



OCTANTE

Revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

OCTANTE

Revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales



Secretaría de
Asuntos Académicos
**DEPARTAMENTO DE
ESTUDIOS HISTÓRICOS
Y SOCIALES**

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Jefa del Departamento de Estudios
Históricos y Sociales**

Esp. Paola Belén

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Lic. Florencia Mendoza
Trad. Mercedes Leaden
Lic. Manuela Belinche

GESTIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Dirección de Asesoramiento Editorial

DIRECCIÓN DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL Y REALIZACIÓN

DCV María Ramos
DCV María de los Angeles Reynaldi
Lucía Pinto
Agustina Fulgueiras

Agosto de 2016

Cantidad de ejemplares: 500

Obra de tapa: *Luna Tai* (2016), María Victoria Iribas
Obra de contratapa: *Lo que es* (2016), María Victoria Iribas

Octante es propiedad de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Nacional de La Plata
Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina
CUIT 30-54666670-7
daefba@gmail.com
octante.fba@gmail.com

Número 1
ISSN 2525-0914

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

DIRECTORA

Esp. Paola Sabrina Belén (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Ismail Xavier (Universidad de San Pablo / Brasil)

Dr. Vladimir González Roblero (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / México)

Dr. Pedro Karczmarczyk (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Dra. Verónica Tozzi (Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Tres de Febrero / Argentina)

Dra. María Antonia González Valerio (Universidad Nacional Autónoma de México / México)

CONSEJO ACADÉMICO

Dra. Mercedes Reitano (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Prof. Patricia Belardinelli (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Clara Azaretto (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Mg. María Cristina Fúkelman (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Mg. Silvina Valesini (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Natalia Giglietti (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Prof. Federico Santarsiero (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Prof. Lucía Gentile (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Prof. Elena Sedán (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Agustina Quiroga (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

COLABORADORES

Lic. Federico Ruvituso (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Sara Migoya (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Prof. Luciana Ales (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Sofía Delle Donne (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Catalina Poggio (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

10 EDITORIAL

OPINIONES

15

Notas para un pensar periférico desde América Latina
Mario Néstor Oporto, Agustina Quiroga

23

Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad
Mariel Ciafardo

34

Una excursión a los orígenes de la escuela. Historia y educación en una propuesta audiovisual
Manuela Belinche Montequín, Susana Pilaría, Inés Ward

42

Disolución del origen. Reflexión sobre el arte contemporáneo
Analía Melamed

49

En nombre de la academia. Desnudos masculinos en el arte argentino del siglo XIX
María de los Ángeles De Rueda

58

Historia de las Artes Plásticas en primera persona. Memorias en papel
Leticia Muñoz Cobeñas

66

Conservación de las producciones artísticas. El espacio público abierto y urbano
Liliana Conles

ENTREVISTA

75

DEHSOC: devenires de un departamento. Diálogo con Daniel Sánchez
Paola Sabrina Belén

APUNTES BIBLIOGRÁFICOS

82

Episodios de una exposición crepuscular
Carlos Ríos

Desmontajes de las historias del arte. El cuerpo de la imagen Lucía Álvarez	84
Las llamas de lo político que no se apagan. El progreso indefinido de la hoguera Sofía Delle Donne	86
El devenir de las imágenes Sara Migoya	89
La educación como esperanza. Eco de voces silenciadas en América Latina Julia Cortese	91
Hacia un análisis de la cultura material. El caso de YPF Argentina Sofía Lara Marozzi	94

RECAPITULACIONES

Lugares de memoria en Ensenada. Proyecto Mosaicos por la Memoria Melina Jean Jean	97
<i>Mnemosyne</i> como espacio para enseñar Federico Luis Ruvituso	101
Patrimonio escultórico de La Plata Luis Manuel Ferreyra Ortiz	105
Escrituras de una colección de arte Juan Cruz Pedroni	109

INSTITUCIONAL

Trayectos y trayectorias preprofesionales, Programa de Prácticas: edición 2015 Paola Sabrina Belén	113
Emprender el camino. Prácticas que interpelan el patrimonio María Victoria Trípodí	115



EDITORIAL

EDITORIAL

El octante es un instrumento de reflexión inventado por el inglés John Hadley en 1731 para observar la altura de los astros sobre el horizonte del mar. Cuenta con un pequeño catalejo para visualizar las distancias y para precisar los cambios de rumbo, y permite calcular un punto de encuentro cartográfico entre un barco en movimiento, un punto cartográfico específico en el mar y el globo celeste. Estos tres factores se conjugan para producir una posible dirección y un encuentro en el horizonte del barco. También llamado «cuadrante de reflexión», se define, entonces, como un instrumento de observación astronómica, de orientación cartográfica y de trazado de coordenadas en un espacio con límites y con definiciones amplias (el inmenso mar). Octante designa, además, a una constelación inventada por Luis de Lacaille (1750) que señala la ubicación del Polo Sur Celeste.

A partir de las ideas asociadas a la palabra *octante*, concebimos a esta Revista como un punto de encuentro entre diferentes enfoques surgidos de las distintas disciplinas y perspectivas epistemológicas que se nuclean en el Departamento de Estudios Históricos y Sociales (DEHSOC) de la Facultad de Bellas Artes (FBA). Desde una mirada situada en América Latina, esta publicación se configura como un espacio de reflexión de docentes de las asignaturas del DEHSOC y de reconocidos referentes externos, y como un instrumento capaz de presentar y de pensar nuevos horizontes y nuevos cruces disciplinares en torno a un eje temático por número.

En tal sentido, este primer ejemplar invita a reflexionar sobre *los orígenes*, cuestión que recorre los textos de la sección «Opiniones», en la que los autores problematizan el tema en el marco de sus propios campos disciplinares y de las asignaturas en las que se desempeñan. El lector se encontrará, así, con escritos que aportan diferentes puntos de vista sobre el abordaje de la temática y que son valiosas contribuciones para la construcción conceptual desde miradas múltiples y renovadas.

En el texto «Notas para un pensar periférico desde América Latina», Mario Oporto y Agustina Quiroga, profesores de la asignatura Historia Social General B, reflexionan sobre los orígenes de la política imperial

de Europa Occidental que inauguró la conquista de América, sobre las experiencias históricas de resistencia y sobre las dificultades con las que se han encontrado aquellos que comandaron las luchas por la independencia. De este modo, los autores ponen énfasis en la necesidad de una mirada que comprenda la realidad latinoamericana desde sus particularidades y desde sus necesidades.

Mariel Ciafardo, profesora Titular de Lenguaje Visual I y II B, en su texto «Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad», busca visibilizar en las obras contemporáneas latinoamericanas rasgos formales (en sentido amplio: composición, paleta, materiales, ritmos, etcétera), cuyo origen se remonta a las producciones de la América profunda, y da cuenta de la actualidad de esta producción artística. Así, pone en discusión cierta mirada folclórica que condena al arte latinoamericano a su anquilosamiento en el pasado y a las conceptualizaciones de carácter pretendidamente universal. De este modo, las preguntas que guían el análisis de la autora son: ¿existe una arte visual contemporáneo latinoamericano?, ¿es posible visualizar dichas supervivencias?

«Una excursión a los orígenes de la escuela. Historia y educación en una propuesta audiovisual», de Manuela Belinche Montequín, Susana Pilaría e Inés Ward, docentes de la cátedra Fundamentos Psicopedagógicos de la Educación B, aborda las discusiones que signaron los orígenes del sistema educativo argentino y de la escuela como institución moderna, a partir de un capítulo de la serie animada *La asombrosa excursión de Zamba* emitida por el canal infantil Pakapaka. Esta animación, según las autoras, permitió repensar la contundencia de lo simbólico en el planteo de una lectura particular de la historia y en la determinación de construcciones identitarias, en un contexto de revisión y de reivindicación de elementos otrora silenciados.

Analia Melamed, profesora externa invitada, escribe «Disolución del origen. Reflexión sobre el arte contemporáneo». En este texto, la autora sostiene que los principales debates sobre arte en la actualidad pueden vincularse a la disolución de su origen, entendido *origen* no como comienzo temporal, sino en el sentido nietzscheano, es decir, como búsqueda de un fundamento último. Desde ese marco, propone una breve descripción de las cuestiones que atraviesan gran parte de la reflexión estética actual para luego desarrollar la relación con el problema de su origen.

Por su parte, María de los Ángeles de Rueda, profesora Titular de las cátedras Historia de las artes Visuales III e Historia del arte VI y VII, en su escrito «En nombre de la academia», se ocupa de cuatro obras pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Son desnudos masculinos que permiten no sólo indagar sobre la

problemática de los géneros artísticos en las artes plásticas argentinas durante el siglo XIX y en la representación del cuerpo, sino, además, sobre el desplazamiento del punto de vista del historiador del arte en la contemporaneidad con relación a las obras del pasado. La autora buscará responder a la pregunta: ¿cómo puede cambiarse el paradigma de la historia del arte, cómo se revisan las periodizaciones y los relatos establecidos?

Leticia Muñoz Cobeñas, profesora Titular de Epistemología de las Ciencias Sociales y de Historia de la Cultura, en «Historia de las Artes Plásticas en primera persona. Memorias en papel» reflexiona sobre dicha carrera durante los años setenta para observar sus orígenes. En tal sentido, desarrolla algunas cuestiones teóricas que circularon entre 1970 y 1976. Además, propone una articulación entre lo autobiográfico y lo colectivo, y entre la memoria y el archivo, que busca desnaturalizar algunas concepciones en torno a la disciplina y analizar los procesos sociales que afectaron el saber disciplinario de la Historia de las Artes Plásticas.

Finalmente, «Conservación de las producciones artísticas. El espacio público abierto y urbano», de Liliana Conles, profesora Titular de Patrimonio Cultural, aborda la cuestión de las producciones callejeras efímeras con relación a la dificultad que plantean para su conservación. Las superposiciones y las intervenciones de estos objetos culturales conformados por diversas materialidades generan tensiones que modifican a la obra, cuando no la hacen desaparecer. ¿Cómo considerar a la trascendencia cuando el soporte material varía en el día a día?, ¿cómo conservar ese original?, ¿cómo probar su originalidad? Estos son algunos de los interrogantes que guían las reflexiones de la autora para reflejar los desafíos actuales que estas obras presentan para la disciplina.

En la sección «Entrevista», el diálogo con el licenciado Daniel Sánchez nos acerca al contexto y a las cuestiones de índole epistemológica implicadas en el origen del DEHSOC, que se creó en 2005 a partir de la denominada División de Materias Interdepartamentales de la FBA. Además, Daniel Sánchez conversa sobre el cambio de plan de la carrera Historia de las Artes. Ambas transformaciones tuvieron lugar durante su gestión como Jefe del DEHSOC.

En la sección «Apuntes bibliográficos» se publican reseñas de libros realizadas por estudiantes de distintas carreras de la FBA, mientras que en «Recapitulaciones» se reúnen resúmenes de tesis y de proyectos de tesis aprobados de graduados recientes y de estudiantes avanzados, respectivamente, de la carrera de Historia de las Artes (Orientación Artes Visuales).

Por último, la sección «Institucional» presenta el Programa de Prácticas Preprofesionales que, destinado a estudiantes avanzados de la

carrera de Historia de las Artes (Orientación Artes Visuales), se desarrolló durante el año 2015 con el objetivo de realizar actividades académicas conjuntas entre la FBA y el Museo Municipal de Arte (MUMART) de La Plata, con la colaboración de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP.

Para finalizar este editorial cabe resaltar que concretar una publicación académica es siempre una tarea que demanda esfuerzos colectivos. Nuestro especial reconocimiento a los autores, a los colaboradores y a las autoridades de la Facultad por sus contribuciones y por sus sugerencias, que han hecho posible la concreción de este primer número. Los invitamos, entonces, a recorrer las reflexiones que los docentes, los estudiantes y los graduados de nuestra Facultad tienen para aportar a la comunidad universitaria.

Esp. Paola Sabrina Belén
Directora de *Octante*
Jefa del DEHSOC



OPINIONES

NOTAS PARA UN PENSAR PERIFÉRICO DESDE AMÉRICA LATINA

Mario Néstor Oporto | mnoporto@hotmail.com

Agustina Quiroga | agustinaq@yahoo.com

Historia Social General B
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

RESUMEN

La llegada de los conquistadores a América Latina significó el origen de Occidente como potencia hegemónica. La dominación de este continente posibilitó la acumulación originaria que fue decisiva en la constitución de la sociedad capitalista. De esta manera, el mundo colonial ha sido fundamental para la emergencia de Europa como centro mundial. El encuentro con el otro tomó forma de sometimiento económico y cultural, pero, a su vez, dio lugar a experiencias de resistencia que trazaron preguntas y que se toparon con problemas vigentes en la actualidad.

En estas páginas se presentan algunas notas a fin de reflexionar, desde la periferia, sobre los orígenes de aquella política imperial y sobre las primeras respuestas que inauguraron el camino hacia la construcción de la soberanía.

PALABRAS CLAVE

América Latina; acumulación; imperialismo; resistencia

En su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1982, Gabriel García Márquez contó que Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Fernando de Magallanes en su viaje alrededor del mundo, describió que en América Latina había visto «cerdos con el ombligo en el lomo y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara» y hasta había llegado a ver «un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo» (García Márquez, 1982). Este fenómeno animal parecía escaparse de lo conocido, de lo esperable y de lo clasificable ante los ojos de Pigafetta. La mirada del navegante, además de ubicar al *nuevo mundo* dentro de lo pintoresco y lo exótico, fue una manera de observar al otro y de explicarlo a partir de los propios cánones, experiencias y medidas.

Un engendro animal es algo monstruoso que, aunque sea comprendido como un animal, se ubica dentro de lo desequilibrado, de lo incoherente, de lo desviado, de lo aún no evolucionado. Seguramente fue esto lo que, en gran medida, se inauguró con la Conquista de América: una manera de mirar, de definir, de ubicar al otro. Este continente, a pesar de ser incoherente ante los ojos de los invasores, fue el que le otorgó a Europa Occidental la oportunidad histórica de volverse centro y potencia. Esa conquista fue el punto de partida que sentó las bases de la acumulación que dio origen al sistema capitalista y a la consolidación de Occidente como potencia hegemónica. Se establecieron nuevas relaciones de dominación entre naciones centrales y pueblos subordinados.

Así, reflexionar en torno a los orígenes de dicha política imperial, también nos lleva a formularnos preguntas sobre las experiencias históricas de resistencia y sobre las dificultades con las que se han encontrado aquellos que comandaron luchas por la independencia.

LA CONQUISTA DE AMÉRICA Y LA EMERGENCIA DE EUROPA

Tras la conquista, los europeos occidentales lograron establecer como hegemónica una lectura del mundo en la que se autorreferenciaron como la culminación de una trayectoria civilizatoria que partía de un estado de naturaleza similar al que encontraron en América (Quijano, 2011). Con relación a esto, Tzvetan Todorov explica:

La primera reacción, espontánea, frente al extranjero es imaginarlo inferior, puesto que es diferente de nosotros: ni siquiera es un hombre o, si lo es, es un bárbaro inferior; si no habla nuestra lengua, es que no habla ninguna, no sabe hablar, como pensaba todavía Colón (2014: 94).

Boaventura De Sousa Santos, por su parte, señala que el descubrimiento es una relación de poder y de saber, al ser el descubridor quien posee mayor poder y quien es capaz de declarar al otro como descubierto: «En este sentido, todo descubrimiento tiene algo de imperial, es una acción de control y sumisión» (2009: 213).

Ha sido tan efectiva la acción de dominación sobre los pueblos que habitaban este continente, que el colonialismo se volvió base fundamental de la modernidad. En otras palabras: la América colonial ha constituido a la Europa Occidental moderna. En este sentido, las revoluciones burguesas no pueden ser comprendidas en su totalidad sin estudiar aquél hecho que posibilitó que fuera Europa Central y, específicamente, Gran Bretaña y Francia, la región en la que se produjera el despegue revolucionario industrial y político moderno. Este hecho fue estudiado por Karl Marx cuando presentó «La llamada acumulación originaria» (1973).

Los yacimientos de oro y de plata en América, la esclavización de la población aborigen, el saqueo de las Indias Orientales y la esclavitud en África fueron los hechos que se encontraron en las raíces del modo de producción capitalista. En palabras de Marx: «El botín conquistado fuera de Europa mediante el saqueo descarado, la esclavización y la matanza, refluía a la metrópoli para convertirse en capital» (1973: 640-641). Dicha acumulación, por medio del ejercicio de la fuerza, posibilitó contar con el capital disponible para ponerlo a disposición de un salto en las formas productivas. Con respecto a esto, Eduardo Galeano sostiene: «El saqueo, interno y externo, fue el medio más importante para la acumulación primitiva de capitales que, desde la Edad Media, hizo posible la aparición de una nueva etapa histórica en la evolución económica mundial» (2010: 46). De alguna manera, el gran logro de Cristóbal Colón no fue toparse con América, sino haber logrado regresar a Europa (Chaunu, 1982). Ese ir y volver fue el que estableció la ruta marítima del Atlántico y, con ello, uno de los hechos más trascendentales: la construcción de la noción de Occidente.

Walter Mignolo (2011) señala la centralidad que tiene la emergencia del circuito comercial del Atlántico en el siglo XVI para la historia del capitalismo y de la modernidad. El surgimiento de Europa como potencia se constituye tras 1492.¹ Los europeos se sentían rodeados por el mundo islámico en permanente expansión. Hasta el siglo XV Europa era periférica en un sistema-mundo cuyo centro se hallaba en Oriente, específicamente, en Asia Central y en India. La llegada a las Antillas inclinó la balanza global.

La privilegiada posición ganada con América para el control del oro, de la plata y de otras mercancías producidas por medio del trabajo gratuito de indios,

● 1 Ese mismo año los reyes católicos expulsaron a los musulmanes de España.

de negros y de mestizos, y su ventajosa ubicación en la vertiente del Atlántico por donde, necesariamente, tenía que hacerse el tráfico de esas mercancías para el mercado mundial, otorgó a dichos blancos una ventaja decisiva para disputar el control del tráfico comercial mundial (Quijano, 2011: 224).

El avance de Europa sobre el océano Atlántico desplazó el poder hacia el Atlántico norte y corrió del centro al Mediterráneo (Bender, 2011). Ganar América significó acumular metales preciosos, contar con mercancías producidas a partir de trabajo gratuito de indios, negros y mestizos, y trasladar el eje geopolítico del planisferio mundial. Controlar América simbolizó contar con una ventaja decisiva para disputar el manejo del tráfico comercial mundial (Quijano, 2011). Europa logró, en un mismo movimiento, sostener, por un lado, una acumulación prolongada que posibilitó su despegue económico productivo y, por otro, fortalecer su protagonismo mundial en la disputa con Oriente. Esto siempre enmarcado en un pensamiento filosófico que legitimó una mirada del otro como inferior, incivilizado, subdesarrollado. Fue así que la colonización desplegó, además de las políticas orientadas a la explotación de recursos y de mano de obra, un programa en términos culturales. Negaron los modos de conocimiento y el universo simbólico de los pueblos originarios e impusieron la cultura europea. El eurocentrismo y la perspectiva evolucionista fueron incorporados y sostenidos en el mundo académico de las propias colonias.

Ya en tiempos del Virreinato, el debate entre Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés Sepúlveda contraponía dos perspectivas acerca de los indígenas desde la mirada occidental. Para el último, los indios, en su condición natural de inferioridad, debían ser integrados al mundo cristiano y, de haber resistencia, se tendría que avanzar por la fuerza. De Las Casas, en cambio, denunció la concepción acerca de los indígenas como seres inferiores como una artimaña para legitimar la explotación de esos hombres enmarcada en la legitimidad que otorgaba la fe. A su vez, elaboró un programa en el que sugería devolver parte del gobierno político a los caciques, participación de dichas comunidades en las ganancias obtenidas en las minas y supresión del sistema de encomienda, entre otras medidas (Mires, 2011). Si bien no se oponía a la conquista misma, se ubicaba en un paradigma que creía que los indígenas eran seres racionales y dotados de cultura.

Casi trescientos años después, Mariano Moreno, en su tesis de doctorado en la Universidad de Chuquisaca en 1802, estudió el problema del servicio personal de los indios. En su disertación jurídica sobre ese tema, afirmó: «Nada debe estar más distante de un buen ciudadano que la criminal holgazanería; pero nada debe estar también más lejos de un hombre libre que la coacción y la fuerza a unos servicios involuntarios y

privados» ([1802] 2011: 99). A pesar de las denuncias sobre las condiciones de vida a las que fueron sometidos los pueblos originarios durante siglos, Santos sostiene que «con matices, es el paradigma de Sepúlveda el que prevalece todavía hoy marcando la posición occidental sobre los pueblos amerindios y africanos» (2009: 221).

No obstante, la colonización no fue pacífica, sino que se vio atravesada por conflictos y por resistencias. Es conocida la catástrofe demográfica en América Latina, causada por la llegada de enfermedades y la violencia, pero, principalmente, por la explotación de esta mano de obra gratuita forzada a producir. Nathan Watchel (1971) estudia la situación de los indios del Perú bajo la conquista. En su trabajo, el autor da cuenta de la caída demográfica en la región y especifica que la población del Imperio Inca era aproximadamente de ocho millones de habitantes en 1530 y quedó reducida a 1,3 millones hacia 1590.

Así como el mundo colonial ha sido la otra cara que posibilitó la emergencia del capitalismo mundial, las revueltas protagonizadas por los pueblos originarios y por los esclavos fueron la respuesta ante las inhumanas condiciones de vida a las que fueron sometidos. Las rebeliones en América Latina persiguieron diversos objetivos, desde la abolición de los trabajos forzados (demanda de amplios sectores populares) y la oposición a la burocracia hispánica (consignas sostenidas por sectores medios y altos criollos), hasta las ideas de independencia y de soberanía que eran enarboladas en los círculos políticos-intelectuales criollos. Estas demandas pudieron encontrar un enemigo común y líderes que lograron, o que intentaron, articularlas.

La rebelión de Tupac Amará II² en Perú es conocida por ser la primera de carácter social en Latinoamérica que logró articular un frente social antieuropeo, en el corazón de la economía virreinal, estableciendo una alianza entre los sectores criollos y los indios. La gran dificultad con la que se topó este líder fue la de poder conducir este frente y evitar su quiebre a pesar de las tensiones inherentes al mismo. La radicalización del movimiento indígena llevaría al corrimiento de los sectores criollos, pero, al mismo tiempo, se incorporaban en el programa demandas populares, como el freno a la explotación de los sectores indígenas y la abolición de la esclavitud. El espíritu antihispánico y de oposición a los funcionarios españoles³ pudo generar unidad entre estos sectores; sin embargo, no fue posible trazar demandas vinculadas a la restitución de las tierras a los pueblos originarios porque esto implicaba un alejamiento automático del brazo criollo. Tupac Amará intentó sostener esta alianza criollo-indígena en la que, según el historiador Fernando Mires (2011), se sintetizaban dos corrientes revolucionarias con dos naciones potenciales: la *Nación Criolla* (en la que la clase colonial dominante buscaba ser la dirigente) y la *Nación de los Pueblos Originarios*.

² Túpac Amará fue José Gabriel Condorcarqui, quien descendía del último cacique Túpac Amará, asesinado en el Cuzco en el año 1572. Fue hijo de cacique y de comerciante, trabajó a partir del cual pudo vincularse con distintas regiones y personas. La rebelión que lideró sucedió en 1780.

