Agarrate del pincel que te saco la escalera* [*Hold on to the brush that I'm taking away the ladder*]. Debates on painting as a traditional means versus installations, debates on producing art inside or outside the institutions, entering or not entering the museum and the "risks" and benefits it entails for the artist, and finally, Porta's manifestation about the uselessness of these debates that don't guarantee the artist anything if his "ladder" is petty. Again, his sense of humor came shining through in an almost dematerialized, hardly perceptible action.

Perhaps some people thought: how dare he? If he himself was heading an institution, what did these signs of veiled rebellion mean? He didn't answer these arguments, it was enough for him to open the debate, light the fire and awaken interests and awareness.

March 24, 1996 was the 20th anniversary of the 1976 military coup. Consequently, the city artists protested by participating in a number of rallies pro-memory, with works and actions under the slogan, "No olvidamos, resistimos" [We don't forget, we resist]. As they had done before in opposition to pardoning the genocide with the artists' book *NO Al Indulto [NO Pardon]*, 1989, the Rosario artists, along with artists from Buenos Aires and La Plata, published the artists' book *Veinte Años. 1976 XX 1996. 361 imágenes contra los crímenes de ayer y de hoy* [*Twenty Years. 1976 XX 1996. 361 images against the crimes of yesterday and today*]. Among the artists from Rosario that participated in the book was Rubén Porta. His work was the printed image of an engraving on metal titled *Dormidos en el viento* [*Asleep in the Wind*], in which two silhouettes, perhaps a female and a male, float in the mist. Here, the significant is reinforced with the title that alludes to the "death flights".

In Rosario, the artists also participated in the meeting together with the Human Rights organizations. This meeting took place in Plaza San Martín all day on March 24. Actions and interventions by

the artists took place. Rubén Porta led a procession that crossed the square up to the building of the then Police Headquarters. The artist was dressed as a shaman or pagan priest and the group accompanying him was similarly clad and distributed flyers announcing that the nefarious building would be exorcised¹⁵. The collective action was called: *Alerta que caminan (milicos asesinos por las calles argentinas)* [*Alert, the military assassins are walking the Argentine streets*].

"May the remainder of the words of those who can no longer speak find a space, a sound, a representation, in the present itself." (Primo Levi).¹⁶

Again, Porta gave a work-testimony of his uncompromising commitment to life. Continuing to tell stories of the past in the present, telling them so they would fly swiftly and subtly, projecting into the future. Stories-birds fleeing toward freedom (at last) from a dissembled cage, carrying the engraving-object in *Dónde están* [*Where Are They*], 1980. Successions of stories-birds escaping cages, sometimes real: made of wood or wire, taken apart and open. Other times sketched on the metal sheet depicted as simple bars. Stories-birds overcoming the darkness of the cages, the prisons or the asylum beds; reaching the eternal liberty in the bird brush crow of *La muerte en un cuervo sobre los campos de Auvers* [*The Death in a Crow over the Fields of Auvers*], 2000.

In 1997, Porta was invited to participate in the government of the Humanities and Arts Department as vice dean, accompanying Dean Darío Maiorana. It was the first time that a member of the School of Fine Arts obtained that recognition. Recognition that Porta extended to the entire community of the school; they all felt a sense of achievement through him. For this election, he printed in his cards: *DECORRIENTES A ENTRE RÍOS* [*FROM CORRIENTES TO ENTRE RÍOS*], a territorial allusion with multiple interpretations: the main entrance to the Department is on Entre Ríos Street, the entrance to the School of Arts is on Corrientes Street; or is it the Department's back door? And he was elected vice dean of the Humanities and Arts Department for two consecutive terms.

Again, the EBA community, this time with the other schools, would have the opportunity to accompany his administration, which allowed everyone to express their creativity. Porta accomplished in fact an old vanguard postulate: he made each one of them an artist on board a common dream.

15 The main office and the basement of this building had been clandestine prisons where people were tortured during the military rule. Recagno, dressed as a French nun, lay in front of the door, in a crucified position, remaining there for a long time. Sacco and others "fenced" signaling the building with Danger strips. Another group that included Pérez, Castagnotto, Acevedo, Chirife and Martínez installed cardboard silhouettes with the images of all the members of the successive military juntas.