³ Los corregidores eran los funcionarios que recaudaban impuestos o que actuaban como intermediarios en la venta de productos, era una figura que expresaba el control de la corona y que limitaba la autonomía de los criollos.

La derrota de este frente demostró que los criollos sólo podían aceptar una alianza con los sectores populares si los intereses de éstos se mantenían subordinados a los suyos. Probablemente, este ha sido el gran dilema de Latinoamérica y, quizás, la gran tarea de aquellos que trazan los lineamientos del antiimperialismo. En las guerras por la independencia, la tensión entre los criollos y los sectores populares (pueblos originarios, trabajadores, mestizos, negros) caracterizó gran parte de los debates políticos. Para muchos, la alianza era pensada en términos tácticos; para otros, era la alianza fundamental que permitiría unificar la región Latinoamericana en su independencia y soberanía. Sin ir más lejos, Manuel Belgrano, en 1816, a la hora de debatir nuestra forma de gobierno, propuso una monarquía constitucional a cargo de un Rey Inca.⁴

Mignolo habla de la doble conciencia criolla, pues la negación de Europa en las guerras por la independencia no fue sinónimo de la negación de la europeidad, sino, más bien, heredera de los primeros colonizadores y emigrados. Esta complejidad posibilitó que en los criollos convivieran sentimientos independentistas antieuropeos con identificaciones occidentales: «Si la conciencia criolla se definió con respecto a Europa en términos geopolíticos, en términos raciales se definió su relación con la población criolla negra y con la indígena» (Mignolo, 2011: 87). Esta doble conciencia va de la mano, siguiendo al autor, de la construcción del hemisferio occidental y, por lo tanto, de una América que se diferencia de Europa, pero al mismo tiempo es Occidente.

UN DILEMA VIGENTE

En nuestra historia, los intentos por implementar proyectos soberanos, anticoloniales y antiimperialistas en la región se han visto fracturados por la dificultad de trascender una alianza coyuntural entre los sectores bajos y medios. La unidad ha sido momentánea y permeable a las contradicciones internas. Cuando las revoluciones liberales avanzaban en la incorporación de demandas sociales la tensión devenía en quiebre. Esta ha sido la preocupación de los principales referentes políticos e intelectuales latinoamericanos, como Simón Bolívar, José de San Martín, José Martí, José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de La Torre, entre otros. A su vez, Simón Rodríguez señalaba, en siglo XIX, las tensiones y las dificultades que implicaba copiar modelos importados: «¿Dónde iremos a buscar modelos? La América española es original, originales han de ser sus instituciones y su gobierno, y originales los medios de fundar uno y otro. O inventamos o erramos» (Rodríguez, 2015: 111).

Presentar el proceso de consolidación de la Europa Occidental como potencia hegemónica tras el control del circuito comercial a partir de

● 4 Belgrano pensaba en coronar al hermano menor de Túpac Amaru II, en claro reconocimiento a la rebelión antiespañola de gran dimensión en Perú. A su vez, era una forma de incorporar a la causa patriótica a los sectores indígenas de la región de Perú y el Alto Perú.

1492 posibilita comprender el origen del capitalismo mundial a escala global y como resultado de relaciones de dominación establecidas sobre otros pueblos. La problematización de estos hechos y el intento por comprenderlos, sin perder de vista las relaciones de poder a escala mundial, amplía la mirada y permite pensar la gesta de la modernidad a partir de la implementación de relaciones de dominación.

Los procesos revolucionarios de independencia y de soberanía nacional desde sus inicios presentaron la preocupación acerca de su perdurabilidad más allá de los desacuerdos entre los sectores coloniales. Quizás este dilema siga atravesando la política en la región bajo nuevas formas y actores sociales y políticos. Repensar las dificultades con las que se toparon en los orígenes del independentismo tiempo atrás seguramente ayude a entender la actualidad. Se vuelve indispensable una mirada que comprenda la realidad latinoamericana, sus particularidades y sus necesidades, distinguiéndose de aquellas que, como la de Antonio Pigafetta, pretenden describir lo original latinoamericano desde marcos extranjeros, por ende, parciales y deformados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bender, Thomas (2011). *Historia de los Estados Unidos: una nación entre naciones*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Chaunu, Pierre (1982). *La expansión europea. Siglo XIII y XIV*. Buenos Aires: Labor.

De Sousa Santos, Boaventura (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo Veintiuno.

Galeano, Eduardo (2010). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Marx, Karl (1973). *El capital. Crítica de la economía política*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

Mignolo, Walter (2011). «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad». En Lander, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 73-103). Buenos Aires: CICCUS-CLACSO.

Mires, Fernando (2011). *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*. México: Siglo Veintiuno.

Moreno, Mariano ([1802] 2011). «Disertación jurídica sobre el servicio personal de los indios en general y sobre el particular de yanacunas y

mitaxios». En Oporto, Mario (2011). *De Moreno a Perón. Pensamiento argentino de la unidad latinoamericana* (pp. 87-111). Buenos Aires: Planeta.

Quijano, Aníbal (2011). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». En Lander, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 219-264). Buenos Aires: CICCUS-CLACSO.

Rodríguez, Simón (2015). *Sociedades americanas 1828-1842*. Buenos Aires: Urbanita.

Todorov, Tzvetan (2014). *La conquista de América: El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Watchel, Nathan (1971). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

García Márquez, Gabriel (1982). «La soledad de América Latina» [en línea]. Consultado el 22 de abril de 2016 en <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html>.

LAS IMÁGENES VISUALES LATINOAMERICANAS

El derecho a la contemporaneidad

Maríel Ciafardo | marielciafardo@fba.unlp.edu.ar

Lenguaje Visual I y II B
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La
Plata Argentina

RESUMEN

En este escrito se intenta volver visibles las formas supervivientes que emergen en las obras contemporáneas latinoamericanas cuyo origen se remonta a las producciones de la América profunda. Se estima que la ausencia de reconocimiento de las que podrían denominarse «artes visuales contemporáneas latinoamericanas» se debe a la colonización conceptual de los enfoques y de las metodologías de análisis, cuestión que impide dar cuenta de la actualidad de la producción artística del continente.

Para ello, por un lado, se trata de poner en discusión cierta mirada folclórica que condena al arte latinoamericano a su anquilosamiento en el pasado, negando su derecho a la contemporaneidad. Por el otro, se requiere sacudir los pilares del pensamiento europeo moderno a la hora de interpretar –y de producir y de enseñar– el arte de este lado del mundo.

PALABRAS CLAVE

Artes; Latinoamérica; supervivencias;
contemporaneidad

«[...] una cultura que rechaza su propia memoria –sus propias supervivencias– está tan abocada a la impotencia como una cultura inmovilizada en las perpetuas conmemoraciones de su pasado.»

Georges Didi-Huberman [2002] (2009)

Circunscribir el campo de estudio acerca de las artes visuales contemporáneas no es tarea sencilla. Las teorías estéticas, las definiciones de arte y sus correlatos en la educación artística tienen su origen, fundamentalmente, en Europa y surgieron, sobre todo las teorías y las definiciones, para explicar la producción artística de la modernidad. En un texto de 2010, a doscientos años de la Revolución de Mayo, se señalaba con entusiasmo el crecimiento sostenido de las reflexiones en torno a América Latina, su misma definición, su posible identidad, los problemas históricos comunes y su incidencia en el presente, etcétera, en variadas áreas del conocimiento, incluidas las disciplinas artísticas (Ciafardo, 2010).

Si bien en otro clima social y en otro contexto político nacional y continental, este nuevo Bicentenario vino a poner en escena la necesidad de pensar en ese campo de contornos difusos –el de las artes visuales contemporáneas latinoamericanas– desde una perspectiva que permita sortear los estrechos principios clasificatorios y los axiomas fundamentales de la modernidad que nunca albergaron las producciones estéticas de lo que ha dado en llamarse «la periferia» y que, por esa razón, han impedido la emergencia de la recuperación de la voluntad de ver en ellas aquello que revele su carácter vital, su materialidad, su complejidad, sus tensiones y sus contradicciones. El texto referido pretendía ser una invitación a dotar de una cierta porosidad a esas fronteras delimitadas por el discurso dominante y a sostener un proceso de pensamiento que se atreviera a cuestionar un saber ya no legítimo, sino autolegitimado y autoerigido en universal, que se expresa –y que se impone– mediante categorías, nociones, jerarquías, clasificaciones y formas de validez general (Ciafardo, 2010).

Tal vez, esta línea de investigación haya sido inaugurada por tres autores latinoamericanos: Adolfo Colombres (argentino), Juan Acha (peruano) y Ticio Escobar (paraguayo). En su libro *Hacia una teoría americana del arte* (1991), y asumiendo el atraso de la teoría respecto de la propia práctica artística del continente, se propone resignificar el pensamiento estético para dar cabida a la producción artística de este lado del mundo, especialmente, a aquella que quedó –y que aún queda– en los márgenes de la esfera del arte, sin traspasarlos.

Un cambio radical de la actitud teórica frente al arte –al nuestro– permitiría formular algunas preguntas imposterables. Por ejemplo: ¿Existe un arte visual contemporáneo latinoamericano? ¿Es posible visualizar en las obras contemporáneas latinoamericanas rasgos formales

(en sentido amplio: composición, paleta, materiales, ritmos, etcétera) cuyo origen se remonte a las producciones de la América profunda?, ¿o, por el contrario, es más evidente la influencia del arte de vanguardia europeo? ¿El problema es el de las formas de las obras o se trata de un conflicto de orden teórico? ¿Cómo irrumpen –si es que lo hacen– las formas del pasado, más allá (y pese a) las formas preestablecidas por la Europa moderna? ¿A qué se debe esa imposibilidad de ver, esa negación de la mirada?

El pasado en imágenes llega hasta nosotros, consciente o inconscientemente, y deja su impronta y sus vestigios en las imágenes del presente. Habrá que rastrear –tal es el gran aporte de Aby Warburg, analizado magistralmente por Georges Didi-Huberman¹ esas *supervivencias*:

1 Warburg y Didi-Huberman no son, como es obvio, latinoamericanos. A pesar de ello, se tomarán algunos de sus conceptos por dos motivos: porque resultan útiles para el estudio que se pretende realizar aquí, fundamentalmente, debido a la ampliación de los universos, de las metodologías y de las perspectivas de análisis, y porque no se trata de rechazar de plano a los autores por simple chauvinismo, sino de construir un marco teórico con los aportes de quienes han cuestionado el modelo hegemónico occidental.

La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, *a su propia muerte*: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en el que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una memoria colectiva ([2002] 2009: 59-60).

En este escrito, se intenta volver visibles esas *supervivencias*. Se parte de la idea de que la ausencia de reconocimiento de las que podrían denominarse, a grandes rasgos, «artes visuales contemporáneas latinoamericanas», se debe a la colonización conceptual de los enfoques y de las metodologías de análisis, cuestión que impide dar cuenta de la actualidad de la producción artística del continente.

Para ello, por un lado, se trata de poner en discusión cierta mirada folclórica que condena al arte latinoamericano a su anquilosamiento en el pasado, a ser visto como pieza de museo antropológico, negando, de este modo, su derecho a la contemporaneidad. Por el otro, se requiere sacudir los pilares del pensamiento europeo moderno a la hora de interpretar –y de producir y de enseñar– el arte de este lado del mundo.

A continuación, y tomando como eje una de las ideas fuerza que constituye la médula del canon moderno europeo y su imposición en las producciones Latinoamericanas a partir de la conquista, se reconoce el rescate de las formas de éstas y la posible emergencia de sus rasgos en el arte de las últimas décadas. En definitiva, volver a las obras evitaría esquematizaciones cerradas, prefiguradas y pretendidamente universales, a través de las cuales sólo se obtura el acercamiento a configuraciones que reclaman otras claves interpretativas.

LA ASPIRACIÓN DE PRODUCIR OBJETOS ÚNICOS, IRREPETIBLES Y PERDURABLES

El sistema de las Bellas Artes, cuyo germen se encuentra en el Renacimiento y se consolida en tiempos de la Ilustración, presenta una fuerte preeminencia de las artes plásticas en su justificación teórica debido a que fueron precisamente los artistas plásticos quienes encabezaron la batalla por su cambio de estatuto y de jerarquía con el objetivo de ingresar a una esfera privilegiada que ya integraban la danza, la música y la poesía: las artes liberales. Esto, tal vez, explique la atribución de características imprescindibles del arte de la modernidad, aún vigentes, de imposible cumplimiento para el resto de las artes.

El nacimiento de la obra maestra, aquella producida por el artista genio, significó el establecimiento de una clara escisión respecto de la artesanía, entre artes mayores y artes menores: las primeras, la pintura, la escultura y la arquitectura (más tarde, el dibujo); las segundas, el grabado, la cerámica y todo aquello que no encajara en el canon y que, por lo mismo, pasaron a denominarse «artes aplicadas, industriales o decorativas».

La obra de arte –además de ser armónica, equilibrada, producida en el marco de las normas establecidas por el sistema de la perspectiva y de la doctrina de las proporciones– debía ser única, es decir, original e irrepetible y, además, perdurable. Como es obvio, las producciones visuales latinoamericanas quedaron en los márgenes, aun aquellas que por sus características formales y materiales hubieran podido cumplir, si no todos, varios de los exigentes requisitos, como, por ejemplo, las obras arquitectónicas y las grandes esculturas. El relato puede parecer cosa del pasado, pero la persistencia de esta ideología estética se alza, en ocasiones, con asombrosa actualidad.

Dos ejemplos. Como advierten Miguel Rojas Mix y Rubén Bareiro Seguir, «todavía sigue siendo significativo que, mientras la estatua en piedra del Chac-mool se conserva en el Museo del Hombre, su réplica contemporánea, la figura tendida de Henry Moore, se expone en el Museo de Arte Moderno» ([1986] 2006: 448).

Un ejemplo más cercano lo proporciona el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata. A 131 años de su creación, nada ha cambiado. Según se informa en la página oficial, la Sala de Arqueología alberga:

[...] las colecciones más completas de arqueología peruana: Moche, Nazca, Ica, Chancay y Chimú. [...] Puede observarse su metalurgia, vasos de madera, cerámica y los típicos platos pato.

La Sala de Arqueología Argentina reconstruye la historia de estas poblaciones desde el período precerámico hace 10.000 años hasta el período hispano-indígena.

La cultura Condorhuasi-Alamito se ubica aproximadamente entre el 200 a.C. y el 500 d.C. [...]. Eran excelentes artesanos de la piedra, elaboraron pipas, cuentas de collar, hachas rituales y figuras esculpidas. Se destacan las esculturas arqueológicas realizadas en roca volcánica llamadas “suplicantes”, cuya talla representa la figura humana [...].

Las culturas Santa María y Belén trabajaron el bronce confeccionando elementos de uso ritual: hachas, campanas, tensores para arcos, discos y cuchillos (Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, s/f).

Simples restos materiales que conviven con piedras, con fósiles y con momias. Objetos de estudio de las ciencias naturales (se infiere, no culturales).

En Latinoamérica, la división arte/artesanía fue parte del proceso colonizador. La absoluta invisibilización del arte *precolombino* explica también la atribución a las obras producidas por las vanguardias de principios del siglo XX y, de allí en adelante, de altas cualidades artísticas originales y rupturistas, cuando en rigor de verdad se desarrollaban desde tiempos inmemoriales en este continente. En simultáneo, y como efecto del mismo paradigma, le es negado a Latinoamérica –y no sólo a sus artes– el derecho a la contemporaneidad. Ambas certezas resultan cuanto menos parciales. Ni Europa primero ni Estados Unidos después *descubrieron* nuevas formas (en sentido amplio), ni Latinoamérica posee una cultura inmóvil que repite incansablemente esquemas formales fijos como esperan, en ocasiones, los organizadores de las bienales internacionales.

Tomemos el ejemplo del arte textil. Es una práctica milenaria en todas, o en casi todas, las culturas del mundo. Pese a su gran desarrollo y a los esfuerzos de los miembros de la Bauhaus, no fueron consideradas obras de arte hasta muy entrado el siglo XX. Recién en 1962 se organizó la primera Bienal Internacional de la Tapicería en Lausana –a partir de la década del setenta el término *tapicería* fue reemplazado por el de *arte textil*–, en la que participaron artistas que sorprendieron por su alejamiento de la tradicional obra tejida. Sus obras desprendidas del plano comenzaron a utilizar los materiales textiles en la producción de esculturas y de instalaciones. Participaron las colombianas Olga de Amaral, Graciela Samper y Marlene Hoffmann, lo cual es toda una señal. Sin embargo, la famosa crítica de arte, Marta Traba, escribe al referirse a las obras de Marlene Hoffmann: «De ese informalismo de sus tejidos ha pasado hoy en día a la superficie más limpia, dibujos

claros y combinaciones abstractas. La precisión de las composiciones la acerca a Vassarely y al op art» (Larsen, 1972: s/p). Esta *triangulación teórica*, que consiste en establecer necesariamente para la valoración positiva de las obras los antecedentes en las vanguardias de otras latitudes, obtuvo tanto el desarrollo de una crítica de arte que escape de su ensimismamiento como la construcción de una teoría que esté a la altura de los objetos que pretendía abarcar.

Entre los expositores se encuentran las norteamericanas Sheila Hicks y Claire Zeisler, y la polaca Magdalena Abakanowicz, quien fue galardonada en la Bienal por su obra *Composition of White Forms*. La primera, descubre su interés por los textiles al entrar en contacto, por medio de fotografías exhibidas en las clases del historiador de arte latinoamericano George Kubler, con una envoltura de momia perteneciente a la cultura Chancay, Perú. La segunda y la tercera utilizan en sus obras las técnicas del tejido peruano. Las tres reconocen la influencia de los sutiles encajes producidos por dicha cultura (Billeter, 2000). Dice Zeisler:

Los peruanos fueron los mayores tejedores de todos los tiempos. [...] Ninguna nueva técnica ha sido creada desde los peruanos. Y encuentro esto muy interesante. Por lo tanto, era natural que todos nosotros, los tejedores en el siglo veinte, volviéramos a los peruanos [...] (Zeisler en Barrie, 1981: s/p).²

Algunos críticos, historiadores y artistas han permanecido entre incrédulos y embelesados frente a los encajes chancay. «Dos son las reacciones inmediatas: los encajes les comunican, por una parte, un intenso goce estético y, por la otra, la sensación de encontrarse ante una obra de arte contemporáneo» (Eielson, 2001). Las virtudes estéticas, la «belleza», atribuidas a las obras de los artistas textiles contemporáneos, les fueron negadas a quienes verdaderamente las crearon. Y lo que es peor: la crítica de arte latinoamericana suele ver los antecedentes de nuestros artistas textiles en Europa.

Otro tanto ocurre con los *quipus*. Con una vigencia de alrededor de 3.000 años, el *quipu* (en quechua: 'nudo') era un sistema que permitía registrar cifras referidas a la producción agrícola, datos históricos y legales e, incluso, probablemente, literarios. Eran confeccionados con hebras de algodón o con fibras de animales (llama o vicuña) anudados o teñidos, que pendían de una cuerda principal horizontal.

Los quipus fascinaron a los artistas de los países centrales y sus huellas se encuentran en sus textiles del sesenta en adelante, si bien, con anterioridad, era evidente, y confesada, la influencia de los textiles mejicanos y peruanos en las obras de la alemana Anni Albers –pionera del arte textil que estudia en la Bauhaus– a los cuales frecuentó en sus viajes

● 2 «The Peruvians were the greatest weavers of all time. [...] No new technique has been created since the Peruvians. And I find that very interesting. So it was a natural that all of us weavers in the twentieth century went back to the Peruvians [...]» (Zeisler en Barrie, 1981: s/p). Traducción de la autora del artículo.

3 Se hace evidente, a la vez, que en general fue y sigue siendo una actividad mayoritariamente femenina. Tal vez tres razones la excluyeron de las academias hasta hace poco tiempo: el ser una práctica femenina y, por lo tanto, reservada a la esfera de lo doméstico; el carácter utilitario de buena parte de sus producciones; y el haber sido clasificado como «artesanía» por los conquistadores europeos, quienes recién en el siglo XX se han permitido una ampliación de los materiales para la producción artística.

por Latinoamérica. Lo cierto es que la apertura de materiales y de técnicas que influyeron en muchos artistas contemporáneos, precursores del arte textil, es absolutamente explícita. La ya mencionada Sheila Hicks, Lenore Tawney (también norteamericana), la alemana Eva Hesse, las suizas Lissy Funk y Liselotte Siegfried son sólo algunos ejemplos.³

Lo curioso es que, con el tiempo, los teóricos inscribieron buena parte de las producciones de los artistas mencionados como esculturas post-minimalistas. Aunque más que curioso, mantiene una línea ideológica. La división arte/artesanía va siendo paulatinamente superada, pero sólo si las obras que la diluyen se producen en y para los centros mundiales del arte.



Figura 1. *Paisaje recuperado 14* (2013), José Luis Landet (Argentina)⁴

4 La obra fue extraída de la revista digital *Ramona* (2013).

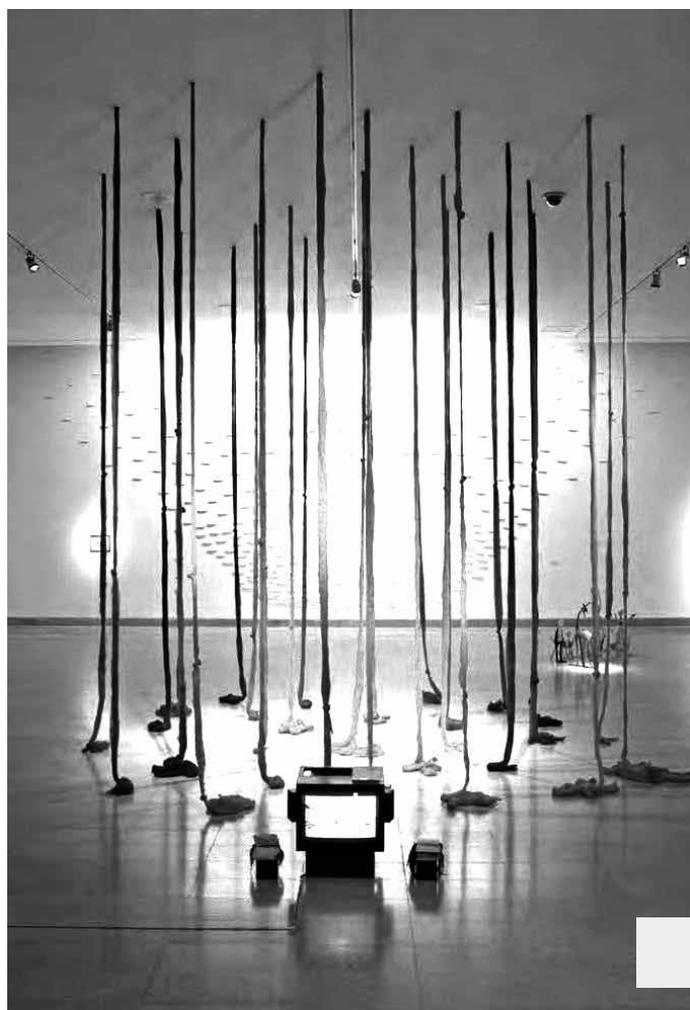


Figura 2. *Quipu menstrual* (2006),
Cecilia Vicuña (Chile)⁵

- ⁵ La obra fue extraída de la página digital de revista *Arte y Crítica*, del texto «A la espera de ver los signos arder. Crítica, curatoría y arte de mujeres» (Illanes, 2012).

6 Gary Urton es profesor de Estudios Precolombinos en el Departamento de Antropología de la Universidad de Harvard y director del Khipu Database Project.

En un reportaje, dice Gary Urton:⁶

La colección más grande consta de 350 quipus se encuentra en el Museo Etnológico de Berlín (Alemania). Adicionalmente, se calcula que en colecciones privadas puede haber otros 200 quipus. Y existen otros más que ya no se pueden estudiar porque están muy maltratados por el paso del tiempo (Urton en Pontificia Universidad Católica de Perú, 2012: s/p).

Nuevamente: los quipus originales –saqueados en tiempos de la conquista– que inspiraron buena parte del arte textil contemporáneo son exhibidos en un museo de etnología. Lo que resulta francamente llamativo es la pretensión de encontrar las raíces estéticas de los artistas latinoamericanos que reinterpretan esas formas en clave contemporánea en esos otros centros del arte, ya validados por el circuito internacional.

¿Qué pasaría si despojados de todo prejuicio, de todo artilugio teórico-crítico colonizador, *miramos* las obras de los actuales artistas textiles latinoamericanos? ¿Podríamos arriesgar que en ellas aparecen rescatadas, renovadas, reinterpretadas –luego de discontinuidades que las volvieron invisibles–, esas *formas supervivientes* que permanecen tercamente y pese a todo? Nudos, tramas, urdimbres entre el presente y ese pasado que se resiste a perecer y a limitarse a ser sólo un objeto de estudio de las ciencias naturales. ¿No estaríamos en condiciones de reconocer una gran cantidad de artistas que aún no frecuentamos porque continúan bajo la denominación de «artesanos» en sus países de origen, sobre todo, las productoras mujeres?

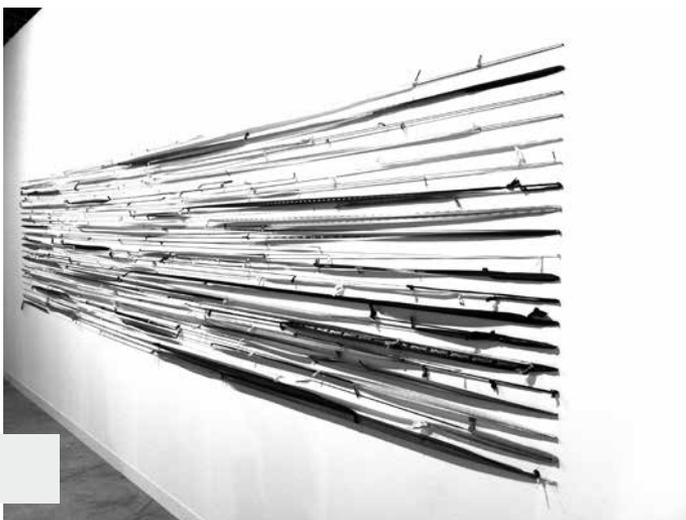


Figura 3. *Knotted Km* (2004), Jac Leirner (Brasil), Foto de Sandra Burns

A MODO DE CIERRE

Llegados a este punto, incluso debería recordarse el hecho de que la importancia otorgada por algunos investigadores a los textiles precolombinos –desde el punto de vista antropológico, arqueológico, no artístico– encubrió un dato no menor: la pintura sobre tela, cuyo origen es establecido por la historia del arte en el siglo XV con el nacimiento del objeto cuadro, existía en Perú desde «[...] por lo menos, el primer milenio antes de Cristo» (Paternosto, 1989: 21). Tal el caso de las telas pintadas de Karwa: lienzos sobre los cuales se aplica el pintado directo. La técnica, las herramientas y los materiales son tardíamente incorporadas en Occidente. Con relación a esto, dice César Paternosto:

La crítica de arte estadounidense consideraba poco menos que “revolucionaria” la técnica de Jackson Pollock o de Helen Frankenthaler porque permitía al color integrarse con la trama de la tela, teñirla, en lugar de ser “depositado” sobre una capa de preparación, como en la técnica al óleo. En suma, algo que los antiguos pintores peruanos hacían casi dos mil años atrás (1989: 21).

Se podría haber ejemplificado con otro tipo de obras que incorporan técnicas, materiales y modos de representación muy avanzado el arte de vanguardia y que se remontan en Latinoamérica a tiempos remotos. Pensemos, por poner sólo algunos ejemplos, en la abstracción, el *body painting*, el *land art*, las obras efímeras, lo monstruoso...

La tarea está pendiente. Volver a las imágenes, reconocer las huellas del pasado, el retorno de aquello que ha sido rechazado y, de ese modo, dar cuenta de las formas que pugnan por nacer o, mejor, por ser vistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ciafardo, Mariel (2010). «Editorial». Revista *La Puerta*, 4 (4), p. 5. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Colombres, Adolfo; Acha, Juan y Escobar, Ticio (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.

Didi-Huberman, Georges [2002] (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Paternosto, César (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: Una visión contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rojas Mix, Miguel; Bareiro Seguir, Rubén (1986). «La expresión estética. Arte popular y folklore. Arte culto». En Zea, Leopoldo (coord.). *América*

Latina en sus ideas (pp. 446-466). México: Siglo Veintiuno.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Barrie, Dennis (1981). «Oral history interview with Claire Zeisler» [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2016 en <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-claire-zeisler-12076>>.

Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata (2016). *Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata* [en línea]. Consultado el 10 de enero de 2016 en <<http://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/arqueologia>>.

Eielson, Jorge (2001). «Luz y transparencia en los tejidos del Antiguo Perú» [en línea]. Consultado el 15 de enero de 2016 en <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/more55.html>>.

Pontificia Universidad Católica de Perú (2012). «Los Incas emplearon quipus para la narración de cuentos y mitos, pero no sabemos cómo» [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2016 en <<http://puntoedu.pucp.edu.pe/entrevistas/quipu-rosetta-y-los-quipucamayoc/>>.

CATÁLOGOS

Larsen, Jack Lenor (1972). *15 Muros Tejidos 9 Armaduras*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Billeter, Erika (2000). «Textile Art and the Avant-garde». En *Contemporary Textile Art: the Collection of the Pierre Pauli Association* (pp. 52-65). Lausanne: Benteli, Bern / fondation Toms Pauli.

OBRAS

Illanes, Carol (2012). «A la espera de ver los signos arder. Crítica, curatoría y arte de mujeres» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<http://www.arteycritica.org/ensayos/a-la-espera-de-ver-los-signos-arder-critica-curatoria-y-arte-de-mujeres/>>.

Leirner, Jac (2004). *Knotted Km* (foto de Sandra Burns) [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b8/14/15/b81415fa8006caee509c067b0e13668d.jpg>>.

Ramona (2013). «Taxonomía de un paisaje de José Luis Landet en Dotfifyone (Miami)» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<http://www.ramona.org.ar/node/49709>>.

UNA EXCURSIÓN A LOS ORÍGENES DE LA ESCUELA

Historia y educación en una propuesta audiovisual

Manuela Belinche Montequín | manuelabelinche@gmail.com

Fundamentos Psicopedagógicos de la Educación B
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
CONICET. Argentina

Susana Pilaría | susanapilaria@yahoo.com.ar

Inés Ward | inesward@yahoo.com.ar

Fundamentos Psicopedagógicos de la Educación B
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

RESUMEN

En este artículo se analiza uno de los capítulos de la serie animada *La asombrosa excursión de Zamba* en cuya trama el protagonista, Zamba, acompaña al prócer Domingo Faustino Sarmiento al pasado y es testigo de las discusiones que signaron los orígenes del sistema educativo argentino y de la escuela como institución moderna. La inscripción de este debate en una producción audiovisual televisiva posibilita repensar la contundencia de lo simbólico en la narración de la historia y en la identidad de la escuela contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Educación; historia; producción audiovisual

Como todas las mañanas, José va a pie hacia su escuela ubicada en Clorinda, una de las ciudades más importantes de la provincia de Formosa. Esta vez, hace el trayecto prácticamente corriendo porque se quedó dormido y ya es muy tarde. Mientras apura el paso piensa en cuánto le gusta mirar televisión, en lo molesto que es que su mamá le haga dejar el pijama debajo del guardapolvo y en que desea poder convertirse, alguna vez, en astronauta.

Al llegar a la escuela, José recuerda que ese día, junto con la señorita Silvia y con sus compañeros, viajará a la provincia de San Juan para conocer la casa en la que nació Domingo Faustino Sarmiento, uno de los próceres más importantes de la Argentina. Todo parece indicar que se tratará de una visita sin grandes emociones, una excursión como cualquier otra. Sin embargo, apenas comienza el recorrido, José sorprende al mismísimo Sarmiento mientras éste intenta escapar del busto en el que simula ser una estatua. Sarmiento, malhumorado, termina admitiendo ante el niño que no sabe por qué motivo ha venido a parar al presente y que busca el momento en que todos estén distraídos para retornar a su época.

A partir de entonces, la jornada de José da un vuelco inesperado y se transforma en una aventura extraordinaria: se introduce en una máquina del tiempo junto a Sarmiento y viaja a la infancia del prócer, presencia sus primeros pasos como maestro y es testigo de sus discusiones con Facundo Quiroga y con el gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, acerca del federalismo, del progreso y de la civilización. También lo acompaña a la Batalla de Caseros junto con el caudillo entrerriano Justo José de Urquiza para desplazar a Rosas del poder y, más tarde, se sorprende al observar cómo Sarmiento se une a Bartolomé Mitre para vencer a Urquiza y para apartar a los caudillos de las provincias. Por último, José asiste a la presidencia del propio Sarmiento, conoce sus principales medidas de gobierno, rinde una prueba escrita sobre todo lo que ha aprendido en el viaje y, finalmente, regresa al futuro con su maestra y con sus compañeros que no parecen haber notado su ausencia.

A José le dicen «Zamba» y es el protagonista de la serie animada *La asombrosa excursión de Zamba*, realizada por la productora El perro en la Luna y emitida por el canal infantil Pakapaka, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación. En cada entrega de la serie, el joven estudiante se transporta imaginariamente a ámbitos espacio-temporales diferentes en los que interactúa con personajes relevantes de la historia nacional y latinoamericana. En el episodio que aquí analizaremos, Zamba es testigo de las discusiones que signaron los orígenes del sistema educativo argentino y de la escuela como institución moderna. La inscripción de este debate en una producción

artística que responde a los parámetros del formato televisivo posibilita repensar la contundencia de lo simbólico en la narración de la historia y en la determinación de construcciones identitarias: ¿Qué dimensiones del territorio del arte fueron puestas en juego para reflexionar sobre los orígenes de la escuela con los más chicos? ¿Desde qué concepciones de lo educativo se construyeron los personajes? ¿Cuáles son los límites y las potencialidades de este formato para transmitir una perspectiva histórica?

LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL *TODOS*

En el contexto de nacimiento del Estado Nación la institución escolar se erigió como una de las apuestas decisivas para la consolidación de la identidad argentina. En términos de Pablo Pineau:

La escuela es a la vez una conquista social y un aparato de inculcación ideológica de las clases dominantes que implicó tanto la dependencia como la alfabetización masiva, la expansión de los derechos y la entronización de la meritocracia, la construcción de las naciones, la imposición de la cultura occidental y la formación de movimientos de liberación, entre otros efectos (2001: 28).

Ese carácter ambivalente de lo educativo se expone en el capítulo analizado en contradicciones que se anuncian como posibilidades simultáneas. En lo que respecta a la figura de Sarmiento, por un lado, se propone una desacralización del prócer –Sarmiento tuvo una infancia difícil, no siguió el camino que sus padres habían imaginado para él, admite que ha cometido errores, es capaz de usar ropa deportiva y entonar un rap o una cumbia, y hasta confiesa que alguna vez faltó a la escuela– y, por otro, se lo *resacraliza* como creador de la escuela pública, como fundador de instituciones educativas en todo el territorio y como ideólogo de la normativa y de la estructura del sistema educativo argentino. Asimismo, se plantean objeciones a su mirada en lo que respecta a la *barbarie*, al federalismo, a los caudillos, al uso de la fuerza y a la devoción por Europa pero, sobre el final del episodio, en las estrofas de la cumbia que éste interpreta al asumir como Presidente, se refuerza la caracterización de su figura como *padre del aula* para *todos*:

Vamos Zamba que hay un dictado, mi obra anotarás. Cien escuelas voy a fundar, eso es poco, que sean doscientas más. Con doscientas no me alcanzan, setecientas no me bastan. En seis años ochocientas escuelas nuevas hay. Todos gratis hoy estudiarán. La educación debe ser popular. Todos gratis hoy estudiarán. Educación para todos por igual (Mignogna & Lauría, 2011: 12.30').

En este punto nos preguntamos: ¿Cómo se definía el *todos* del cual hablaba Sarmiento? ¿Quiénes conformaban ese *todos* que podía ser educado? ¿A qué sectores excluía su imaginario pedagógico? De acuerdo con Adriana Puiggrós, «Sarmiento promovió el sistema educativo más democrático de su época, al mismo tiempo que realizó una operación de exclusión de los sectores populares. A la escuela pública del imaginario sarmientino concurría un sujeto abstracto que jamás llegó a existir» (2012: 69). En el diagnóstico del prócer, los indios y los gauchos que constituían buena parte del pueblo latinoamericano eran considerados bárbaros por naturaleza y quedaban fuera de la población *educable*.

El modelo educativo que anhelaba Sarmiento, entonces, no era verdaderamente igual para todos y los guionistas del capítulo no se privan de mostrar esa tensión. Aún cuando en la cumbia final se subraya sin matices el carácter democrático de la educación sarmientina, a lo largo de la trama aparecen huellas de la preocupación de este personaje por definir el tipo de civilización que la nación necesitaba: blanca, laboriosa, racional, científica y moldeada a imagen y semejanza de las grandes potencias. En uno de los diálogos más interesantes del episodio, al ser increpado por Facundo Quiroga y por Juan Manuel de Rosas respecto de *sus ideas*, Sarmiento sostiene que para llegar a ser tan civilizados como Europa o como Estados Unidos es necesario sacar a los indios, a los gauchos y a los caudillos, invitar a gente de otros países y de ese modo hacer un país ordenado, civilizado y educado.

Esta caracterización vuelve a aparecer en la escena siguiente cuando Sarmiento, que se ha ido a Chile para combatir desde allí a los federales, canta un vals mientras Zamba toca el acordeón vestido como un niño parisino:

Oh lalá, oh París, algún día mi país será igual, igual a ti París. Qué elegante es el francés, es tan culto como el inglés, en cambio aquí es lo que ves: indios sin nada en los pies [...] Desde Chile escribiré, con mi diario educaré, con balas combatiré, del tirano me reiré. Indios, gauchos, ¡un horror!, ¡esta gente es de terror! Los lidera un ignorante que se cree muy importante pero es un dictador. El progreso es impensable sin la pluma y sin el sable. Educación y algún cañón para una gran nación. Las ideas no se matan más los federales sí (Mignogna & Lauría, 2011: 8.31').

Incluso los autores se permiten poner en jaque las pretensiones eruditas de este personaje valiéndose de la ingenuidad de Zamba, quien, al intentar leer con mucha dificultad *On ne tue point les idées*,¹ increpa sin mayores rodeos al prócer: «¿Por qué lo escribe en francés

¹ En español: «Las ideas no se matan».

Sarmiento?, así no lo va a entender nadie» (Mignogna & Lauría, 2011: 8.13'). Este guiño al espectador permite arriesgar que los realizadores de la tira trabajaron con la referencia de un *todos* de márgenes más amplios que los que Sarmiento definía para su universo *educable*.

En tal sentido, este capítulo de Zamba –y toda la tira que tiene como protagonista a ese personaje– debe ser pensado a la luz de las peculiaridades que signaron su contexto de producción. Un aspecto que tiñó el modo de construir poder y de ejercerlo en los sucesivos gobiernos kirchneristas fue la permanente disputa en el universo simbólico. Podríamos aventurar que se trató de una constante del peronismo a lo largo de la historia, desde la iconografía y desde la gráfica de los años cincuenta con la exaltación de las figuras obreras, pasando por la leyenda *Evita te ama* en los libros de lectura, por las estampillas con las caras del presidente y de la primera dama, por la marcha peronista y por la frecuencia con la que la pareja participaba de actividades con artistas, hasta por el sencillo pero pregnante *Viva Perón*, equiparable al más reciente *Néstor vive*.

En los años kirchneristas (2003-2015), la confrontación por la posesión de la verdad –materializada, por ejemplo, en *Clarín mente*– y por el mundo de las imágenes visuales y audiovisuales llevaron la contienda discursiva a la puja por los medios. La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, la aparición de programas de televisión, como *678* y *Duro de Domar*, la Televisión Digital Abierta (TDA), el *Fútbol para todos*, Canal Encuentro, la cobertura de los festejos del Bicentenario, los personajes que ocupaban un lugar destacado en la Casa Rosada como escenografía que acompañaba cada acto oficial, la habilitación de espacios para espectáculos populares, Tecnópolis e, incluso, la muerte de Néstor Kirchner, con sus respectivas connotaciones de orden comunicacional, permiten pensar que los rasgos identificatorios de estos gobiernos no hay que buscarlos únicamente en las decisiones políticas o económicas, sino, también, en el terreno cultural y simbólico.

La creación de Pakapaka, el primer canal educativo destinado a un público infantil, por parte del Ministerio de Educación de la Nación en el año 2010, se inscribe en esta contienda y Zamba aparece como su caballo de Troya: un niño argentino que vive en el presente, que se vincula a determinados personajes y a hechos del pasado y que retorna al presente para plantear, en el epílogo de cada capítulo, una conclusión de orden social y política.

En Zamba se asume, además, el desafío de producir contenidos históricos o sociológicos en términos narrativos ficcionales. Ese niño imaginario situado en un ámbito escolar no se acerca de un modo neutral al pasado, a esos relatos históricos que han sido siempre, al menos en la infancia, patrimonio de la escuela. Se plantea una intromisión directa

en un territorio que pertenecía a las instituciones educativas invitando a cuestionar explicaciones y a abrir caminos alternativos para enseñar la historia.

Hablamos de una animación, es decir, de un género que requiere del espectador la aceptación de un código. Incluso los más chicos advierten que Zamba es un dibujo y que el Sarmiento, el Rosas o el Quiroga que interactúan con él no son intentos representativos del mundo real sino personajes de ficción materializados a partir de decisiones artísticas (tamaño, forma, color, escala, encuadre, musicalización).

La construcción de los personajes tampoco es ingenua, ninguno de ellos es totalmente bueno o definitivamente malo, se proponen matices. No se trata de caracterizaciones inocentes, sino que se resaltan ciertos rasgos y se enfatizan algunas particularidades: un Quiroga de tez morena, barba abultada, voz grave y gestos toscos que aparece en escena disparando tiros al aire y que es presentado como *el terrible Facundo Quiroga tigre de los llanos*, termina mostrando en el diálogo un costado bastante más ingenuo que temible; a su lado, un Rosas altanero, de ojos claros, buen porte y hablar refinado, casi salido de una telenovela romántica de las dos de la tarde, paradójicamente, es catalogado por Sarmiento como una bestia salvaje. De esta manera, los autores consiguen usar el estereotipo como un punto de partida que, después, es reconfigurado mediante otros recursos como la ironía y la metáfora, sirviéndose de esa opción que brinda el arte de conjugar al unísono tiempos distantes.

De manera semejante, la utilización durante el episodio del recurso musical de modo extemporal, donde se recurre primero a una especie de rap presentado como videoclip y, después, a una cumbia, también genera una distancia que vuelve más compleja la percepción y permite construir, alrededor de una figura controvertida como lo es Sarmiento, un personaje ameno, atractivo, que salta las distancias temporales y se acerca a nuestro presente. Sarmiento no está muerto, revive a través de la animación con características renovadas y adaptadas por la propuesta estética de la serie televisiva. Hablamos de un discurso que toma cuerpo en la imagen, en los recursos musicales y en el lenguaje audiovisual para materializar una mirada histórica novedosa con una base necesariamente política.

Así, el entrecruzamiento intensificado en la contemporaneidad entre el conocimiento teórico, las propuestas artísticas y la tecnología propone ampliar los horizontes con miras más inclusivas. Pero ¿hasta qué punto es capaz una serie animada de televisión de generar contenido crítico y reflexivo con un guión que no puede evadir la unidireccionalidad que le es propia a su formato? El personaje de Zamba requiere, para aprender, viajar en el tiempo, conocer a los mismísimos protagonistas de la historia, dialogar con ellos e interpelarlos; mientras que el programa

televisivo demanda un espectador pasivo, muchas veces solitario y sin posibilidades de interacción, que vive una experiencia de otra índole. Entonces, ¿las preguntas del espectador de Zamba quedan destinadas a no tener respuestas? ¿Qué posibilidades encuentra aquí la construcción del conocimiento como tarea dinámica, experiencial? ¿Cuál es el papel que desempeña la escuela en la contienda por la distribución del conocimiento? ¿Existe, efectivamente, una apropiación dentro del aula de estos contenidos que circulan por fuera de su territorio?

UNA CONCLUSIÓN INCIERTA

Estos y otros interrogantes deberán ser puntos de partida para futuros derroteros. En la reflexión incipiente y provisoria que aquí nos atañe podemos decir que el capítulo de *La asombrosa excursión de Zamba* analizado resulta auspicioso al menos en dos sentidos. En primer lugar, el guión habilita a entender la educación como un hecho político, propone pensar los orígenes del sistema educativo en términos controversiales, muestra los sectores y las ideas en pugna, se permite desacralizar a las figuras y pone en evidencia sus fisuras y sus contradicciones. En segundo lugar, si pensamos la forma no como el reverso del sentido sino como un aspecto decisivo de la totalidad de la obra, las segundas intenciones, las alusiones, las sustituciones y las apelaciones simbólicas completan la composición y promueven un desplazamiento que invita a descubrir distintos planos en la imagen y en el relato. Aún con las condicionantes propias del código televisivo se instala un espacio vacío, una distancia que obliga a una percepción más compleja y más lenta. Una narración que debe descifrarse en sus pliegues, los que habitan en la superficie y los que requieren develar una segunda trama. La incerteza, muchas veces valiosa y necesaria cuando del acto educativo se trata.

En el diálogo final del episodio, luego de trasladarse en la máquina del tiempo nuevamente al punto de partida, Sarmiento pregunta: «¿En el futuro las cosas siguen igual? ¿No hemos progresado Zamba?» A lo que el niño responde: «¡Sí, Sarmiento, progresamos! Bueno, sigue habiendo problemas, pero todos podemos ir a la escuela para estudiar lo que nos enseñaste, así cuando seamos más grandes vamos a poder hacer un país mejor» (Mignogna & Lauría, 2011: 15. 37'). La renovación de sentido del *todos* operado en este capítulo representa una idea de igualdad que, desde nuestra perspectiva, supo ser reflejo en la década pasada de propuestas educativas más democráticas, participativas y populares. Esta animación fue capaz de plantear una lectura particular de la historia y de vincular la carga simbólica de la narración con las políticas nacionales que le dieron sustento y que construyeron

sentidos identitarios, en un contexto de revisión y de reivindicación de elementos en otro tiempo silenciados.