16 Primo Levi is quoted by Lila Pastoriza in *Otras voces, nuestras voces* [*Other Voices, Our Voices*], in Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA* [*Memory in Construction. The Debate about ESMA*] La marca editora, Buenos Aires, 2005, p. 93

RUBÉN PORTA¹⁷

Elsa Flores Ballesteros¹⁸

Rubén Porta was one of the most important plastic artists of Rosario, the city that adopted him. He was born in Bombal, province of Santa Fe, in 1925, and he died in the city of Santa Fe in 2005. At first, he pursued an administrative career –as bank clerk– and in the last decades of his life, he was a university professor, Director of the Escuela de Bellas Artes [Fine Arts School], Vice Dean of the Humanities and Arts Department and Undersecretary of Culture of the National University of Rosario [Universidad Nacional de Rosario].

This artist was one of the best examples of creativity nourished by regional sources, the best of the senses. Son and grandson of immigrants, he was born and raised on a farm in Santa Fe near the famous town of Alcorta known for "el Grito" [the Cry of Alcorta], at a time when farmers and their families lived in the countryside, in adobe houses with dirt floors, making their living by raising animals and crops and working minimal dairy farms and modest forges. Therefore, his labor as an artist and above all, his techniques, have their root in the work he shared with his parents and siblings during his childhood and adolescence: painting the adobe walls once a year with lime and soil, fashioning marks with numbers made out of chunks of rubber nailed to a piece of wood and covered with tar to print the burlap bags that would later be used by the farm workers for storing the harvest –an activity that would give rise to his vocation of printmaker–, making rudimentary pottery with wet clay gathered in the surroundings and cooked in the typical country bread oven, and exercising the imagination over colored bottles to turn them into familiar or fantastic animals.

The farm was a sort of workshop where the future artist learned the fundamental techniques by practicing the crafts coded in the folk wisdom that regulated life and production in the countryside, as far removed as possible from academic knowledge. The instruments he used were the forge, the anvil, the bread oven that Víctor Grippo turned into artwork when he displaced it by taking it from the countryside to the city, and the materials provided by the environs of the farm. "Poor" materials, often directly extracted from nature or discarded pieces, which the artist would later use and to which he would frequently give a symbolic value. Like the other resources, they bound his work and confirmed his belonging, the

17 This is a revised and edited version by Elsa Flores Ballesteros of her text, originally included in the critical essay "De los viejos a los nuevos desafinados" [From the Old to the New Out of Tune], published in April, 2001 for the opening of the exhibition *Desafinados II /Out of Tunes II/*. Published by Taller Maguire, Rosario.

18 Masters in Arts Professor at the Universities of Tucumán and Mendoza. Formerly, she was a Consulting Professor in the Philosophy and Literature Department of the University of Buenos Aires [UBA], Professor of Sociology and Anthropology of Art and History of American Art II at the UBA. She was also Director of the Institute of Argentine and Latin American Art History of the UBA, Researcher in UBACYT and Member of the Doctorate Commission of the Humanities and Arts Department of the UNR [National University of Rosario].

identity aspects related with the province of Santa Fe, fundamental part of the "Pampa Gringa."

In that sense, this man who adopted Rosario as his place of residence extended the limits of regional identity by incorporating this area which is frequently postponed in the zonal artistic imaginary: the zone that comprises the Santa Fe countryside, its labors and the European immigration that makes up most of its population. In this way, he complements the vision contributed by other artists like the Litoral Group, focused on the river: the fishermen's work, the littoral myths, the neighborhoods in Rosario located along the Paraná River coast.

Yet this is not the only nucleus of sense we find in Porta. His production is also characterized by a critical ideological feature that approximates him to Berni. In this case, it's not the approximation of artistic political vanguards, or a revolutionary or partisan insistence. Porta's production implied a critical revision, but in a quiet manner regarding certain events or political processes, movements or social actions.

Therefore, in the 60s, one of his works presented the theme of a certain aspect of women's liberation, a freedom relatively achieved thanks to the popularity of the electric washing machine that replaced the then traditional washboard for hand washing clothes in cement basins. The relationship between art and politics that unfolded in the 60s and 70s in Latin America was represented in several works he created after 1976, during the military rule, some of which he then destroyed.