Esos sentidos *seguirán allí* aún si vuelven a ser olvidados porque, según Sigmund Freud (1986), lo olvidado no es destruido y nada de lo formado puede desaparecer jamás. Pero será justamente en la memoria, en las formas en que esta opere y en las políticas que se activen con ella donde se jugarán las posibles lecturas y las interpretaciones que se acumularán como materiales disponibles para las próximas generaciones. Comprender el pasado para que este no retorne como pesadilla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Freud, Sigmund (1930). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.

Pineau, Pablo (2001). «¿Por qué triunfó la escuela?». En *La escuela como máquina de educar* (pp. 27-52). Buenos Aires: Paidós.

Puiggrós, Adriana (2012). *Qué pasó en la educación argentina: Breve historia desde la conquista hasta el presente*. Buenos Aires: Galerna.

VIDEO

Lauría, Eva (prod.) y Mignogna, Sebastián (dir.) (2011). *La asombrosa excursión de Zamba en la Casa de Sarmiento* [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2016 en <<http://www.pakapaka.gob.ar/videos/50636>>.

DISOLUCIÓN DEL ORIGEN

Reflexión sobre el arte contemporáneo

Analía Melamed | analiamelamed@hotmail.com

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
CONICET. Argentina

RESUMEN

Se vincula la reflexión estética contemporánea con la distinción nietzscheana entre origen e invención. En este marco, se examina cómo las múltiples formas de emergencia del arte contemporáneo ponen en crisis las categorías estéticas y vuelven imposible la atribución de un origen para el arte, entendido éste como fundamento último o como esencia. Se concluye que, en un mundo de estetizaciones vacías y de sentidos establecidos por el mercado, posiblemente el aspecto más valioso de una manifestación, de una apreciación o de un gesto artístico consista en ese presentarse como lo sin fundamento, lo sin esencia, un interrogante dentro de una trama de significaciones cristalizadas.

PALABRAS CLAVE

Origen; invención; arte contemporáneo; reflexión estética

En este trabajo se sostiene que los principales debates sobre arte hoy pueden vincularse a la disolución de su origen, entendido no como comienzo temporal, sino en el sentido nietzscheano, como búsqueda de un fundamento último. En este marco, propongo una breve descripción de las cuestiones que concentran gran parte de la reflexión estética actual para luego desarrollar la relación con el mencionado problema de su origen.

Podría decirse que la dificultad más importante que plantean las prácticas artísticas contemporáneas consiste en que ponen en crisis las categorías y las clasificaciones más o menos tradicionales de la teoría estética. En efecto, *performance*, instalaciones, *bodyart*, bioarte, grafiti, entre otras, tienen como consecuencia que los conceptos de obra, de autor, de receptor y los juicios valorativos establecidos resulten incompetentes para dar cuenta de ellas. Las complejas y múltiples emergencias de lo contemporáneo hacen que el arte hoy se sustraiga a los intentos de demarcación teórica.

Otro aspecto del panorama actual es que la noción de belleza queda al margen de la exploración artística, así como también de los criterios con que se la juzga. El fenómeno de *desestetización* del arte, consecuencia de su desligamiento de la belleza, paradójicamente se produce al mismo tiempo que se constata una estetización general, una suerte de diseminación de lo estético, en todas las dimensiones de la vida. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2015) sostienen que lo estético constituye un régimen del capitalismo, no por alguna pretensión artística, sino porque sus operaciones, tanto para la comunicación como para la elaboración y para la distribución de bienes de consumo requieren de la puesta en escena y del espectáculo, de la seducción y de lo emocional. Es decir, el capitalismo utiliza el camino del valor estético para crear valor económico (Lipovetsky & Serroy, 2015). En la estetización generalizada, el arte parece disolverse y resulta difícil de identificar. A la vez, se vuelve a diagnosticar la muerte del arte (Vattimo, 1990) o el fin de las grandes teorías sobre el arte (Danto, 1999).

La transgresión propia del arte de las últimas décadas tiende a disolver no solo las nociones estéticas, sino, también, las fronteras entre las artes al proponer prácticas donde se combinan distintos modos de expresión, soportes, materiales, técnicas, etcétera. A propósito de esto, el crítico Marc Jimenez (2010) considera que las manifestaciones actuales provocan una ruptura específica que supera los intentos modernos de correr las fronteras entre arte y no arte, representados, por ejemplo, en el *ready-made*, de Marcel Duchamp.

INVENCIÓN DEL ARTE

En este contexto, el arte y la reflexión sobre arte hoy se enfocan más que nunca sobre sí mismas y sobre su propia naturaleza, lo que conduce a la cuestión de su origen en el sentido antes mencionado. De modo que el desmarcamento conceptual de lo artístico se vincula con la disolución de un origen en cuanto a la imposibilidad de atribuir un fundamento o una esencia para el arte.

Friedrich Nietzsche diferenció origen de invención y aplicó esta distinción tanto al conocimiento como a la poesía, a la religión y a la moral. Respecto de esta última, en el prólogo de la *Genealogía de la moral* (1995), sostiene que la pregunta por el origen (*Ursprung*) del bien y del mal conduce a un «por detrás del mundo», un soporte último, por ejemplo, Dios. Así, afirma lo siguiente con respecto al problema del origen del mal:

[...] le dediqué, en una edad en que se tiene “el corazón dividido a partes iguales entre los juegos infantiles y Dios”,¹ mi primer juego literario de niño, mi primer ejercicio de caligrafía filosófica [...]. [Sin embargo, un] aleccionamiento histórico y filológico, y además una innata capacidad selectiva en lo que respecta a las cuestiones psicológicas en general, transformaron pronto mi problema en otro: ¿en qué condiciones se inventó (*erfand*) el hombre esos juicios de valor que son las palabras bueno y malvado? (Nietzsche, 1995: 19-20).

¹ Nietzsche cita los versos 3781-3782 del Fausto.

En este mismo sentido, la poesía también fue inventada. En *La gaya ciencia* (2011), Nietzsche afirma que la poesía es un «lazo mágico» cuyo surgimiento se liga a su capacidad para apaciguar y para controlar. La métrica y el ritmo operan una suerte de coacción, de colocarse al unísono, ante el cual los individuos ceden. La música y el baile tienen una función terapéutica en cuanto descargan las emociones y limpian el alma (Nietzsche, 2011). Ni la poesía ni el conocimiento forman parte de una naturaleza humana, sino que resultan de su utilidad en la lucha por la vida.

La búsqueda de un origen supone el ir al encuentro de un soporte metafísico, de una esencia que se realiza en el tiempo. El origen sería lo dado necesariamente y es por ello que, también, remite a la idea de un destino. Contrapuesto al origen, el concepto de invención no se vincula con una identidad esencial, sino con una producción humana y, como tal, contingente, azarosa, accidental, que se liga a intereses y a fines prácticos. El origen, entonces, enmascara para Nietzsche una invención.

Este juego entre origen e invención se enlaza con la cuestión de la crisis contemporánea de la reflexión sobre el arte, si advertimos que el concepto de arte que se pone hoy en cuestión es históricamente

tardío. Comienza en el Renacimiento, pero es en el siglo XVIII cuando se constituye como un objeto de indagación teórica específica, sobre todo a partir de Alexander Baumgarten y de Immanuel Kant. Allí, la dirección de la reflexión estética no puede ser desvinculada del progresivo socavamiento que la modernidad filosófica y la ciencia realizan de cualquier soporte metafísico o instancia fundamentadora última. De manera que en el arte se intenta compensar los impedimentos de la filosofía y de la ciencia y constituirlo en una fuente de sentidos o como una posibilidad de representar lo irrepresentable.

Como consecuencia de la limitación kantiana del acceso teórico a las cuestiones metafísicas, es decir, al establecer que lo absoluto –Dios, Mundo, Alma– no puede ser objeto de conocimiento, los filósofos y los artistas enmarcados en el Romanticismo, herederos de esta restricción, encontraron que en el arte había un acceso privilegiado a tales cuestiones. Sea la poesía o la música, de Novalis y Friedrich Hölderlin a Arthur Schopenhauer y Richard Wagner, podría hablarse de una *operación romántica* que consistió en postular un origen del arte al establecer sus vínculos con lo absoluto y, así, proporcionar un fundamento metafísico que en muchos casos condujo a su sacralización. Podría suponerse que el recurso al arte respondió a una búsqueda de consuelo ante el vacío metafísico pero, también, que se articuló como una crítica a la expansión de la racionalidad mecanizada propia del capitalismo.

Así, la visión romántica, con variaciones, puede encontrarse en el trasfondo de la mayor parte de las prácticas y de las reflexiones artísticas a lo largo de los últimos tres siglos, de la religión del arte a la posibilidad humanizadora de la experiencia artística como una alternativa a la progresiva degradación de la vida en el capitalismo. Más allá de las vicisitudes de su historia, en el arte hay un acceso a una verdad última o a un destino de lo humano aún no realizado. En Schopenhauer podría hablarse de una religión del arte en cuanto la música resulta una manifestación privilegiada de la Voluntad. Para Georg Wilhelm Friedrich Hegel, el arte constituye un momento en el autodespliegue de la conciencia de sí del absoluto y su muerte se vincula a la pérdida de esta cualidad de constituir la manifestación sensible del absoluto. También Karl Marx parece afectado por la visión romántica cuando reflexiona sobre las obras de la antigüedad y sobre la dificultad para explicar que «puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables» (Marx, 1971: 32).

Ahora bien, cuando Marcel Duchamp, en 1917, expone su célebre urinario, al exhibir del mismo modo que cualquier otra obra consagrada de la tradición artística un objeto industrial ¿no está metacomunicando que en el trasfondo de todo arte hay contingencia, azar, arbitrariedad? ¿No está haciendo volar por el aire la ilusión de un origen, de una

esencia, de un destino, de un sentido último del arte?

Cuando, como señala Walter Benjamin en 1936, en el capitalismo avanzado la reproductibilidad técnica aplicada al arte transforma radicalmente el acceso y las características de las experiencias estéticas, hace inescindibles el original y la copia, pone en crisis la autoridad del pasado, ¿no está este fenómeno a su modo poniendo en cuestión la idea del origen del arte? (Benjamin, 1982). Cuando la estetización de los totalitarismos en el siglo XX –en el nazismo, pero también en el realismo socialista– encuentra su expresión en ciertas formas de arte y condena otras como arte degenerado, ¿no está llevando al extremo el ideal romántico de un origen del arte, al tiempo que muestra su absurdo y su peligrosidad?

También podemos conjeturar que la conferencia de Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte» (1936), contribuye de manera decisiva a desmontar el mito del origen. Aunque mantiene filiación con la propuesta romántica del origen al buscar una esencia del arte y al establecer en la obra una nueva relación con el ser y con el acontecer de la verdad, no obstante, Heidegger pone el acento en que todo arte tiene la posibilidad de abrir un mundo, un campo de significaciones o de circulación de sentidos y restringe, así, el papel del artista creador, central para el Romanticismo. Esto no sólo tiene un eco en estructuralistas y en posestructuralistas como Michael Foucault y Roland Barthes, que diagnostican la muerte del autor, sino que, también, propicia el lugar cocreador de la recepción y de la movilidad de las significaciones.

De modo que la disolución del origen del arte se vincula con la apertura radical a la experimentación artística, con el problema de la demarcación del arte y con la crisis de las categorías estéticas. El enfoque de estas cuestiones debe ahora variar radicalmente. Para Jean Marie Schaeffer (2012) lo que denomina las teorías especulativas del arte y que se vinculan con los intentos de atribución de un origen, tienen la principal dificultad en poner a las manifestaciones artísticas en función de categorías extra artísticas. Subordinan lo específicamente estético a una exploración metafísica y menosprecian o ignoran la singularidad de la experiencia estética, en cuanto acto único de un receptor individual.

Reflexionar sobre el arte con prescindencia de la búsqueda de una presunta esencia requiere, entonces, de concentrarse en la extrema singularidad de cada expresión. Pero la tendencia a atribuir un origen al arte es fuerte. En toda historia del arte, en toda clasificación de corrientes artísticas, suele colarse una teleología o un esencialismo. También, con relación al arte latinoamericano, se puede comprobar que muchas obras artísticas y sobre el arte suponen un origen, ya sea que éste se establezca en el marco de las tradiciones y de las vanguardias

europeas o que se lo ubique en el horizonte precolombino y en las tradiciones latinoamericanas. Si bien esto ha dado manifestaciones valiosas, ha funcionado como criterio de exclusión a campos y a expresiones importantes, por ejemplo, los que colocados dentro de la cultura popular, se han considerado marginales al arte.

Sin embargo, aunque no sea posible pensarlo en términos de origen es cierto que ningún arte surge de la nada. Solo hay arte dentro del arte y esto significa dentro del juego de encuentros y de desencuentros que establecen diversos lenguajes considerados artísticos o que pugnan por serlo. En este sentido, se formulan propuestas alejadas de todo esencialismo como la de Nicolas Bourriaud, quien concibe el arte como un lugar de producción de una sociabilidad específica, un intersticio social de espacios libres que difieren de los de la vida cotidiana y propicia intercambios humanos distintos a las lógicas comunicativas impuestas. «El arte, es un estado de encuentro» (Bourriaud, 2013: 17).

UN INTERROGANTE SIEMPRE RENOVADO

En suma, la reflexión sobre arte en la actualidad no tiene otra posibilidad que atenerse a las manifestaciones, a las prácticas o a las expresiones consideradas o sospechadas de artísticas. La complejidad, la heterogeneidad y la diversidad del arte contemporáneo nos llevan a concluir que si hay algo que caracteriza a ese campo lábil y diverso considerado arte es la ausencia de origen. En un mundo como el actual, de sentidos establecidos por el mercado, de estetización vacía, de cristalizaciones de significados como resultado de estrategias comunicacionales o de *marketing*, una manifestación, una apreciación o un gesto artístico es lo que se nos presenta como lo sin fundamento, lo sin esencia. Un vacío dentro de una plenitud de sentidos ya dados, una pura contingencia que, sin embargo, a menudo propone la ilusión de un origen que podría derivarse de la necesidad de encontrar una instancia compensatoria ante una existencia arrojada en la banalidad.

Como señala Marcel Proust:

¿Podía la vida consolarme del arte? ¿Había en el arte una realidad más profunda en la que nuestra verdadera personalidad encuentra una expresión que no dan las acciones de la vida? ¿Y es que todo gran artista parece tan diferente de los demás y nos da tal sensación de la individualidad que en vano buscamos en la existencia cotidiana? (1992: 169).

Su libro *En busca del tiempo perdido* (1992) puede ser leído como una obra que se encuentra en el quiebre entre las concepciones metafísicas o

especulativas del arte y de las que deben asumir su propia contingencia. Las preguntas que recorren la novela, en su formulación, responden a las concepciones propias del siglo XIX; sin embargo, el hecho de que queden sin respuesta más el escepticismo que se despliega a lo largo de la narración son propias, en su incertidumbre y aún en su angustia, del arte contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter (1982). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Madrid: Taurus.

Bourriaud, Nicolas (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

Heidegger, Martín (1996). «El origen de la obra de arte». En *Caminos del bosque* (pp.11-74). Madrid: Alianza.

Jimenez, Marc (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Buenos Aires: Prometeo.

Marx, Karl (1971). «El arte griego y la sociedad moderna». En *Introducción general a la crítica de la economía política/1857* (pp. 31-33). Córdoba: Cuadernos de Pasado y Presente.

Nietzsche, Friedrich (1995). *Genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza.

Nietzsche, Friedrich (2011). *La gaya ciencia*. Buenos Aires: Libertador.

Proust, Marcel (1992). *En busca del tiempo perdido. La prisionera*. Madrid: Alianza.

Schaeffer, Jean Marie (2012). «La teoría especulativa del arte». En *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética* (pp. 47-77). Buenos Aires: Biblos.

Vattimo, Gianni (1990). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

EN NOMBRE DE LA ACADEMIA

Desnudos masculinos en el arte argentino del siglo XIX

María de los Ángeles de Rueda | mariaderueda@gmail.com

Historia de las Artes Visuales III e Historia del Arte VI y VII
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

RESUMEN

En este artículo de opinión se describen algunos rasgos de un subgénero del desnudo: el dibujo anatómico masculino o *Academia*, que aparece en el arte argentino durante el siglo XIX. Estos dibujos y pinturas de estudio cambian en sus convenciones a medida que nos aproximamos a la formalización de un sistema artístico moderno en los albores del siglo XX, donde surge un tipo de representación con mayor libertad en el tratamiento del cuerpo masculino desnudo y en sus modos de representación. Se esboza, a través de unos pocos ejemplos, la posibilidad de volver a pensar las categorías de la historia del arte. Un aspecto de la problemática sobre los géneros artísticos conforma un detalle, tal vez, pero permite el desplazamiento del punto de vista del historiador del arte con relación a las obras del pasado.

PALABRAS CLAVE

Desnudo; hombre; academia; géneros

El desnudo constituyó un punto de inflexión en la problemática de los géneros artísticos del siglo XIX, en particular, el masculino. Los cuerpos de hombres se representaban, durante el período, en personificaciones de héroes y de dioses en el arte europeo. Excepcionalmente, el desnudo masculino aparecía a través de un género *menor* o subgénero dentro de las convenciones de la enseñanza de las Bellas Artes con el título de *dibujo anatómico, academia, o anatomía artística*.

Existen cuatro trabajos pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes con esta característica, uno de ellos es el de José Agujari, otros dos son de Rogelio Yrurtia¹ (realizados en lápiz) y, por último, hay uno de Ernesto de la Cárcova (pintura). Me parece interesante destacar estas cuatro obras en la medida en que nos permiten indagar sobre la problemática de los géneros artísticos durante el siglo XIX y sobre la representación del cuerpo. Además, nos ayudan a trabajar en el desplazamiento del punto de vista del historiador del arte en la contemporaneidad con relación a las obras del pasado: ¿cómo puede cambiarse el paradigma de la historia del arte?, ¿cómo se revisan las periodizaciones y los relatos establecidos? Lo canónico siempre es plausible de ser puesto en tensión con alguna obra excepcional o con una perspectiva analítica complementaria.

Con respecto a estos interrogantes, Griselda Pollock, en el marco de su paradigma materialista histórico feminista, señala: «Descifrar la intrincada interdependencia entre clase, género y raza, en todas las formas de la práctica histórica debería ser parte de las metas de la historia crítica del arte» (2013: 27). En este sentido, observamos en detalle un conjunto de imágenes realizadas en el contexto de producción académica cuyo objetivo fue el estudio anatómico del cuerpo masculino. Sin embargo, en la actualidad, los nuevos marcos de la historia del arte, ya sea por los relatos museístico o curatoriales, permiten otras lecturas complementarias. Esta línea de trabajo admite ampliar la perspectiva histórica, considerando las interacciones sociales y simbólicas en los diferentes grupos que coexisten en un determinado tiempo y lugar, apuntando a la revisión de categorías estancas y de convenciones establecidas por instituciones clasicistas o decimonónicas en este caso.

Estas prácticas académicas se pueden articular con el desarrollo del desnudo como género burgués en el siglo XIX. Las producciones de imágenes de desnudos fueron escasas y su circulación fue restringida en el arte argentino, ya sea en un circuito íntimo (como sucedió con la obra *El Baño* (1865), de Prilidiano Pueyrredón, en el Museo Nacional de Bellas Artes) o institucional, en algunos salones de fin de siglo (por ejemplo, la pintura *Desnudo* (1888), de Eduardo Schiaffino, de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

1 Reproducidos en el catálogo de la muestra Primeros Modernos en Buenos Aires (Museo Nacional de Bellas Artes, 2007), cuya curadora invitada fue Laura Malosetti Costa.

(MMBAJBC). No podemos dejar de mencionar que, a través de la fotografía etnográfica, aparece un nuevo repertorio del género: desnudos de mujeres originarias en tarjetas postales, cuyo código de representación corporal copia las poses y la gestualidad de los cuerpos pintados. Estas imágenes, cuya función fue documental, se usaba también como *souvenir* de tierras lejanas, haciendo visible un repertorio de cuerpos dóciles violentados por la mirada científico-positivista. Es fundamental observar estas configuraciones paralelas si se va a estudiar el desnudo y ver cómo operaron en la cultura de la primera mitad del siglo XX y qué significaron en el contexto institucional y en los usos sociales de este tiempo (Masotta, 2013).

Hay un punto de vista dominante en la figuración académica que neutraliza la representación del cuerpo desnudo masculino y que lo contextualiza como ejercicio de dibujo anatómico. Esto resulta muy claro si se pone en serie sincrónica con *El despertar de la criada* (1887), de Eduardo Sívori, y con *El Reposo* (1889), de Eduardo Schiaffino, su invisibilidad se refleja por el efecto del relato *patriarcal* que toma el cuerpo femenino como objeto de contemplación y de deseo, y por la percepción de un cuerpo desnudo, objeto de uso, estigmatizado, como el de la sirvienta. Con relación a esto, Laura Malosetti Costa señala:

Hubo discusiones intensas en la Buenos Aires finisecular respecto de la exhibición de desnudos: Eduardo Sívori las inaugura en 1887 con su *Lever de la bonne*. Pero fue Eduardo Schiaffino el protagonista clave de esta historia: desde sus propias obras de desnudos modernos y simbolistas, sus intervenciones como crítico en varios periódicos, y su permanente batalla por el arte moderno como formador de colecciones para el Museo Nacional, fue él sin duda quien más contribuyó a construir un escenario para el arte nuevo –con el desnudo femenino como punta de lanza– en Buenos Aires (2015: 6).

A CUERPO GENTIL

Los ensayos en lápiz sobre el cuerpo masculino se remontan al siglo XVII en las Academias de Arte en donde se enseñaba el dibujo anatómico. En ellas se entendía a esta práctica como la realización de un desnudo masculino como ejercicio excelso de la representación del cuerpo humano, según las convenciones clásicas. Durante el siglo XIX, el modelo en vivo masculino (restricciones de la moral burguesa y de la exaltación del canon clásico) se siguió copiando en Europa en las academias de Bellas Artes, mientras que los artistas modernos (los bohemios, los que representaban a las vanguardias del XIX) copiaban e interpretaban *del*

natural a los cuerpos femeninos, liberando la representación de ciertos ideales de belleza.

En pos de los istmos que fueron sucediendo, se instaló la interpretación de una realidad puesta en carne femenina y el siglo concluyó con los desnudos de mujeres simbolistas, fatales, *fauves*. El cuerpo masculino sin ropajes se objetivó en el canon clásico de tradición grecorromana, re-encuadrado en el héroe neoclásico-romántico. Algunas excepcionales imágenes del romanticismo intentaron desviar la norma de este neutro que al compararse con una Olimpia se desvaneció en un repertorio limitado de poses. No obstante, la fotografía empezó a mostrar, en sintonía con cierta tradición de subgénero, el pasaje de una anatomía artística a una científica de la mano de Eadweard Muybridge o de Étienne Jules Marey.

En la Argentina fue tardía la creación de una academia de Bellas Artes según el modelo europeo, el francés, en particular. En esta sociedad tradicional, el desnudo femenino apareció primero en el ámbito privado con Prilidiano Pueyrredón, quien pintó una joven criada en la bañera. Luego, con la fotografía, circularon en el ámbito privado imágenes eróticas y, entre los naturalistas, postales etnográficas con las mujeres del Gran Chaco desnudas y conducidas a emular las poses sensuales de la pintura; hasta que a fin de siglo, como señalamos en la introducción, se desplegaron los desnudos femeninos, entre el naturalismo y el simbolismo, con diversos tonos de crítica, de erotismo y de modernidad.

En ese ámbito se pueden inscribir las cuatro obras mencionadas. La primera, *Academia* (1901), de Giuseppe Agujari, es una acuarela sobre papel firmada, pero sin fecha, puede que «haya integrado la exposición de acuarelas de agosto de 1869 en la casa Fusoni (su presentación en la ciudad según el consejo del comerciante gallego Francisco J. Brabo)» (Amigo, s/f) [Figura 1]. Una imagen austera, de pintura tonal, con detalles de observación del cuerpo entero masculino de espalda, no idealizado, pero sí estilizado, armónico según las convenciones de la academia clásica-naturalista.

Las dos *Academias*, de Rogelio Yrurtia, carbonillas sobre papel de 1901, muestran un desnudo masculino de cuerpo entero, de frente y de atrás, levemente desplazado, en una pose distendida, con un trabajo de línea precisa y esfumado que pone en evidencia el virtuosismo realista del autor, con énfasis en el modelado de luces y de sombras de la musculatura (lo que nos invita a pensar en el trabajo escultórico posterior) [Figura 2]. Un estilo singular sin las convenciones tan marcadas de la academia verista, en el que podemos ver cómo el cuerpo desnudo masculino es soporte del tratamiento modelado de luces y de sombras.

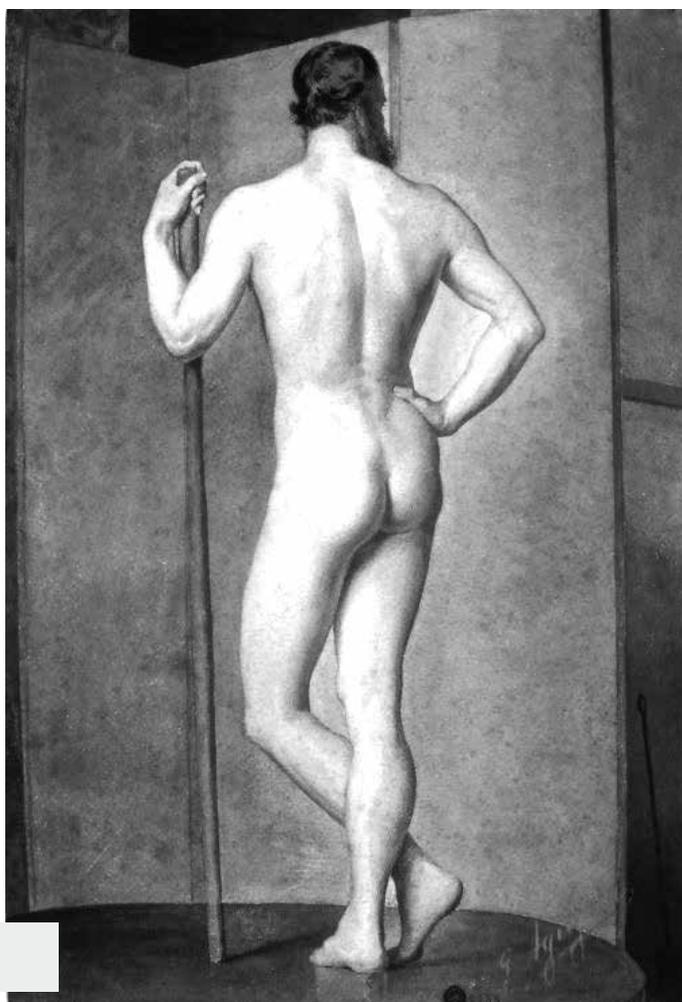


Figura 1. *Academia* (sin fecha), José Agujari

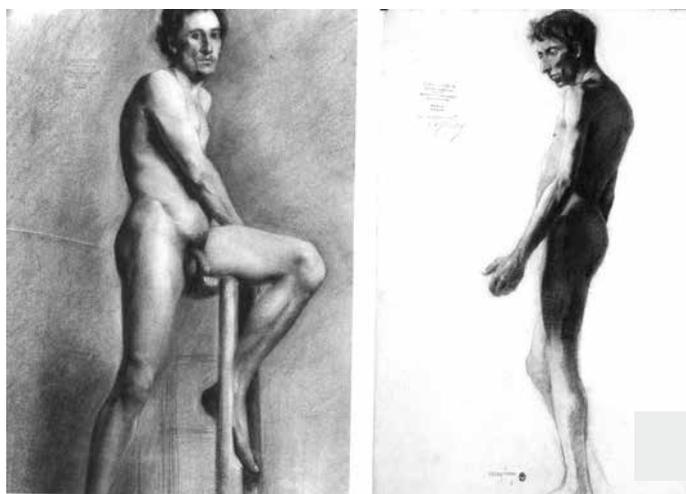


Figura 2. *Academias* (1901), Rogelio Yrurtia

La mirada se libera con el *Hombre Desnudo*, de Ernesto de la Cárcova, una obra sin fecha, de pincelada muy suelta, entre la mancha italiana y el impresionismo a la francesa, que hace que la pintura, en tierras, vibre y arme un cuerpo sentado, de espalda, donde importa la forma del torso, su luz, su curva [Figura 3]. Es una figuración que a través de la pincelada y de la luz pierde el dibujo clásico y naturalista en favor de lo pictórico. Se puede pensar con esta secuencia en la importancia de la enseñanza del modelo vivo que propiciaba Ernesto de la Cárcova y en la creación posterior de la Escuela Superior de Bellas Artes como una academia libre.

Un último ejemplo para señalar es el óleo sin fechar pintado por este artista y correspondiente a la colección del Museo Provincial de Bellas Artes E. Pettoruti de La Plata es *Torso de hombre* (sin fecha), también de Eduardo Sívori [Figura 4]. La figura está concebida dentro de un equilibrio entre los lineamientos académicos y el realismo finisecular, resultando una representación de un cuerpo desnudo que manifiesta un volumen pictórico a través de la mancha y de un juego lumínico contrastado.

La observación de las cuatro imágenes permite pensar en la afirmación de la plástica moderna, en las tensiones entre un género que se consolidó y que, a la vez, se diluyó en las búsquedas de la modernidad. También debe tenerse en cuenta el mismo cambio en la denominación: el pasaje del título *Academia* a *Hombre Desnudo* denota el desvío de la norma y la transformación de un subgénero. Al estudio de taller sobrevino la independencia de la figuración del

cuerpo desnudo del hombre, que se mostró aún más autónomo en los torsos escultóricos de la década siguiente y en los diversos dispositivos del siglo XX. Asimismo se abrió un espacio para trabajar con las figuras de representación y en las asignaciones estéticas y éticas al interior de la institución Arte y en su exterioridad –las regulaciones del gusto en la sociedad– con respecto a la figuración del cuerpo humano masculino/femenino, desnudo/vestido.

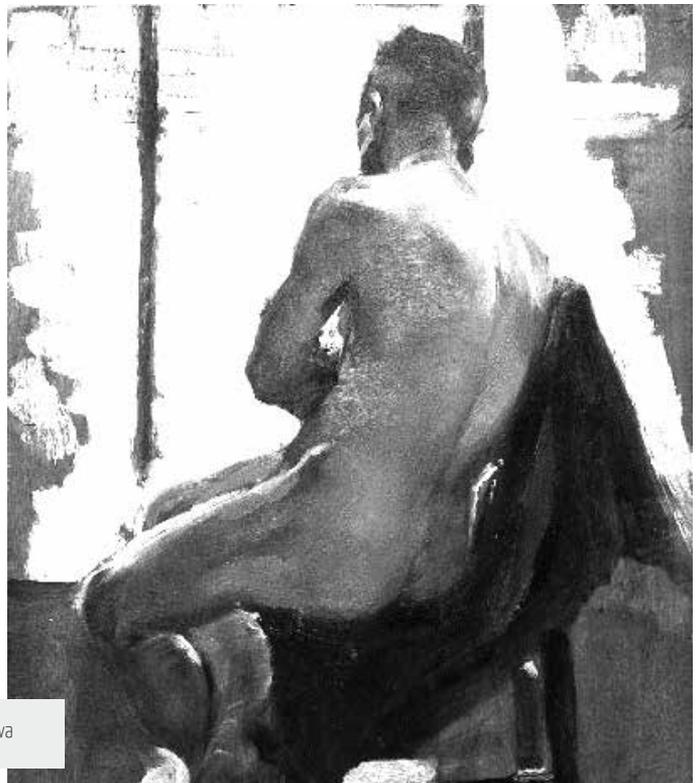


Figura 3. *Hombre desnudo (s/f)*, Ernesto de la Cárcova

A modo de conclusión, es posible afirmar que la historia del arte actual toma conciencia de que «nuestro conocimiento del pasado es inevitablemente incierto, discontinuo, lagunoso; basado sobre una masa de fragmentos y ruinas» (Ginzburg, 2010: 54). Es difícil reconstruir las condiciones de producción de una obra, de un período, de un régimen de visibilidad, de una escena del trabajo en el estudio académico; pero son sumamente interesantes como un nuevo hallazgo de la mirada, de una perspectiva, de un correr el eje, la revisión sincrónica, las interrelaciones y los diálogos entre las imágenes, por ejemplo, los desnudos en las artes visuales de la primera modernidad y las diversas representaciones y miradas sobre los cuerpos dóciles.

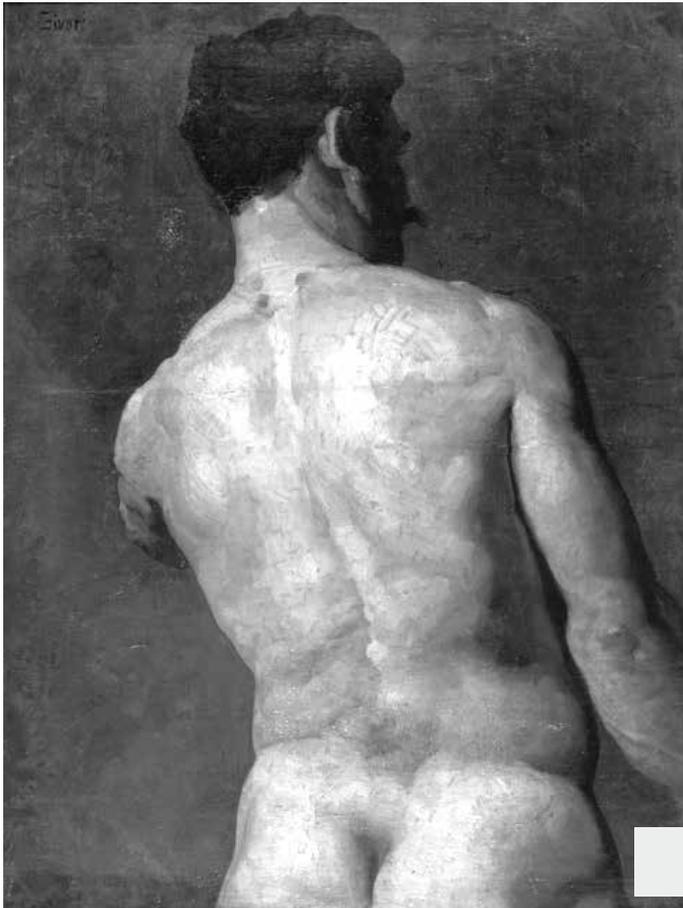


Figura 4. *Torso de hombre (s/f)*, Eduardo Sívori

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Malosetti Costa, Laura (2001). *Los Primeros Modernos, Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pollock, Griselda (2013). *Visión y diferencia, feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Amigo, Roberto (s/f). «Comentario sobre Desnudo de hombre (Academia)» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/307>>.

Malosetti Costa, Laura (2015). «Cartografías del deseo» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/7-pdf/malosetti%20costa%20cartografias%20del%20deseo%20pdf.pdf>>.

Masotta, Carlos (2003). «Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales *de indios* argentinas (1900-1940)» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.rchav.cl/2003_3_art01_massota.html>.

CATÁLOGO

Museo Nacional de Bellas Artes (2007). *Primeros Modernos en Buenos Aires. Del viaje a Europa a las exposiciones del Ateneo (1876 -1896)*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN PRIMERA PERSONA

Memorias en papel

Leticia Muñoz Cobeñas | leticia4722611@yahoo.com.ar

Epistemología de las Ciencias Sociales e Historia de la Cultura
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

RESUMEN

Cuando fui invitada a publicar en la revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en complicidad con la línea temática que se proponía para este primer número, los orígenes, se me ocurrió que era apropiado escribir sobre esta carrera que cursé durante los años setenta. ¿Qué sentidos tiene ir hacia atrás más de cuarenta años para observar los orígenes de una disciplina académica? ¿Qué cuestiones teóricas circularon en aquellos breves e intensísimos años, desde poco antes de 1970 hasta marzo de 1976? ¿Cómo se articula la propia vivencia con lo social o lo autobiográfico con lo colectivo? Intento, entonces, dar respuesta a estas preguntas y articular la memoria y el archivo, un poco contra el olvido y otro poco para rastrear nuestros pasados teóricos e institucionales.

PALABRAS CLAVE

Memoria; academia; dictadura

El título de este trabajo intenta dar cuenta de la apertura de un archivo en papel, el mío, acopiado desde hace cuarenta y cuatro años. Papeles cotidianos, amarrados, ajados, escritos en máquinas de escribir; papeles reproducidos por mimeógrafos o por carbónicos. Imprescindibles soportes de la memoria para repensar cómo era la carrera Historia de las Artes Plásticas en el principio de su creación en la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de La Plata.

Cuando fui invitada a publicar en la revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en complicidad con la línea temática que se proponía para este primer número, los orígenes, se me ocurrió que era apropiado escribir sobre esta carrera que cursé durante los años setenta. ¿Qué sentidos tiene ir hacia atrás más de cuarenta años para observar los orígenes de una disciplina académica? ¿Qué cuestiones teóricas circularon en aquellos breves e intensísimos años, desde poco antes de 1970 hasta marzo de 1976? ¿Cómo se articula la propia vivencia con lo social o lo autobiográfico con lo colectivo?

En este breve trabajo daré algunas respuestas a estas preguntas y articularé la memoria y el archivo, un poco contra el olvido y otro poco para rastrear nuestros pasados teóricos e institucionales. En este sentido, otro de los objetivos, más subyacente, es desarmar lecturas presentes y pasadas sobre la obviedad de algunas afirmaciones en torno a nuestra disciplina. En esta dirección, historizar el surgimiento de Historia de las Artes Plásticas, puede constituirse en una manera de desnaturalizar varias concepciones dominantes. En definitiva, propongo analizar los procesos sociales que afectaron crucialmente el saber disciplinario de la carrera Historia de las Artes Plásticas –actualmente, Historia de las Artes Visuales– de la Escuela Superior de Bellas Artes.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN LOS ORÍGENES

En los años setenta, la carrera Historia de las Artes Plásticas tenía una doble carga horaria, compartíamos con los alumnos de todas las carreras la materia Historia del Arte Complementaria y los de Historia de las Artes Plásticas cursábamos seminarios semanales denominados Historia del Arte Básica, que se correspondían con los niveles de cursada, en un total de cuatro años.

A partir de los estudios recientes sobre géneros discursivos sabemos que un programa constituye una matriz de percepción, en este caso, sobre los fenómenos artísticos y sobre su relación con la vida social. En este sentido, ¿qué contenidos formaban parte del programa de la materia Historia de las Artes Básica en los años 1972 y 1973?, ¿qué se privilegiaba en los programas?, ¿qué se excluía?, ¿qué marcos teóricos referenciaban los autores de estos programas?

El programa de Historia del Arte Básica, en el año 1972, comenzaba con lingüística y con artes figurativas y se veían las miradas de Georges Mounin sobre Ferdinand de Saussure; se leía a Gillo Dorfles y a su texto «A favor o en contra de una estética estructuralista», a Roland Barthes (el *Afiche Panzani* en «Elementos de semiología» y *Ensayos críticos*), a Pierre Bourdieu (los primeros escritos). Para dar cuenta del fenómeno sociológico con relación a las artes desde la literatura se veía a Lucien Goldman, Umberto Eco, Claude Lévi-Strauss, Lev Vigotsky, Pierre Francastel, Paul Klee, Vasili Kandinsky, Mario de Michelli y Heinrich Wölfflin. Para la unidad sobre la lectura antropológica del arte se leía a Karl Marx, Georges Balandier, Marcel Mauss y Walter Hess. En el tema sociología del arte y sociologismo se trabajaba con Karl Marx y con Friedrich Engels, Karel Kosik, Arnold Hauser, Vytautas Kavolis. En la última unidad, psicología y psicoanálisis del arte, se veía a Carl Jung, Jacques Lacan, Sigmund Freud, Paul Ricoeur, Herbert Marcuse, Erich Fromm y Michel Foucault (Facultad de Bellas Artes, 1972 y 1973a).

Sin dudas, los contenidos y los autores que se proponían para la formación de futuros historiadores del arte reflejan un programa cuya matriz ponía como relevantes a los estudios lingüísticos. Eran contenidos y bibliografías que hablaban de un diseño particular, exhaustivo en lo interdisciplinar. En aquellos breves años, los estudios estructurales del arte aparecían como la panacea teórica para descifrar los estudios visuales y audiovisuales. Los estudios semióticos sostenían casi todo el año el seminario Historia del Arte Básica, mientras que la cursada de la asignatura Historia de las Artes Plásticas Complementaria se correspondía con la que podemos denominar hegemonicamente, una Historia del Arte Universal, sin ninguna marca ni sospecha de que esta pretensión de universalidad pudiera estar atravesada por la situación colonial (Facultad de Bellas Artes, 1972 y 1973b). Llama la atención, también, que durante los años de cursada en Historia del Arte Básica no aparecía ningún tipo de cuestionamiento sobre la práctica artística en los procesos de cambio o en los procesos revolucionarios latinoamericanos.

Estas problemáticas eran retomadas por dos asignaturas: Filosofía y Estética (Facultad de Bellas Artes, 1973 y 1974a) e Historia de la Cultura (Facultad de Bellas Artes, 1973 y 1974a). En contraste con Historia del Arte Básica e Historia del Arte Complementaria, en Filosofía y Estética y en Historia de la Cultura se cuestionaba críticamente la teoría del arte en una sociedad capitalista dependiente o la transformación de la práctica artística en la lucha por la liberación y, allí, el marco teórico se formulaba desde Karl Marx hasta Ricardo Piglia, Frantz Fanon, Armand Mattelart y Ariel Dorfman, Juan José Hernández Arregui, Ernesto «Che» Guevara, Fernando Solanas y Octavio Gettino, Mao Tse Tung, Bertolt Brecht, Glauber Rocha y Octavio Paz. En Historia de la Cultura se trabajaba sobre

la vida y la cultura en un país dependiente, sobre el centro hegemónico y el colonialismo cultural, sobre la función de las Universidades en el proceso de liberación, sobre la política científica, sobre la organización de la investigación: financiación y contenidos, sobre la política educativa y sobre las escuelas de arte. Además, se trataba el marco bibliográfico de Theotonio Dos Santos, de Guillermo Savloff, de Carlos Astrada, de John William Cooke y de León Rozitchner, entre otros.

En los años setenta, Néstor García Canclini, titular de la cátedra de Filosofía y Estética, sostenía con relación a la función social del artista:

Lo más eficaz contra la mercantilización del arte no son las actitudes individuales y defensivas: negarse a vender las obras, eludir la publicidad, hacer obras perecederas que no pueden exhibirse en lugares privados. Lo más eficaz es que el trabajo de los artistas se inscriba en las luchas populares por la liberación. Si las obras se integran en un contexto no artístico y se incorporan efectivamente a una lucha contra el sistema, el sentido de la obra va a ser tan fuerte allí que todo otro uso pasará a segundo plano. Y lo más probable es que una obra realmente enfrentada al sistema sea proscripta por éste, sea censurada en los canales oficiales de difusión y prestigio, sea relegada exclusivamente al campo de su efectividad política. Pero esta salida está suponiendo la solución previa de un problema complejo: la inserción de los artistas y de sus obras en la vía cotidiana del pueblo en sus luchas políticas (1973: 270).

Los años 1974 y 1975 fueron intensos. El 8 de octubre de 1974 fueron asesinados Rodolfo Achem y Carlos Miguel y la Universidad se cerró desde ese día hasta el 21 de noviembre. En esas mismas fechas, renunciaron los funcionarios y los docentes de las facultades, de las dependencias y de los institutos de la UNLP. A principios de enero de 1975, el número de cesanteados en la UNLP era mayor a seiscientos. El 30 de diciembre de 1974 la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales pasó a llamarse Facultad de Bellas Artes. Por resolución, en 1975, se limitaron las funciones de los profesores ordinarios, como Enrique Girardi, Juan Carlos Romero, Roberto Rollié, César López Osornio, Beatriz Uribe y Néstor García Canclini, y cientos de docentes, de no docentes y de estudiantes debieron exiliarse al exterior o elegir el exilio interno. Recuerdo, especialmente, a los compañeros que fueron víctimas de asesinatos y de la detención forzada y la desaparición

DISTANCIAS Y ACERCAMIENTOS

Un texto recurrente en varias asignaturas, que sólo pudimos retomar en una corta clase de Filosofía y Estética, planteaba algunas

cuestiones vitales sobre las producciones artísticas y sobre el materialismo histórico. El texto pertenece a un autor checo, Karel Kosik, una joya que editó Grijalbo en el año 1967. Este autor, a unos pocos kilómetros de la Rusia estalinista, reflexiona sobre los aspectos más dialécticos del materialismo, y sobre el concepto de praxis. Leámos en aquellos años:

El carácter dialéctico de la praxis imprime una marca indeleble a *todas* las creaciones humanas. También la imprime en el arte. Una catedral de la Edad Media no es sólo expresión e imagen del mundo feudal, sino, al mismo tiempo, un elemento de la estructura de aquel mundo. No sólo reproduce la realidad medieval en forma artística, sino que también la produce artísticamente. Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra (Kosik, 1967: 143).

Continúa diciendo más adelante:

La sociedad en que nacieron las geniales ideas de Heráclito, la época en que surgió el arte de Shakespeare, la clase social de cuyo “espíritu” se nutrió la filosofía de Hegel, desaparecieron sin posibilidad de retorno, pero el “mudo de Heráclito”, el “mundo de Shakespeare”, “el mundo de Hegel”, viven y existen como elementos vivos del presente, porque enriquecen constantemente al sujeto humano (Kosik, 1967: 167).

Si profundizamos en estas citas entre las distancias y los acercamientos que propongo, se puede observar que estas nociones sobre la reanimación de las obras de arte que planteaba Karel Kosik se acercan mucho a las actuales conceptualizaciones de Georges Didi-Huberman (2011) sobre las imágenes anacrónicas, es decir, esas imágenes que se actualizan en los tiempos por la «reanimación» de su lectura. En aquellos años, este debate era fundamental para articular, en términos del materialismo histórico, las condiciones sociales de producción de una obra y su sobrevivencia.