In the 80s he devoted himself to the underground cultures, the subaltern sectors residing in peripheral areas or in the social and cultural margins. He also worked on the "disappeared" of the military dictatorship. Since the late 90s, he directed his attention toward social actors (emerging after the nation-state) and in the midst of the global expansion that caused deep transformations in the employment levels. The displacement of the state's leading role by multinational corporations, which generated the resistance of the NGOs, left a great number of workers jobless, giving way to the appearance of *piqueteros* who protested by blocking the roads and were forced by the circumstances to go on hunger strikes.

Unlike Latin American artists of earlier decades, Rubén Porta's critical ideology didn't resort to social realism or episodic representations of themed facts, or proclamations or manifests. His relationship with the topic was indirect, sometimes abstract, others metonymic. In his own words, "I'm deeply concerned about the theme of the work: that's the finality of my work, and in a lesser degree the formal aspect--." He could relate with himself through the materials, or the coded signs, or a tangential element by transforming them in supports for reflection. His proposal didn't expect an immediate reading from the viewer, or a direct stirring of the senses, or an easy acceptance; on the contrary, his work had solid conceptual support that also sought the reflective participation of the spectator.

As a printmaker, Porta resorted to etching, aquatint, xylography, stamping or embossing with the same ease. Possibly, thanks to the use of many different materials added together in assemblages and minimal collages, he almost imperceptibly moved

toward the printed object and to the object itself. We can begin the list of his works with *Hasta cuándo [How much longer]*, 1960, in which the print with the image of a woman is superimposed and contrasted with a wooden washboard when the electric washing machine started to become popular. This rescue of women's rights continued, in a way, with the embossed *Ángel barredor [Sweeping Angel]*, 1970.

During the military rule, Rubén Porta produced works that themed the painful incidences through allusions, half-veiled unveilings, as it occurred toward 1976: *Fosa común [Common Grave]* alludes to the final destination of ghostly characters, which is also marked by the black wreaths. In *Aparecidos [Appeared]*, 1978, in a box, with a minimum of light, a somber association is sparked between the first "disappeared" and the nocturnal "appeared", called the "luz mala" [evil light] around the campfires in the Argentine countryside; *Dónde están [Where Are They]*, 1980, invokes the absences through a broken birdcage that houses a print.

Also in 1980, the artist explored the possibilities of coded communication by using, among other materials, teletype paper strip on which ciphered messages were sent. This appeared in the series *Los códigos [The Codes]*, in which we can point out works like *Ten cuidado, el diablo te espía [Be Careful, The Devil Is Spying on You]*, *El tercer milenio, milenio de amor [The Third Millennium, Millennium of Love]*, *Cruz del Sur [Southern Cross]* –where the secret message was "peace and love for the whole world"; *Llegará la Hora de los Pueblos, así sea en el último instante de la vida de los hombres [The Hour of the People Will Come, Even If It Is in the Last Instant of the Life of Men]*, *Amor y Paz [Love and Peace]*, among others. Most of these works are made on zinc plates or wood panels, where the teletype paper strips, the tiny perforated circles and the concealed texts, play a key role in the hardly veiled scenario of persecutions, repression, and human rights abuses delimited by the Military Process.

In the series *Un viaje imaginario a las dos O, Oliveros-Oliva [An Imaginary Journey to the Two "O's", Oliveros-Oliva]*, included in the group exhibit *Desafinados [Out of Tune]* (Porta, Forchino, Castaño), held at Krass Gallery in 1985, the artist led his reactivity to a different area, yet also deeply vulnerable, like mental illness. He then established a refined association between madness and esthetic dimension in *Los Ángeles en el infierno [Angels in Hell]*, *Joyas en el basurero [Gems in the Trash]*, *Del otro lado está la luz [The Light Is on the Other Side]*, *El flautista de Oliveros [The Oliveros Piper]*, *A veces pasa un pájaro [Sometimes A Bird Flies By]*, among others.

Toward 1984, Porta worked in the frequently overlooked series *Homenaje a Cortázar [Homage to Cortázar]* with titles alluding simultaneously to the short stories of the great Argentine writer and to the repressive atmosphere the country was beginning to come out of those days. *Casa Tomada [House Taken Over]*, *Centinela [Sentinel]* (after "Autopista del sur" [Southern Thruway]), among others. His participation in TOMARTE led Porta to create a currency that allowed the circulation of images of young Rosario artists of the time presented as the "new forefathers": Fernando Ercila, Claudia del Río, Cristina Pérez, Graciela Sacco and Gabriela Aloras, among others. This playful dimension was approached in *Recreaciones [Recreations]*, which delved into the imaginary of childhood. *Cien pez [Hundred Fish]* also approached the category

of "kite" and *Pacman* used an icon widely known in mass culture as a reference.