Si hoy pudiera reformular un programa interdisciplinario, cuya matriz genérica fuese similar a la que se formuló en aquel programa de los años 1972 y 1973, el autor que no podría faltar es Mijail Bajtín. Quizás con él podríamos atravesar las problemáticas de las contradicciones, de las luchas y de las tensiones y, al mismo tiempo, entender el carácter de lo popular en el arte.

Julia Kristeva descubrió a Mijail Bajtín a principios de los años sesenta pero su incorporación académica en Argentina, probablemente haya tenido lugar a partir de la apertura democrática. Actualmente, las ideas bajtianas de dialogismo o de polifonía y la noción de cronotopos – aquella que nos permite, a partir de disparadores sensoriales propios de los discursos artísticos y poéticos, armar verdaderos escenarios que conforman representacionalmente tiempos y espacios–, forman parte de nuestros supuestos básicos teóricos. Por él sabemos que en el campo de lo popular, el campesino habla oficialmente el ruso, a su mujer le habla en turco, a su caballo en alemán y a los vecinos en polaco. A partir de él y actualizando las miradas marxistas sabemos que en nuestras elecciones poéticas hay lucha, hay tensiones y hay muchas voces detrás de una voz.



1 Pintado por alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes con la colaboración de trabajadores de la zona.

Figura 1. Mural en Frigorífico Swift de Berisso (1972).¹

A MODO DE CIERRE

Para finalizar, entiendo que el tratamiento de este tema posee un fuerte contenido biográfico. He intentado salvar del olvido aquellos años iniciales de la carrera de Historia de las Artes Plásticas a partir de comprender que las condiciones institucionales y sociohistóricas construyeron lo que hoy somos como historiadores del arte.

Las ausencias en Historia del Arte Básica no eran inocentes. Como dijimos al principio, un programa constituye una matriz de percepción sobre la realidad. En aquel programa erudito faltaban las nociones de lucha y de liberación que, sin embargo, se respiraban en la calle, en el aire de todos los días, en los pasillos, en la paredes del frigorífico Swift, en las películas que se filmaban en las escuelas de cine y en las visitas de Augusto Boal o en los testimonios de Norman Brinki.

Esa negación u olvido apareció tiempo después con el cuerpo de la represión y, entonces, a partir de 1976 y hasta el mes de noviembre en que me tuve que ir, viví el estupor de no poder ni siquiera nombrar a Arnold Houser. Era en aquellos pocos meses una historia del arte desnuda, desvestida de cualquier pregunta, de cualquier explícita tensión. Como una hoja en blanco, la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales, volvió a llamarse Facultad de Bellas Artes y en el año 1976 pasó a convertirse en un hospital de paredes blancas, lavadas, sin textos, silenciosas. Esas paredes presagiaban las desapariciones forzadas, los asesinatos y el enmudecimiento académico [Figura 1].

La actual Historia de las Artes Visuales, desde la apertura democrática a la actualidad, ha mantenido su especificidad disciplinaria, pero, sin duda, ha crecido en términos epistemológicos y de problematización de la realidad. Las condiciones institucionales han cambiado y, además, han cambiado las condiciones en las producciones de artes y las condiciones sobre lo que decimos de esas producciones.

Debimos profesionalizarnos teóricamente en debate con las ciencias. Quizás el mayor hallazgo de estos años es que hemos recuperado en nuestros alumnos, hoy colegas, docentes e investigadores, la reflexión crítica sobre el quehacer disciplinario en varias direcciones y destinos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Facultad de Bellas Artes (1972 y 1973a). *Programa de Historia del Arte Básica*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Bellas Artes (1972 y 1973b). *Programa de Historia del Arte Complementaria*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Bellas Artes (1973 y 1974a). *Programa de Filosofía y Estética*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Bellas Artes (1973 y 1974b). *Programa de Historia de la cultura*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

García Canclini, Néstor (1973). «Vanguardias artísticas y cultura popular». *Revista Transformaciones*, (90), pp. 253-280. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Kosik, Karel (1967). *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.

CONSERVACIÓN DE LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

El espacio público abierto y urbano

Liliana Conles | lilianaconles@gmail.com

Patrimonio Cultural
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

RESUMEN

La conservación de las intervenciones artísticas realizadas en el espacio público urbano, como grafitis, *stencils* y pinturas murales, que interactúan entre sí o que se articulan con los bienes patrimoniales tradicionales, implican cuestiones como la identificación del objeto artístico en un espacio referencial, fluctuante y efímero, la visibilización de los vínculos identitarios con los grupos productores y el registro visual incorporado en las redes sociales virtuales que le brinda una instancia de globalización y de permanencia. La historia moderna de la conservación de bienes patrimoniales aún se debe un debate al respecto.

PALABRAS CLAVE

Conservación; producciones artísticas; espacio público urbano

El espacio público urbano ha sufrido transformaciones a lo largo del tiempo que dan cuenta de la vida de la ciudad en su aspecto constructivo, en su circulación y en los usos que la gente hace de ella. Estos cambios repercuten en las percepciones que las personas tienen y con las que construyen su imagen de ciudad. Las nuevas apropiaciones se producen en relación con el uso y esto implica no solo ser espectadores pasivos o simples transeúntes del espacio público, sino construir en esa esfera una racionalidad comunicativa e integrativa nueva (Guzmán Cardenas, 1997). Las intervenciones simbólicas, artísticas y políticas—grupales o individuales—que aparecen en los muros, en los monumentos, en las calles y en las veredas forman parte de estas ciudades que se piensan y que se dicen en la actualidad. La reelaboración de esta construcción de lo público debe ser atendida, debatida y consensuada para poder pensar la conservación del patrimonio cultural en el espacio público abierto de la ciudad.

En las intervenciones callejeras no se puede leer una obra sin identificarla con la gran variedad de producciones culturales con las que ella se vincula. Es el espacio murario exterior uno de los soportes en donde se manifiestan géneros discursivos, como grafitis, *stencils*, pintadas políticas y murales, entre otros. Así, por ejemplo, es frecuente observar monumentos intervenidos con grafitis, con dibujos o con pintadas sobre su misma materialidad o en sus cercanías. En el caso de las producciones murarias callejeras, este objeto artístico no puede pensarse aisladamente de su contexto urbano. Las superposiciones, las intervenciones o la destrucción de estos objetos culturales conformados por materialidades diversas producen tensiones que, al menos, modifican la obra desde su idea original, desde su autenticidad, cuando no la hacen desaparecer [Figura 1].



Figura 1. Tensiones entre diferentes intervenciones y registro identitario

¿Cómo considerar la trascendencia, el valor para el culto de lo efímero, cuando el soporte material varía en el día a día? Si *auténtico* significa *original*, ¿cómo conservar ese original luego de las intervenciones sufridas?, ¿cómo probar su originalidad? Y, por último, pero tal vez de mayor importancia conceptual, ¿dónde queda ese carácter irrepetible y perenne de su unicidad o de su singularidad?

Desde un abordaje espacial cabe preguntarse, también, si es una nueva obra la que se constituye en este juego de tensiones, si desaparece la individualidad en esta construcción colectiva. En síntesis, la cuestión consiste en cómo conservar estas intervenciones que han sido distorsionadas o que simplemente han desaparecido.

La dificultad de encontrar el objeto de análisis en esta escenografía urbana es la dificultad de leer la obra en su singularidad. Cada producción expresada en una materialidad y en una técnica productiva contrasta con otras de diversa factura. Estas prácticas cotidianas ponen en juego la capacidad creativa y la invención, y constituyen nuevas estructuras compuestas por sucesivas intervenciones, con límites imprecisos y con un complejo abordaje sensorial.

La rebeldía estética que implica el renunciamiento a la tradición de la obra única abre el campo a la posibilidad de los productores de encontrarse *conectados* en estas convergencias estéticas de red en el espacio real. Saskia Sassen describe estas redes como el lugar donde se expresan, contradictoriamente, las prácticas del capital junto con las luchas de los grupos minoritarios desfavorecidos: «La ciudad aparece como el espacio para las nuevas reivindicaciones: por un lado, por parte del capital global, que la emplea como recurso organizativo y, por otro lado, por parte de los sectores desfavorecidos de la población urbana, que con frecuencia constituyen un actor tan internacionalizado como lo es el capital» (2007: 23) [Figura 2].



Figura 2. La pirámide de Mayo no es la misma de antes. Ahora dialoga con los pañuelos de las Madres

En las producciones callejeras efímeras, la posibilidad de existencia o de persistencia en el tiempo consiste, entonces, en su registro filmico o fotográfico y en su posterior reproducción a partir de la certeza de que el original ya ha desaparecido. En esa dirección especulativa, Georg Ulrich Grossman (2012) se pregunta de qué manera se modifica la teoría de los objetos en la Historia del Arte como resultado de la virtualización. Así, podemos decir que en el espacio público urbano la conservación de estas intervenciones adquiere un doble inconveniente: por un lado, su carácter de material efímero y, por el otro, la conservación de su registro digital.

Volviendo a la idea inicial sobre cómo conservar las producciones en el espacio público es central en todo criterio de conservación de este patrimonio cultural definir primero el objeto de estudio identificándolo como ese objeto de interés comunitario que genera identidad para luego poder definir su estructura compositiva, su lectura y su interpretación, y para ordenar sus usos.

LA CONSERVACIÓN

La conservación de bienes culturales ubicados en el espacio público urbano a lo largo del pasado siglo ha actualizado y modificado sus criterios con relación al devenir del pensamiento occidental. La actual teoría de la conservación de bienes culturales puede remitir sus orígenes modernos a la *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios* (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, 1964) promulgada en el *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*, realizado en Venecia, en 1964, y adoptada por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), organismo perteneciente a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en 1965. La *Carta de Venecia* (nombre con el que se conoció este documento) constituyó la síntesis de los pensamientos –en términos de conservación de los bienes patrimoniales– que los historiadores del arte, los arqueólogos, los historiadores, los arquitectos, los museólogos y los gestores culturales habían llevado a cabo en Europa en los cincuenta años anteriores.

Con el transcurso de los años, la concepción de la conservación planteada en la *Carta de Venecia* –en la que privó la noción de monumento arquitectónico histórico a ser restaurado– ha incorporado nuevos puntos de vista que ampliaron la perspectiva arqueológica inicial (Bandarín, 2014). La selección de esos monumentos quedó en manos de los gobiernos tanto en lo referido a su restauración como a su salvaguarda. Años más tarde, en 1994, un nuevo documento fue preparado durante la Conferencia realizada en Nara, Japón, sobre

Autenticidad respecto a la Convención del Patrimonio Mundial por invitación de la Agencia para los Asuntos Culturales del Gobierno de Japón y la Prefectura de Nara. La Agencia organizó la Conferencia de Nara en cooperación con la UNESCO, con el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) y con el ICOMOS.

En ese documento Francesco Bandarín (2014), quien era Subdirector General de Cultura de la UNESCO, señala que la importancia de la comunidad productora del patrimonio cultural ha sido reconocida en su doble carácter: como expresión identitaria y como beneficiaria. El *Documento de Nara* (ICCROM, 1996) incluye la búsqueda de la autenticidad de los bienes culturales en el medio de las tensiones producidas en el mundo por la globalización en el marco de la diversidad cultural:

Todos los juicios sobre valores atribuidos a las propiedades culturales así como la credibilidad de fuentes de información relacionadas, puede diferir de cultura en cultura e incluso dentro de la misma cultura. Por lo tanto no es posible realizar juicios de valor o autenticidad con un criterio fijo, por el contrario, el respeto debido a todas las culturas requiere que el patrimonio cultural sea considerado y juzgado dentro del contexto cultural al cual pertenecen (ICCROM, 1996).

El reconocimiento de la comunidad en la construcción del patrimonio cultural suma otro aspecto interesante como lo es la consideración del espectador, quien elabora la visión patrimonial junto con los especialistas –científicos y pensadores de la cultura–. El espectador define qué mirar y así construye, o mejor dicho co-construye el bien patrimonial. En el documento se sostiene que en aquellos casos en los que los valores culturales pudieran estar en conflicto, el respeto por la diversidad cultural exige el reconocimiento de la legitimidad de los valores culturales de todas las partes.

El aporte del *Documento de Nara* adquiere mayor complejidad si se lo piensa, además, desde las producciones realizadas en el espacio público urbano, constituido y definido por los intercambios que allí se producen. Preguntarnos por el espacio público es preguntarnos por quienes habitan, transitan, transcurren y se expresan en él. Si no hubiera personas sólo quedaría el espacio. Por consiguiente, éste define los modos que han tenido las personas, en cada tiempo y lugar, para interactuar en la ciudad. En este punto cabe pensar las producciones artísticas que se despliegan en este sitio.

Al indagar acerca del papel que han jugado las intervenciones culturales artísticas en la constitución del imaginario ciudadano con respecto a las nuevas formas de interactuar, se accede a su

contraparte comunicacional, como lo es el registro identitario que los transeúntes espectadores, partícipes, incorporan en la construcción del patrimonio cultural de la ciudad que hoy habitamos. Aparece, en este espacio público moderno, una horizontalidad en las relaciones entre los individuos. Opinión pública y espacio público pasan a ser, en el decir de Jürgen Habermas (1987), contenido y continente de una misma significación en donde el uso público de la razón consiste en la confrontación de argumentos. Es factible pensar, entonces, la conservación del patrimonio cultural urbano cuando estos argumentos se expresan en un juego de tensiones artísticas cuya producción se ha vuelto cada vez más caótica con el correr de las últimas décadas. Algunas de ellas, las menos, han sido realizadas en el marco de programas institucionales y, la mayoría, son producidas por artistas o por colectivos que irrumpen sin autorización gubernamental o privada, como sucede con los propietarios de las viviendas intervenidas en su muro exterior.

Los muros exteriores de las viviendas, las calles y las veredas se han constituido en el soporte de la mayoría de las intervenciones y han conformado verdaderos territorios atravesados por disputas expresivas. Estas producciones, como se ha mencionado anteriormente, involucran monumentos, esculturas, murales, pintadas políticas, grafitis, *stencils* y todo un nutrido conjunto de nuevas expresiones que conjugan, en parte, las mencionadas. Día a día las obras se renuevan, se superponen, se intervienen unas a otras. En el *Documento de Nara* se hizo notar que la conservación del patrimonio se debía realizar en el marco de las culturas a las que las obras pertenecen.

Sin embargo, aunque la *Carta de Venecia* había planteado a la conservación como la disciplina en la que se hacía mención «al juicio compartido» en relación con el valor del bien, la *Carta de Cracovia* (UNESCO, 2000), más recientemente, identificó al proceso de conocimiento como sustancial en la acción patrimonial. El comité de redacción de esta carta estipuló los siguientes conceptos terminológicos:

- a. Patrimonio: Patrimonio es el conjunto de las obras del hombre en las cuales una comunidad reconoce sus valores específicos y particulares y con los cuales se identifica. La identificación y la especificación del patrimonio es por tanto un proceso relacionado con la elección de valores.
- b. Monumento: El monumento es una entidad identificada por su valor y que forma un soporte de la memoria. En él, la memoria reconoce aspectos relevantes que guardan relación con actos y pensamientos humanos, asociados al curso de la historia y todavía accesibles a nosotros.
- c. Autenticidad: Significa la suma de características sustanciales, históricamente determinadas: del original hasta el estado actual, como resultado de las varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo.

d. Identidad: Se entiende como la referencia común de valores presentes generados en la esfera de una comunidad y los valores pasados identificados en la autenticidad del monumento. e. Conservación: Conservación es el conjunto de actitudes de una comunidad dirigidas a hacer que el patrimonio y sus monumentos perduren. La conservación es llevada a cabo con respecto al significado de la identidad del monumento y de sus valores (UNESCO, 2000).

La posibilidad de sumar diferentes puntos de vista para generar nuevos conocimientos sobre las obras a conservar y para poder contrastar diferentes visiones quedó reflejada en el glosario terminológico adoptado en Cracovia. Al referirse al significado de *patrimonio*, reconoce los valores con los que cada grupo cultural se identifica. Por consiguiente, esta identificación es temporal y reafirma el carácter contextual del patrimonio en el que la participación de la comunidad asume un papel central. En cuanto a la definición de *autenticidad* la Carta entiende que refiere al proceso histórico de las transformaciones ocurridas en el tiempo.

La identidad queda referida a una instancia de actualización constante y a valores presentes en la esfera de la comunidad. El concepto de *conservación* se define en este glosario vinculado a los anteriores términos y es constituido por las acciones que tomará la comunidad interesada en vistas a que el patrimonio y sus monumentos se conserven y sean referentes de su identidad.

En el territorio latinoamericano la importancia de la conservación patrimonial del espacio público ha quedado testimoniada en el empuje que le han dado en las últimas décadas los gobiernos, considerándola dentro de sus políticas de Estado. La implicancia de las estrategias de conservación, llevadas a cabo en el marco de las políticas culturales, comenzó a hacerse notar en nuestro continente en las reuniones de presidentes acompañados por las altas autoridades de la cultura. Sin embargo, existe todavía un gran vacío conceptual con respecto a la conservación de las producciones artísticas en el espacio público abierto urbano en lo referido a la identificación del objeto artístico a considerar y a la interacción espacial y temporal de las obras entre sí y con la comunidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bandarin, Francesco (2014) «Mensaje». En López Morales, Javier y Vidargas, Francisco (eds.). *Actas del Coloquio Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural. 50 años de la Carta de Venecia* (pp. 12-13). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Grossmann, George Ulrich (2012). «El aura de la obra de arte y la desaparición del original». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV (100), pp. 241-247. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Habermas, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) (1996). *Documento de Nara* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://ipce.mcu.es/pdfs/1994_Documento_Nara.pdf>.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) (1964). *Carta internacional sobre la conservación y La restauración de monumentos y sitios. Carta de Venecia* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf>.

Guzmán Cárdenas, Carlos (1997). «Aportaciones externas. Las nuevas síntesis urbanas de una ciudadanía cultural. (La ciudad como objeto de consumo cultural)» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.oei.org.co/sintesis.htm>>.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2000). *Carta de Cracovia* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf>.

Sassen, Saskia (2007). «Una sociología de la globalización» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.bdigital.unal.edu.co/44608/1/46002-223224-1-SM.pdf>>.



ENTREVISTA

DEHSOC: DEVENIRES DE UN DEPARTAMENTO

Diálogo con Daniel Sánchez

Paola Sabrina Belén | pbelen81@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Daniel Sánchez es Licenciado en Historia de las Artes Plásticas. Se desempeña como Profesor titular de las cátedras Historia del Arte I, II y III, Historia de las Artes Visuales I y Epistemología de las Artes de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es director de proyectos en el marco del Programa de Incentivos, de becas y de tesis de grado y de posgrado. Posee una destacable trayectoria en el campo de la gestión cultural en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

A fines del año 2004 comenzó su labor como Jefe, por aquel entonces, de la División de Materias Interdepartamentales (DMI) de la FBA. En 2005, durante su gestión, la DMI se convirtió en el actual Departamento de Estudios Históricos y Sociales y, entre ese año y 2007, se delineó el cambio de plan de la carrera Historia de las Artes.¹

Esta entrevista se realizó en la FBA el jueves 28 de abril de 2016, a fin de conocer, desde la mirada de uno de sus actores y promotores fundamentales, el proceso y las cuestiones de índole epistemológica implicadas en ambas transformaciones.

1 Plan 2008: Profesorado y Licenciatura en Historia de las Artes. Orientación Artes Visuales (OAV).

Plan 1998: Profesorado y Licenciatura en Historia de las Artes Visuales.

En 2005, cuando eras Jefe de la División de Materias Interdepartamentales (DMI), se gestó el proyecto de creación del actual Departamento de Estudios Históricos y Sociales (DEHSOC) ¿Qué podrías contarnos sobre aquel momento y sobre el debate que se dio?

El paso de la DMI al DEHSOC fue muy particular. Cuando fuimos a averiguar sobre los antecedentes, incluso en los expedientes, la sorpresa fue que la DMI no había sido creada en la democracia, sino que venía de la Dictadura, creo que del año 1982. Antes, cuando yo empecé a estudiar en la Facultad, ya en dictadura, existía un Departamento de Historia del Arte, no porque fuera el Departamento de la carrera, sino porque en esos tiempos lo único teórico que sostenía a las Bellas Artes era la Historia del Arte y la Estética. Cuando averiguamos, entonces, la DMI era un proyecto que se había consolidado en un expediente y que apuntaba, justamente, a desideologizar al Departamento porque en la Facultad teníamos Plástica, Diseño, Música e Historia del Arte y, a las materias que quedaban, que correspondían a varios departamentos, le pusieron el nombre de «materias interdepartamentales». Esto fue hecho con una visión administrativista, pero, a su vez, en un marco absolutamente desideologizante. Lo que sucedió después, en el transcurso de los primeros años de democracia, fue que por una mirada eminentemente práctica y despectiva hacia la importancia de las materias teóricas, no se pensó en la posibilidad de cambio de la DMI. Entonces, realmente era necesario transformar esta DMI en DEHSOC.

Llegada esa instancia, es decir, cuando se decidió que tenía que convertirse en Departamento, repensando además su aporte a la formación, empezó el debate, entre los «modernos» y los «contemporáneos», sobre el nombre. Por un lado, la línea más dura quería que se llamara Departamento de Ciencias Sociales, lo que, en mi opinión, significaba nacer viejos. Por otro, la línea más conservadora del área de Historia del Arte quería que estuviera la palabra «estética» o que fuera Departamento de Historia del Arte –para esta denominación había una corriente fundamentalmente estudiantil que presionaba–. «Histórico», de alguna manera, no se discutía, pero «estética» tenía que estar de lo contrario no era un departamento de historia del arte.

Se realizaron varias reuniones, donde lo primero que salió fue un engendro: Departamento Histórico, Estético y Social. No tenía ninguna sustancia, ya que no eran *estudios*, no era nada. Cuando empezamos a indagar en otras posibles áreas y denominaciones, el ámbito de los estudios culturales daba muy bien, pero, hace doce años, ese campo o corriente de pensamiento no era aún plenamente aceptado o tenido en cuenta. Entonces, después de todo eso, salió Departamento de Estudios Históricos y Sociales, y ahí tomó sentido.

Si no se buscaba, simplemente, un cambio en la denominación, ¿cómo crees que comenzó a evidenciarse esa transformación en la trayectoria formativa de los estudiantes?

En los cambios de planes de estudio de las carreras de Plástica, de Historia de las Artes y de Artes Audiovisuales el paso de DMI a DEHSOC incidió notablemente, porque se empezó a enfocar en lo que vulgarmente eran las materias teóricas con un perfil histórico-social y de formación integral de un estudiante universitario de artes. Si uno construye un perfil de egresado superador del modelo tradicional de Bellas Artes, en cuanto a técnica y a lo humanístico como algo meramente subsidiario, para ponerle un discurso lindo a las cosas, esa conformación integral implica que un estudiante universitario de arte deba tener el saber del oficio, pero en el marco de estudios históricos y sociales. Hacer supone pensar y en esa integración es importantísimo el perfil teórico, pero no en un sentido positivista, sino de manera conjunta, y ahí importan la historia, la estética, la historia del arte, la epistemología, la metodología, etcétera, encaradas siempre en un ir y venir con la práctica, desde la reflexión constante. Insisto, las materias teóricas con un perfil histórico-social, no desde el lado de sumarle información o discurso a la producción, sino de manera integral.

Si bien en lo cotidiano a veces sigue estando presente la idea de que el DEHSOC es el lugar en donde confluyen las materias interdepartamentales, creo que, por ejemplo, la producción de esta Revista le da sustancia a este espacio como materialización de todo lo que circula ahí y ayuda, además, a generar masa crítica, a formar antecedentes, etcétera. Al estar consolidados los planes nuevos –y esperando siempre una reforma en los planes de las carreras de diseño– es un momento importante para que el DEHSOC fortalezca una entidad propia en el marco de una facultad de Bellas Artes. Ese es otro tema, ¿no? El nombre de la Facultad. En algún momento dejaremos de ser Facultad de Bellas Artes y quizás, como en el año 1973, podríamos ser Facultad de Artes y Medios Audiovisuales, y ahora habría que sumarle las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC).

El DEHSOC se ocupa también de todo lo referido a la carrera Historia de las Artes. Esto, según tu perspectiva, ¿qué particularidad le da a la formación?

La disciplina se integra en este marco de los estudios históricos y sociales. El plan que se había armado en la dictadura era un plan historicista, positivista, pero, de alguna manera, la Historia del Arte tenía una entidad fuerte. El problema de los planes postdictadura era que no

tenían especificidad, trataron de romper el modelo historicista y elitista de la historia del arte, pero no tuvieron buenos resultados porque no había suficientes niveles de Historia del Arte. Por ejemplo, el plan 1998 tenía sólo tres niveles que eran equivalentes a la formación de Plástica y si se aprobaban cuatro materias un graduado de Plástica alcanzaba el título de Profesor en Historia del Arte. Tal situación, sumada a que ese plan priorizaba a la historia de la cultura, generaba una pérdida de identidad de la carrera. Esa mirada entendía, además, a la historia del arte como soporte meramente discursivo del hacer plástico y nada más.

Creo que el plan que se generó en 2007 añadió en la carrera la visión de bien cultural y patrimonial. Por una parte, se abordó la capacidad de gestión y se reconvirtió la idea de historia del arte, alejándose del modelo elitista de la Dictadura, al incorporar muchos contenidos de América Latina y de la mirada americana. También, se pensó en un perfil de docente-investigador que no tenga sólo una formación en la historia del arte tradicional, sino que posea una mirada más integral de lo artístico inserto en la construcción histórico-social. Pienso que el crecimiento de la matrícula de estos últimos años refleja que el cambio estuvo bien, más allá de los aspectos que seguramente habrá que seguir ajustando. Por otra parte, como la orientación actual es en Artes Visuales, lo que queda pendiente es poder expandir, en algún momento, orientaciones en Artes Audiovisuales, en Multimedia y en Música.

Siempre fue un debate y una discusión con algunos estudiantes, en su momento muy ardua, la idea de un Departamento de Historia del Arte; discusión que me parece que no tiene sentido si uno mira a la Historia del Arte desde esta visión integral e interdisciplinar. De esa manera, no pierde identidad la carrera, sino que gana integralidad o vinculación con el resto de la Facultad y, en la práctica, el Jefe de Departamento funciona como un director de carrera que hace un seguimiento y que propone ajustes en el plan para que no pierda actualidad.

Desde esa visión integral, ¿cómo caracterizarías el perfil de egresado que se consideró al definir el nuevo plan de estudio?

Eso es interesante. Cuando entré a la Facultad en plena Dictadura el perfil del egresado era el de un graduado culto. Eso significaba que, si era posible, había que saber otro idioma, hacer un viaje a Europa para conocer lo que te habían enseñado y, al volver, si no se tenía la suerte de ser docente en la Facultad, se podía aspirar a dar clases en algún colegio de la Universidad. Lo ideal era trabajar en un museo, cuanto más importante mejor, o, directamente, ser un diletante y escribir o hacer investigación financiada por alguna fundación y después editar un libro.

Si se trabajaba en el mundo más contemporáneo era indispensable ser comisario de muestra, seguir a algún artista o escribir en algún diario, como *Clarín*, *La Nación* o *Ámbito Financiero*.

Frente a tanta elite, con el plan postdictadura, fue natural que viniera una revancha y que el perfil fuera el de volver a la enseñanza básica. En ese sentido, se rompió con la elitización, pero, al mismo tiempo, se perdió especificidad. Lo que se pretendía era que el graduado trabajase como profesor en la enseñanza pública (primaria o media) y ahí su perfil se mimetizaba con el del profesor en Artes Plásticas. Sin embargo, tenía una licenciatura larga, de dos años, que incluía materias de formación general, como Antropología, Sociología, etcétera, y que, de alguna manera, mantenían esa mirada del historiador del arte como un diletante teórico que le daba sostén discursivo, sobre todo, a las artes plásticas. Creo que la licenciatura fracasó en ese sentido y que muy pocos la completaron.

Cuando se generó el nuevo plan, en 2007, la idea fue reforzar que lo que se forma en una universidad pública son trabajadores de la cultura: profesores, investigadores y trabajadores en el marco del bien patrimonial o cultural público. Docencia, investigación, curaduría y algo de gestión, sobre esos ejes se articuló el plan. Comparto trabajo con algunos egresados en el Museo Provincial de Bellas Artes, la investigación es lo que más ha dado frutos y, en la experiencia que hemos tenido en el Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (CECORE) de la FBA, los graduados en Historia de las Artes (OAV) hicieron un gran aporte en lo referido al patrimonio público.

En tu opinión, ¿cómo puede pensarse la formación de un historiador del arte y el desarrollo de la profesión en el marco de un proyecto cultural nacional y latinoamericano?

El historiador puede intervenir de manera plena en la medida en que se vincule con el concepto de bien cultural y mientras entienda al patrimonio y al bien cultural como memoria materializada. En lo personal, no me entusiasma el circuito tradicional de la plástica, porque el mundo de las galerías y de los museos de arte sigue siendo de elite, aún no han pegado el salto. Creo que la importancia de la historia del arte se vincula más con el campo de la cultura visual, de los estudios culturales y del patrimonio cultural; ahí es clave desde el lado de la valorización, es decir, otorgarle valor a lo que, tradicionalmente, la Cultura con mayúscula, no le daba valor. Eso es un aporte a un proyecto político-institucional diferente. Por eso, considero que es importante la historia del arte en un proyecto cultural latinoamericano, sea lo latinoamericano en tanto

americano antiguo –como el campo del barroco y de todo el arte colonial que en su momento fue despreciado– o sean las expresiones populares actuales –audiovisual, tecnológica, etcétera–.

Ahora el panorama es sombrío, pero sería fundamental reforzar los vínculos interinstitucionales a nivel nacional y también regional, si se piensa por ejemplo en la Unión de Naciones Sudamericanas (UNASUR). Actualmente, esto es muy difícil, las universidades tuvieron que empezar a pelear por el presupuesto de nuevo.

¿Cómo se articula el devenir de la carrera Historia de las Artes y del DEHSOC con lo que fueron los cambios que se evidenciaron en la Facultad durante estos últimos años?

Los cambios que se han dado han sido fundamentales. En Música se dio una revolución, la apertura de la carrera de Música Popular tiene que quedar en los anales de la historia de la Facultad, porque incorporó lo popular de manera concreta y esa fue una gran transformación. La gestión que comenzó en 2004 logró, justamente, avanzar en cambios concretos de manera democrática y con un soporte teórico potente y efectivo. El bloque teórico de los cambios de planes y el gran debate que se dio con la historia del arte fueron ejemplares. Por dar un ejemplo, los estudiantes de Plástica –antes del cambio de plan– tenían tres niveles anuales de Historia de las Artes que, incluso, en algunos aspectos, actuaba como materia filtro y la arrastraban. Cuento lo mío: nosotros teníamos, en ese momento, una Historia del Arte I que era anual y que, en el plan de estudio, abarcaba desde los orígenes del arte hasta el gótico. Eran cuatro bloques, como una carrera de la oca y, además, no había promoción indirecta, entonces el alumno daba un bloque, daba otro bloque, caía ahí y volvía al comienzo, a recursar. Creo que los cambios en ese sentido fueron importantísimos y no perdieron contenido. El estudiante de Artes Plásticas egresa con un marco teórico potente, fuerte. Pienso que el gran impulso que tuvo esta gestión en términos de los nuevos planes de estudio fue completar el proyecto democrático y darle fortaleza teórica. Esto, sumado además al crecimiento de la Facultad en cuanto a edificios, infraestructura, equipos, concursos docentes, etcétera –que se impulsó en estos últimos años–contribuyó, sin duda, a potenciar los trayectos académicos de nuestros estudiantes.



APUNTES BIBLIOGRÁFICOS

EPISODIOS DE UNA EXPOSICIÓN CREPUSCULAR

Carlos Ríos | bossamundo@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Escobar, Ticio (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 264 páginas.

Hace tres décadas, Ticio Escobar ya había expuesto en *El mito del arte y el mito del pueblo* que «aislándose, el arte no enfrentará la dependencia y que su única posibilidad es salirle al paso e intentar reformular y transgredir sus condiciones» (Escobar, 2014: 135). La aspereza dialéctica entre conservación y renovación del arte popular anticipada en aquel libro todavía se dirime en el dominio de tales capacidades –reformular y transgredir– por fuera de cualquier oposición simplista. En esta dirección, el pensamiento acerca de los modos de confrontación y de convivencia del arte popular latinoamericano con otros modelos de producir arte y de asignar sentidos hegemónicos fraguados en la Modernidad, complejiza su vigencia y la amplifica en las páginas de *Imagen e intemperie*. En dicha reformulación y transgresión, en las disidencias que las obras autóctonas plantean desde los bordes del mercado global del arte, en sus producciones capaces de ir más allá de los límites formales, Ticio Escobar encuentra una potencia inesperada del arte popular, un resurgimiento aurático, una oportunidad. En plena

crisis del arte, en las zonas agónicas de sombra que aún proyecta (jaqueado por el «esteticismo difuso de la cultura actual» y la imagen que exacerba la divergencia entre el objeto y el signo en su sistema de representación), el arte popular –especialmente el indígena, por no encontrarse «construido a partir del juego de las puras formas»– toma posición, saca provecho de las extenuaciones ajenas e interpela, desde su excepcionalidad, los alcances de conceptos tales como belleza, autonomía, aura, mercado, apariencia y forma, entre muchos otros.

Imagen e intemperie, como describe Ticio Escobar en el prefacio, conjuga materiales escritos desde el año 2007 y reunidos a partir de tres enfoques principales: en primer lugar, analiza la crisis de la figura de la representación en el campo del arte y sus incidencias actuales –en particular, su agotamiento en el intento de nombrar «lo real inalcanzable», eso que el arte contemporáneo trata de reposicionar desde su materialidad haciéndolo regresar como trauma o acontecimiento–; en segundo término, examina la ética de la imagen contemporánea bajo el

imperio del mercado –el arte, admite el autor, si bien no resuelve los conflictos de la historia proporciona «una imagen posible; puede provocar la demanda de lo real, anticipar modos alternativos de temporalidad, así como activar el deseo de lo que está en otro lado» (Escobar, 2015: 158-159)–; y a modo de conclusión, revisa y acentúa, desde un intercambio favorecido en sus inflexiones por la cercanía al registro oral y por la intimidad de los correos electrónicos, los asuntos centrales y las obsesiones de los ensayos precedentes en una extensa charla con el crítico de arte Kevin Power.

Esta conversación, de alguna manera, funciona como el reverso del libro. Allí Ticio Escobar, estimulado por el contrapunto inflexible de Kevin Power, bosqueja, arma y desarma sus diagnósticos sobre el arte actual: recorre el arte paraguayo y sus disyuntivas históricas, expone la cancelación de la autonomía de la forma, sus recusaciones y las secuelas de la imagen cuando deviene adversaria de lo que representa; discurre sobre el posmodernismo y sobre el riesgo de ceñirse a modelos que se postulan con la fuerza de un paradigma universal; critica la desorientación llamativa de la Bienal de São Paulo, los condicionamientos del mercado, la pérdida de certidumbres del arte y su posible umbral de reinención; y, por último, considera la escasa presencia del arte latinoamericano en la escena global, el papel de los museos en la descontextualización y recontextualización de las obras, la reformulación de lo bello a partir de la escisión entre arte y estética, las convivencias artísticas en el Museo del Barro, el rol del Estado y el «estatuto oscilante del encuadre» que Kant denomina *parergon*, etcétera. Tal enlistamiento, lejos de ser conclusivo, exhibe en parte la variedad de problemas de distinto tenor y el recorrido que hacen los dos críticos de arte por los mismos.

Ticio Escobar profundiza su asedio crítico en un escenario inestable cuya atmósfera es la de una postrimería: una imagen, en pleno «descampado simbólico», cobijada por el lenguaje de manera provisional en «la intemperie de lo irrepresentable», ensaya al borde de su extinción o agotamiento

su juego de exhibir y ocultar; su razón de ser, su condición última es poco menos que «una fisura que impida la conciliación entre las cosas y sus nombres» (Escobar, 2015: 13): en esa mecánica se encierran, paradójicamente, su posibilidad y su condena. Si es preciso reconocer que «exiliado de sí, el arte deambula buscando las pistas de un lugar que ya no tiene asiento asegurado ni cimiento firme; que ya no ocupa un coto exclusivo: que en verdad, es un no-lugar, un *deslugar* sin umbrales, tal vez sin suelo» (Escobar, 2015: 32), las indagaciones de este libro acusan recibo de ese clima de tormenta y ajustan sus modos discursivos a las intermitencias: así, la escritura busca, en un gesto epilodal, la revelación en el fragmento, el raptó inspirador en una charla, el escape del cerco conceptual y la emergencia de la crítica a partir de las escenas del arte en museos y en las bienales donde el arte latinoamericano es protagonista o apenas la manifestación de una interferencia, también en los resplandores fundantes del rito. *Imagen e intemperie* es un compendio de intervenciones abiertas, aún por discutir con mayor insistencia en el campo de las artes visuales, postuladas por uno de los críticos más destacados de la actualidad.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Escobar, Ticio (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel.

DESMONTAJES DE LAS HISTORIAS DEL ARTE

El cuerpo de la imagen

Lucía Álvarez | luciaalvarezpintado@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Didi-Huberman, Georges (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Buenos Aires: Sans Soleil, 60 páginas

Exvoto: imagen, órgano, tiempo es un ensayo breve pero sumamente potente y necesario para la historia del arte. Con una escritura clara, Georges Didi-Huberman remueve, una vez más, el campo de la imagen y en esta remoción pone en movimiento las placas tectónicas de la historia del arte, que colisionan y que horadan su superficie.

En lo horadado se precipita la chance de destapar y de producir nuevos objetos de estudio. Es, entonces, sobre la confección problemática del exvoto como objeto de la historia del arte que el presente se pronuncia, no sin advertir parte de las controversias y de los supuestos que aún hoy regulan y producen las prácticas de la disciplina en cuestión.

Desde las primeras líneas palpita en el texto la pregunta por la efectiva posibilidad y por la pertinencia de una historia del exvoto en la historia del arte, pregunta que, en todo caso, compromete a las imágenes votivas en su calidad de objetos «vulgares y desagradables de contemplar» (Didi-Huberman, 2013: 11), efecto de lectura que procede, nos advierte el autor, de los excesos cometidos por

ciertas historias del arte en su afán por rotular sus objetos a la medida de los *grandes estilos artísticos*.

No obstante, al tiempo que esta adjetivación surte su efecto y confina al exvoto al campo de la etnología, otras cualidades arremeten y disipan, o al menos descolocan, lo que a priori se declara como mediocridad estética y, por tanto, epistémica.

Lo desagradable de estas imágenes no reside en que se dan a ver. Es su estatuto *difuso y abundante* lo que incomoda las cronologías confortables, los períodos convenientemente fraccionados. Las imágenes votivas *atravesan el tiempo* y desarman los *avatares estilísticos* (Didi-Huberman, 2013) empoderados por la historia del arte positivista. Inclasificables, insurrectas ante el inventario, devienen en objetos del espanto, del descarte, pero aún así resisten e insisten y, en esta *astucia de la imagen*, se abre la posibilidad.

Según el autor, en su *Histoire du portrait au cire* (1911), Julius von Schlosser pasa inadvertida la abundancia de imágenes votivas producidas en cera durante la Edad Media y resarce sólo a aquellas

a las que reconoce previsiblemente como retratos. Este episodio se suma al anecdotario de prácticas historiográficas que cuelan sistemáticamente sus imágenes a través del tamiz del género y del estilo, prácticas cuya intensidad y pregnancia ofuscan, según el autor, la potencia y la complejidad de las relaciones que portan las imágenes votivas.

Irrisoria al vistazo de estas historias del arte, la abundancia de la cera en las donaciones votivas concede un privilegio a esta materialidad que, sostiene Didi-Huberman, no es posible ni estratégico desestimar. El de la cera es un cuerpo maleable, que se figura y se desfigura conforme el síntoma se transforma. Es un cuerpo que encarna la dolencia y el milagro de otro cuerpo. El autor indica que, en su deliberado recorte, Schlosser desecha la copiosa cantidad de votos anatómicos que van desde orejas, piernas y riñones, hasta corazones e, incluso, testículos hipertrofiados, fragmentos que recortan y que recorren la peculiaridad del síntoma con sumo detalle e *intensidad aurática* (Didi-Huberman, 2013: 48).

Aún así, la potencia de esta materialidad excede el esfuerzo figurativo y la puja por la semejanza mimética. La cera da forma al deseo y al padecimiento y se mueve dentro de un campo de semejanzas que desbordan significativamente el rostro del donante retratado. Las masas vulgares e informes de cera depositadas como ofrendas en los santuarios medievales consagran la *práctica votiva del contrapeso*, consistente en depositar la cantidad de materia equivalente a la del cuerpo enfermo. La densidad de un cuerpo por otro cuerpo, una semejanza orgánica rotundamente precisa y eficaz.

En la contienda por desarmar ciertos sentidos instituidos en las historias del arte, Didi-Huberman desmenuza la imagen votiva hasta sus entrañas. Con cuidado, escarba las supervivencias de esta materialidad y su resistencia fervorosa a la nómina de estilos artísticos y da forma a algunas posibles certezas: que la resistencia no es mero capricho, sino la relación sumamente intensa que el cuerpo del exvoto mantiene con el cuerpo humano, con su carne, con sus deseos y con sus males. Una adherencia elástica y móvil, *fantasmática* y ciertamente alucinante.

LAS LLAMAS DE LO POLÍTICO QUE NO SE APAGAN

El progreso indefinido de la hoguera

Sofía Delle Donne | sofiadelledonne@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Löwy, Michael (2012). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis «Sobre el concepto de historia»*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 188 páginas.

En el libro que aquí se reseña Michael Löwy propone interpretar lo postulado en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, de Walter Benjamin entre 1939 y 1940. La metodología empleada consigue una real apertura de sentidos. Al utilizar comparaciones con otros textos, relaciones entre las mismas tesis, referencias a otras interpretaciones, ejemplos, contraargumentos y referencias bibliográficas, el autor logra que sus reflexiones se vuelvan una lectura indispensable para adentrarse en la filosofía de la historia benjaminiana. Además de ello, resulta no sólo un escrito introductorio, sino, también, ampliatorio de la problemática.

La primera parte del libro es el eje rector de todo el escrito. Allí se determina el interés por el análisis exhaustivo (tesis por tesis) y la necesidad de llamar la atención tanto en el contexto de producción de las tesis como en el abordaje del estudio de las tres escuelas que conviven en Benjamin: romanticismo, mesianismo y marxismo. Además, a lo largo de todo el texto, las tesis se vinculan con otras producciones bibliográficas de Benjamin lo cual extiende el método

comparativo no sólo hacia otros autores, sino también hacia las aparentes contradicciones que coexisten en la postura del filósofo. De este modo, emerge la figura de Benjamin como crítico revolucionario de la filosofía del progreso que acompaña la lectura de todas las tesis.

Llama la atención la solidez en la construcción argumentativa lograda por Michael Löwy. Resulta muy esclarecedora la toma de posición frente a las diversas interpretaciones. El autor se respalda sobre correspondencias escritas, sobre similitudes y diferencias en las versiones que circulan en diferentes idiomas y sobre el análisis de la perspectiva desde la cual opinaron otros intelectuales, al mismo tiempo que explica e interpreta conceptos alemanes utilizados por Benjamin. Justamente, todas estas estrategias constituyen la mayor habilidad para crear nuevos sentidos posibles de un modo eficaz.

Las citas al pie extensas permiten elaborar la red de pensamiento benjaminiano y, paralelamente, le otorgan un lugar único y singular en el pensamiento marxista y en la izquierda de entreguerras. En

parte, también se trata de generar una distancia considerable frente al marxismo vulgar que sostiene el progreso como indefinido e inevitable. Frente a ello, tanto Benjamin como Löwy lanzan una verdadera alarma de incendio.

Frente al optimismo burgués y a la confianza ilimitada de la socialdemocracia, la respuesta es una apología apasionada del pesimismo. Y, por ello mismo, Löwy puede hacer una nueva lectura de las tesis y les otorga contemporaneidad, así como también coherencia y cohesión con el pensamiento de Benjamin de 1940.

Es que, luego de leer cada interpretación, tesis por tesis, se entiende el interés de Löwy por demarcar las tres escuelas de pensamiento y de formación por las que se encuentra atravesado Benjamin. La intención es clara y se enuncia. Se trata de poner una suerte de coherencia donde muchos otros ven disonancia, contradicción o ambigüedad. Quizás suceda porque cuesta entender lo revolucionario sin quitarse el antifaz progresista y positivista que no posibilita aprehender la potencia política del pensamiento mesiánico unido al pensamiento revolucionario. Se trata de un verdadero pensamiento complejo.

El aviso de incendio es un recordatorio dialéctico que no por pura coincidencia logra intervenir el presente mediante llamas intermitentes del pasado. Las tesis advierten sobre esta cualidad en la historia, esta que hace posible su apertura, no solo hacia el futuro, sino, también, hacia el pasado. La revisión del materialismo por la teología inaugura un nuevo horizonte de racionalidad dialéctica.

Es por ello que Löwy logra potenciar la política como actividad humana, colectiva y plural que merodea en los escritos benjaminianos. También, con éxito, logra esclarecer los modos en que la realidad se nos presenta condicionada, pero no por ello deja de lado la potencia política capaz de superar, de transformar y de superarla.

De este modo, Löwy puede intercalar los traumas europeos con los latinoamericanos e, incluso, con la historia antigua judía. La edición de Fondo de Cultura Económica lo adelanta en su contratapa. Sin embargo, la actualidad de las reflexiones benjaminianas logran

generar lazos, conexiones y redes que superan las explicitadas por Löwy. Frente al actual avance de la restauración conservadora en toda Latinoamérica, algunos de sus pasajes resultan ser una verdadera imagen dialéctica/utópica:

[...] la contemplación –en la conciencia– de las injusticias pasadas, o la investigación histórica, no son suficientes a criterio de Benjamin. Para que la redención pueda producirse es necesaria la reparación –en hebreo, tikkun– del sufrimiento, de la desolación de las generaciones vencidas, y el cumplimiento de los objetivos por los cuales lucharon y no lograron alcanzar [...] La redención mesiánica y revolucionaria es una misión que nos asignan las generaciones pasadas. No hay Mesías enviado del cielo; nosotros mismos somos el Mesías y cada generación posee una parte del poder mesiánico que debe esforzarse por ejercer (Löwy, 2012: 59).