From the late 80s to 1992, he contributed to the worldwide commemoration [of the European landing in America] with *Homenaje al Quinto Centenario [Homage to the Fifth Centenary]*, a complex and prolific series, in which he resorted to the American imaginary to reinstall paradigmatic characters like Tupac Amaru or Lautaro in the collective memory. One of the originalities of this approach was employing local materials, which being indigenous, acquired a symbolic dimension: the adobe constructions of the natives, the gauchos, the farmers and sometimes the suburban dwellers, and the corn shafts that evoked perhaps the most typical American product. Like Alejo Carpentier, who privileged, among the Latin American "culinary contexts", the "Cocinas de Maíz" [Corn Kitchens].

Since the mid-90s, Rubén Porta represented the new social actors as his central topic, the contemporary victims of an unfair social order whom he linked to the memory of the "desaparecidos". So, he dealt with the jobless blocking the roads, the *piqueteros* of Cutral Có, the marginals or the excluded by globalization. These new –and at the same time old- concerns appeared in *S.O.S.*, in which the "tabas" [cow knucklebone used to play a popular game in the countryside], polysemic sign in the secular Argentine imaginary, were resemanticized, following later collective demands, in the coins that had the word "Neuquén" printed on the front and "Pan y Trabajo" [Bread And Work] on the back, or in *Prototipo 4x4 Bronco [4x4 Bronco Prototype]*, that showed a map of the Argentine south cut off by zippers in an original allusion to the first road blocks.

Sixteen years later, recalling his encounter with Marcelo Castaño and Guillermo Forchino on April 19, 2001, he exhibited *Desafinados II [Out of Tune II]* in the Bernardino Rivadavia Cultural Center in Rosario. In general, the concept of the artists was to show some of the works from the 1984 exhibition. These works were completed and enhanced by others specially prepared for this second part. Rubén, for one, returned to the paradigm of the madness-art binomial represented by Vincent Van Gogh. In something similar to an old book, he printed his own ear. He also made a series of bricks with an archeological imprint that shows, in polyester resin holes, self-portraits of Van Gogh, stones, cables, flowers. In *Joya desaparecida [Disappeared Jewel]*, over an old marble counter, he placed an image that referred to one of his prints from the 80s; the synthesized design of an electric socket that could either relate to electroshock or to an electric cattle prod. In addition, in *La muerte en un cuervo sobre los campos de Auvers [The Death in a Crow over the Fields of Auvers]*, over a tubular parallelepiped the artist mounted a gadget resembling a crow that swayed thanks to an elementary mechanism. This "poor", object-like and kinetic work is reminiscent of the last crows over the wheat fields the Dutch artist painted near his final resting place.

Following this presentation, we will acknowledge Rubén Porta as a plastic artist, apart from his contributions as a university professor and official, and therefore, it will be fair to place him next to the great artists of Rosario such as Leónidas Gambartes, Juan Grela and Antonio Berni. From now on, we will place him there when we underline his merits as an Argentine conceptual artist.

AGRADECIMIENTOS

Familia Porta

Silvina Buffone

Departamento de Recursos Pedagógicos / Instituto Politécnico Superior

Arminda Ulloa

Silvina Berthouzoz

Daniel Randisi

Marcelo Castaño

Fernando Ercila

Guillermo Forchino

Andrea Ostera

AUSPICIA

Facultad de Humanidades y Artes, UNR



Este libro fue publicado en el marco de la muestra *El desafinado. Muestra antológica de Rubén Porta.*

Curador: Hugo Cava; co-curadora: Marcela Cattaneo.



CASTAGNINO + M+I+O



MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

La presente edición —fruto del trabajo conjunto entre el Museo Castagnino+macro y la Universidad Nacional de Rosario— compila, por primera vez, cuarenta años de producción visual del artista Rubén Porta. A través de una serie de ensayos este libro da cuenta de su vida, su acción académica y su compromiso político.

"Cuando estoy trabajando en una obra y de pronto no sé lo que está pasando con ella, cuando no entiendo nada, sé que voy por el buen camino. Pretendo que la obra me vea y yo verla a ella; en algún momento algo pasa en mi cabeza..."

Rubén Porta



ISBN 978-987-23363-7-0

9 789872 336370