La redención dista mucho de estar asegurada; no es sino una tenue posibilidad que es preciso saber aferrar (Löwy, 2012: 61).

Löwy, a través de Benjamin, nos hace pensar que la historia abierta es, entonces, la esperanza entendida como la «organización del pesimismo», de los oprimidos, asentada no en un optimismo previsible y burocrático, sino en la acción material de la política como fuerza revolucionaria transformadora. Esto no niega lo trágico en la historia. Si las tesis fueron un aviso de incendio, es evidente que Benjamin advirtió, con razón, que mucho en el mundo se prendió fuego. Las llamas que quedan hoy son retomadas por Löwy y se convierten en lo político que arde como potencia de transformación social que ninguna otra herramienta es capaz de llevar a cabo.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Introducción y traducción de Bolívar Echeverría). México: Itaca.

EL DEVENIR DE LAS IMÁGENES

Sara Migoya | saramigoya@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 144 páginas

El destino de las imágenes (inicialmente publicado por La Fabrique en 2003) consiste en cinco capítulos precedidos de un prólogo escrito por Domin Choi. Cada capítulo se desglosa en temáticas subsumidas en el concepto general que lo domina y se titulan: «El destino de las imágenes», «La frase, la imagen, la historia», «La pintura en el texto», «La superficie del *design*» y «Si existe lo irrepresentable». El libro consta de una recopilación de conferencias y de publicaciones realizadas entre 1999 y 2002 que versan sobre diversas categorías de análisis del arte esbozadas por el autor. El prólogo explora y anticipa la relación de tensión que se establece entre arte y política, términos que son expresados como símbolos. Entendemos este nivel de simbolización no como la sustitución arbitraria de un hecho o de una acción simplemente señalada en su relación causa-efecto, sino como la sustitución de un significado por otro. En el análisis, Choi establece una cadena de relaciones simbólicas entre política y pueblo, entre política y subjetivación, entre política y desacuerdo, y entre contingencia y libertad. La interrupción de un aspecto de lo político que actúa

como desvío –como ruptura de aquello que Rancière, refiriéndose a la lógica sistemática de funcionamiento de la estructura social (la polis), denomina policía–, se produce como un proceso de subjetivación y como una lógica de apariencia, es decir, el arte. Por eso, Rancière apela a la división del arte en tres regímenes –el ético, el representativo y el estético– y pone en discusión los conceptos tan transitados, pero tan difícilmente asibles, de apariencia y de realidad en la que la diversidad conflictiva adquiere el sentido de la emancipación igualitaria.

En la primera página del primer capítulo, Rancière va al hueso y cuestiona el concepto mismo de la imagen: «Si ya sólo hay imágenes, no hay un otro de la imagen. Y si ya no hay un otro de la imagen, el propio concepto de “imagen” pierde su contenido, ya no hay imagen» (Rancière, 2011: 23). Es así que, cuando conjetura en torno a la alteridad como componente de las imágenes, concluye que esta alteridad no se refiere únicamente, en el caso del cine que es su objeto de análisis, a sus propiedades materiales y técnicas. A lo largo del texto, sobrevuela

el vínculo entre lo visible y lo decible, entre lo visible y lo invisible; es decir, el conjunto de relaciones que se producen entre la totalidad de los componentes de cualquier cosa que pueda ser percibida como imagen. En su explicación, hace referencia al carácter ambiguo de un aspecto técnico, estudiado por la estética y por las distintas disciplinas que asumen el arte como su objeto teórico, que ha llamado *operaciones*. En dichas operaciones (adición, sustracción, recorte, intercambio) se generan vínculos de semejanza, de identidad, de diferencia, de contraste. Sin embargo, el autor también deja claro desde el comienzo que el régimen representativo de las artes no es el de la semejanza, sino el de su alteración. En un texto anterior, *La palabra muda* (2009), desarrolla aún más lo que aquí está relativamente explicado: la idea de que el arte muestra al mismo tiempo que oculta. Este es el nudo de todo el libro y su despliegue ejemplifica distintos tipos de imagen: la imagen desnuda (simplemente muestra) y la imagen ostensiva.

En el tercer capítulo, «La pintura en el texto», el autor retoma la conflictiva relación entre la palabra y la imagen, pero planteada desde una perspectiva diferente hasta ese momento. Deja de lado la disputa acerca de que las palabras sobrecargan la pintura para pasar a un nuevo planteo: «La articulación entre las palabras y las formas visuales que define un régimen de arte» (Rancière, 2011: 83).

La imagen artística es abordada a partir de sus relaciones con lo visible y lo decible, pero desde una perspectiva que busca diferenciarla de sus operaciones, su contenido y su técnica a fin de alejarse tanto de lo que Rancière denomina *discursos apocalípticos de la posmodernidad* como de los discursos que la entienden como «un habla que calla» (Rancière, 2011:32). En tal sentido, para el autor la autonomía de la imagen estriba en la desemejanza que establece en virtud de relaciones particulares entre lo visible y lo invisible, y lo decible y lo visible.

En el último capítulo, pone en tensión esta categoría sin llegar a una respuesta concluyente. A partir de la afirmación «la representación como régimen de pensamiento del arte» (Rancière,

2011: 119), el autor plantea una imposibilidad del arte, es decir, una irrepresentabilidad respecto de dos sentidos: en el del objeto a representar (la imposibilidad de hacer presente la cosa en cuestión) y en las propiedades intrínsecas del arte para poder representarlo. El capítulo discurre, como en todos los anteriores, por una breve reseña histórica. Para concluir, el argelino presenta tres grandes rasgos que definirán la representación como modo específico del arte: la dependencia de lo visible con respecto a la palabra, la relación entre saber y no saber, entre actuar y padecer, en el que la representación es concebida como un despliegue ordenado de significaciones, como una relación que regula lo que se anticipa con lo que ocurre por sorpresa. Y la tercera es, la cuestión empírica del público con respecto a la lógica autónoma de la representación.

En definitiva, el régimen representativo bascula entre lo decible y lo visible, entre sus esquemas de inteligibilidad y las manifestaciones sensibles. Entonces, la aceptación de lo representativo admite su negatividad, pero, según Rancière, lo que se opone al régimen representativo del arte no es un régimen de la no representación en el orden de la no figuración. Los ejemplos a los que apela Rancière requieren de una experticia de obras tan diversificadas que exceden la posibilidad de ser interpeladas en esta reseña. En consecuencia, el título del libro *El destino de las imágenes* sugiere el carácter mutable de aquéllas. Una interpretación posible nos llevaría a pensar que las imágenes no responden a un esquema fijo, que existe una dialéctica en ellas y que, por tanto, se están dirigiendo hacia alguna parte.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

LA EDUCACIÓN COMO ESPERANZA

Eco de voces silenciadas en América Latina

Julia Cortese | juliacortese@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Gentili, Pablo (2015). *América Latina, entre la desigualdad y la esperanza. Crónicas sobre educación, infancia y discriminación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 320 páginas

En este libro, Pablo Gentili deja al descubierto algunas de las principales problemáticas de América Latina en un contexto capitalista donde la relación educación, empleo y mercado se vuelve cada vez más hostil, dado que ciertos derechos pasan a ser privilegio de algunos pocos. Con una mirada crítica, hará eco de voces silenciadas y de miradas marginales de aquellos que el mundo global parece haber invisibilizado.

Infancia, educación, género y formas de discriminación, como el racismo y la violencia, son los cuatro ejes que estructuran el libro y que se vinculan por inquietudes que les brindan sentido y que parten de las investigaciones realizadas por el autor durante los últimos años. A partir del uso del recurso de la crónica y valiéndose de un lenguaje claro y sensible, Gentili no busca llegar únicamente a los intelectuales, sino a «personas comunes, poco afectas a los conceptos sociológicos, pero impregnadas de lo social, o poco conocedoras de la ciencia política, pero dispuestas a luchar cotidianamente por una vida digna y justa» (Gentili, 2015: 12).

Lejos de ofrecer claves universales para el éxito, más bien criticándolas, Gentili marca una posición que incomoda, una mirada no conformista. Si bien reconoce los cambios sustanciales que se dieron en Latinoamérica a lo largo de los últimos quince años, el autor sostiene que todavía queda una brecha por recorrer: América Latina sigue siendo la región más desigual y violenta del planeta. De este modo, invita a comprender la complejidad de esta coyuntura.

Con relatos que recorren espacios diversos, complejos y heterogéneos entre sí, el autor pone en escena la inequidad de las oportunidades educativas como uno de los mayores atropellos contra la infancia y la democracia, ya que al negar a un niño el derecho a la educación, se desampara el resto de sus derechos. Quitándole oportunidades o dejando que las pierda, lo cual no sería tan distinto, se le está negando «la posibilidad de pensar un futuro y de pensar un futuro distinto al de hoy, un futuro que no esté determinado, un futuro que no sea destino» (Meirieu, 2006: 1). En esta negación el autor ve una deuda con la infancia Latinoamericana, deuda que viene desde hace

mucho tiempo y que reclama la promoción de una cultura de los derechos humanos real, para todos, fundada en valores de solidaridad, de igualdad, de justicia y de bien común; una cultura que sueñe con superar la exclusión y la marginalidad.

En este marco, Gentili critica aquellas posiciones que ven en la educación la causa de todos los males, pero que, contradictoriamente, la consideran la única solución posible. Dichas posiciones generan debates sobre cómo superar la crisis de la escuela pública. Para ello, implementan recetas universales, homogeneizantes, que reducen el análisis de la educación a la aprobación o no de una evaluación de *multiple choice*, como las pruebas PISA, por ejemplo. Éstas miden la calidad educativa en términos de mercado y culpan a los docentes sin tener en cuenta el contexto frágil e inestable en que desarrollan su actividad laboral, lo cual compromete seriamente al cumplimiento de un derecho humano tan básico, pero, a su vez, tan complejo como el de la educación.

El autor –si bien explica que aún queda mucho por recorrer para que América Latina tenga sistemas educativos democráticos, justos e igualitarios– se proclama defensor de la escuela pública. Negar las políticas de ampliación de derechos que tuvieron lugar durante los últimos quince años y que generaron oportunidades que permitieron mayor acceso y permanencia de aquellos sectores que estaban excluidos del sistema educativo, es un camino erróneo. Esa es la perspectiva que no concibe a la educación como derecho social y que destruyó la escuela pública mediante estrategias privatizantes, valiéndose de la noción de *calidad* –elemento central de la retórica neoliberal– para estructurarse en defensa y en justificación de las diversas formas de colonialismo en educación, subordinándose a los intereses empresariales (Da Silva, 1997). En este sentido, Gentili no ve propicio el espacio del mercado para pensar el futuro de la educación latinoamericana, la cual, por el contrario, debe aportar en la defensa y en la profundización de los derechos humanos.

Discursos como los mencionados suelen ser naturalizados de forma subyacente para regir

prácticas cotidianas. Eso mismo sucede con ciertas formas de discriminación, como el racismo y la violencia, y con posiciones que ubican a la mujer como inferior al hombre. Así, al develar, al denunciar y al desnaturalizar con datos precisos, el autor muestra cómo el mercado del trabajo, selecciona y excluye –a partir de la raza, del sexo, del género, de la clase social o de cualquier otra etiqueta que sirva como pretexto– para privilegiar los derechos de algunas personas sobre los de otras, aún en igualdad de formación educativa.

Como explica Emilio Tenti Fanfani (1992), al nombrar y al etiquetar contribuimos a construir aquello que nombramos, así, naturalizamos dichos discursos. La escuela debe visibilizar estas prácticas para destruir esos estereotipos que penetran inconscientemente, «debe trabajar activamente para que esta realidad cobre relevancia dentro de un marco cognitivo, ético, social; amplificando su sentido, entendiendo sus efectos» (Gentili, 2015: 266). Debe, en fin, velar para que las sociedades se vuelvan efectivamente más justas y para que los derechos humanos estén garantizados de igual modo para todas las personas.

Gentili logra interpelar al lector de manera tal que éste, luego de un recorrido por las principales problemáticas de América Latina, visualice la necesidad de la ampliación del derecho a la educación en términos de derechos humanos. Sólo de este modo, a partir de entender que la educación es un bien público, se hace posible una profundización real de la democracia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Da Silva, Tomáz Tadeu (1997). «El proyecto educativo de la Nueva Derecha y la retórica de la calidad total». En Gentili, Pablo (comp.). *Adiós a la escuela pública. El desorden neoliberal, la violencia del mercado y el destino de la educación de las mayorías* (pp. 145-165) Buenos Aires: Losada.

Gentili, Pablo (2015). *América Latina, entre la desigualdad y la esperanza. Crónicas sobre educación, infancia y discriminación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Tenti Fanfani, Emilio (1992). «Prólogo» En Kaplan, Carina (ed.). *Buenos y malos alumnos: descripciones que predicen*, (pp. 9-11). Buenos Aires: Aique

REFERENCIA ELECTRÓNICA

Meirieu, Phillipe (2006). «El significado de educar en un mundo sin referencias» [en línea]. Consultado el 26 de febrero de 2016 en <http://www.me.gov.ar/curriform/publica/meirieu_final.pdf>.

HACIA UN ANÁLISIS DE LA CULTURA MATERIAL

El caso de YPF Argentina

Sofía Lara Marozzi | maromarozzi@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

De Ponti, Javier (dir.); Gaudio, Alejandra; Fuertes, Laura; Popoo, Cinthia; Nessi, Silvana (2012). *Diseño, identidad y sentido. Objetos y signos de YPF [1920-1940]*. La Plata: Dicere, 121 páginas.

En el libro *Diseño, identidad y sentido* (2012) se realiza un análisis de los objetos industriales y de los signos visuales como parte de la cultura material argentina a partir de la recopilación de productos y de publicidades de la empresa estatal YPF. El período temporal seleccionado abarca desde su creación en 1920 hasta la década del cuarenta. El propósito de la investigación dirigida por el Mg. Javier De Ponti reside en comprender cómo se forjó el reconocimiento social de esta empresa y cuál es su vinculación con los modos de representación de los valores nacionales.

En el libro se enuncian tres ejes de trabajo. Una línea que explica el rol de los productos y de las comunicaciones como objetos de cultura material y visual; un eje referido a la perspectiva de los actores que delinearon las estrategias empresariales; un análisis de los aspectos semánticos y sintácticos de los productos con la intención de encontrar una continuidad en la construcción de sentido.

Paralelamente, los autores ponen énfasis en el contexto y describen el clima de época como un aspecto esencial para entender la construcción de

esta cultura material. De allí se desprende que resulta de vital importancia comprender la relación entre los recursos petrolíferos y el mercado mundial, y el papel que la Argentina desempeña en este escenario. Es así que la creación de YPF como empresa estatal implica la elaboración de un discurso simbólico referido a la soberanía sobre la base de la defensa de los recursos y del territorio nacional.

De esta manera, los autores no sólo reflejan la problemática de la cultura material, sino que, también, definen la estrategia empresarial implementada. Es así que se contempla tanto la unificación como la sistematización de los signos y se evidencian las herramientas de diseño en comunicación visual e industrial utilizadas. En este sentido, la normalización del signo básico de YPF es un ejemplo paradigmático en tanto se fortalece la relación soporte-imagen mediante la apropiación simbólico-formal. Por esta razón, se analizan y se recopilan productos como globos identificadores de estaciones, de surtidores, de latas de aceite y de kerosene, etc.

Al respecto, De Ponti afirma:

La propuesta de YPF como bandera nacional se modifica profundamente con la alianza que se generó entre los consumidores de combustible y los surtidores que llevaban la sigla inscripta en los colores nacionales. Nuestro país no fue el mismo de antes una vez que YPF instaló en términos concretos la cuestión del petróleo, tanto el contexto social como los individuos quedaron redefinidos en términos de ser propietarios de los recursos del suelo. Así pues, si los objetos materiales movilizaban formas de identidad social, se trata de mirar no sólo cómo se veía a la empresa sino también a través de qué se hizo visible, lo cual involucra los objetos y sus comunicaciones (2012: 78).

Una pregunta que se reitera en el libro es: «¿Se puede separar la imagen del soporte?» (2012: 80). Este interrogante ayuda a comprender a los productos más allá de sus características técnicas y los incluye dentro de un espacio «integrador e interdisciplinario» congruente con otras ciencias y con otras disciplinas proyectuales (por ejemplo: arquitectura, ciencias sociales, antropología cultural, etcétera).

A partir de esto, se logra esquematizar un modo de creación de la identidad material y visual que atraviesa diferentes etapas: un momento constitutivo, otro de consolidación y de apropiación simbólica social y, por último, otro de expansión. De allí que se tomen diversos casos, como otras empresas estatales argentinas (Empresa Nacional de Energía y Gas del Estado). Mediante un análisis comparativo se evidencia la utilización de similares recursos gráficos y formales así como también las mismas estrategias de sistematización y de repetición que en YPF.

Diseño, identidad y sentido da un puntapié inicial al análisis de la historia y de la cultura de una sociedad, no sólo desde sus hechos históricos o desde sus tradiciones, sino a través del vínculo de los individuos con los productos industriales y comunicacionales. De esta manera, aporta al concepto de diseño industrial tanto desde una mirada utilitaria como desde la construcción de sentidos a partir de los objetos. Se deja explícito, también, el rol de los productos y de

las comunicaciones como formadores de sentido dentro de un discurso nacional y latinoamericano en relación con el concepto de identidad nacional y de pensamiento emancipatorio.

Así se manifiesta cómo a través de una estrategia empresarial se puede imponer, en los usuarios de los servicios, una manera de pensar y de sentir la industria nacional. Entonces, su valor se entiende no sólo como motor de la economía y del mercado interno sino, también, como precursor de un imaginario colectivo donde los usuarios se sienten representados por ella. Por un lado, esto sucede en contraposición al discurso des-industrializador de la década de los noventa en la Argentina y, por otro lado, contribuye a la formación de bases estratégicas para el diseño industrial de nuestro país.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

De Ponti, Javier (2012). *Diseño, identidad y sentido. Objetos y signos de YPF [1920-1940]*. La Plata: Dicere.



RECAPITULACIONES

LUGARES DE MEMORIA EN ENSENADA

Proyecto Mosaicos por la Memoria¹

Melina Jean Jean | melinajeans@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Directora: Marcela Andruchow | marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Museología I y II

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

1 Esta tesis fue defendida y aprobada en diciembre de 2014. El título original es «Representaciones de los desaparecidos en el espacio urbano como lugares de memoria. El caso del proyecto "Mosaicos por la Memoria" del Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutau (2010-2012)».

En esta investigación se analizaron las representaciones de los desaparecidos y de los asesinados por el terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) en la Argentina. Como caso de estudio se tomaron las producciones artísticas de murales en el espacio público urbano llevadas a cabo, desde el año 2010, por el grupo Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutau, a través de su proyecto Mosaicos por la Memoria, realizado en la ciudad de Ensenada, provincia de Buenos Aires. Se partió de considerar que esas producciones actúan como lugares de memoria en tanto generan un espacio social de rememoración y de conmemoración de las víctimas y de los sucesos de la historia reciente en el tejido urbano de la ciudad.

Se analizaron las representaciones de los desaparecidos y de los asesinados a través de la descripción y del análisis de su poética, teniendo en cuenta los modos de producción y de intervención, la tipología, el carácter plástico, las condiciones de emplazamiento, la materialización de un mensaje y la propuesta de una derivación buscada. Se indagó acerca del origen y de la conformación del grupo Rancho Urutau (2010-2012) y sobre los fundamentos conceptuales de los proyectos político-estéticos del grupo en relación con la trama socio-histórica y nacional-local, que permitió sus respectivas apariciones en el espacio público. Desde una

perspectiva interdisciplinaria, se relacionaron los campos de la historia y de la memoria, y los estudios sobre arte. Este caso fue entendido como un análisis de la microhistoria, con la capacidad indiciaria para poder observar su capacidad de generalización (Guinzburg, 1994) y para explicar y para comprender la historia regional y nacional a partir de los estudios de la memoria y de los diferentes modos de reconstrucción del pasado reciente (Levin & Franco, 2007). Se trata de un estudio de caso que permitió utilizar y combinar distintas herramientas de construcción de datos y de análisis (Ruíz Olabuénaga, 2003; Neiman & Quaranta, 2006). El uso de las fuentes orales resultó fundamental y se consideraron instrumentos interpretativos diferentes y específicos propios de la historia oral (Portelli, 1991).

De esta forma, se trabajó sobre el terrorismo de Estado de los setenta en la Argentina y sobre sus consecuencias en la ciudad de Ensenada, en particular, sobre la situación de la clase trabajadora con autores, como Ivonne Barragán, Daniel Fabián, Marina Franco y Florencia Levin, entre otros. En cuanto a los estudios de memoria, se partió de autores destacados como Pierre Norá, Michael Pollak, Estela Schindel, Elizabeth Jelin, Daniel Feierstein, Claudia Feld y Emilio Crenzel. En relación con las representaciones de las víctimas y con los murales, se analizaron trabajos de Erick Santner y de Sigmund Freud, de Jaques Aumont, de Cristina Terzaghi y de Graciela Di María. Los conceptos de espacio público y urbano se trabajaron a partir de las miradas de Adrián Gorelik.

De la investigación se puede comprender que la aparición pública del Rancho Urutau se corresponde con un nuevo ciclo de memoria en nuestro país situado a partir del año 2003 cuando el gobierno de Néstor Kirchner asumió como política de Estado la condena de la violación de los derechos humanos realizadas durante la última dictadura y el impulso a una política pública de la Memoria. Un nuevo tiempo donde las formas de rememoración y las representaciones del pasado adquirieron connotaciones particulares como el proyecto Mosaicos por la Memoria. Este proyecto cuenta con alrededor de veinte integrantes y tres murales inaugurados [Figuras 1, 2, 3]. Son murales con técnica de mosaico de cerámica que, a escala urbana, privilegian una representación figurativa, festiva y/o cotidiana de la víctima homenajeada. Los mismos son emplazados en sitios estratégicos de la ciudad, en el barrio al que cada homenajeado pertenecía.

De modo consciente, el Rancho asume la decisión de esta modalidad artística y de representación porque es la que le parece más adecuada para poner en acto su pensamiento, su acuciada necesidad de hacer emerger el debate, el reconocimiento y la reparación de ese pasado traumático de la ciudad. Esto es, para ellos, una estrategia de memoria dentro de su política de memoria. Una memoria que, entre todos sus integrantes, es compartida y es el cimiento de un sentimiento que refuerza y sostiene su identidad como grupo. Durante el proceso de construcción colectivo de cada mural emerge una nueva red social de vínculos entre los agentes,

los familiares, los amigos y los vecinos. Por todos estos sentidos es que los murales funcionan como lugares de memoria, como marcas territoriales que conllevan todo el peso simbólico que surge de cada proceso y que es vivenciado por cada participante.



Figura 1. Mosaico de Fortunato «Nato» Agustín Andreucci (2011), 2,61 x 0,17 x 2,70m



Figura 2. Mosaico de Mario Gallego y de María del Carmen Toselli (2011), 2,92 x 0,14 x 2,44m



Figura 3. Mural de Carlos Esteban Alaye (2012),
2,90 x 0,17 x 2,82m

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Franco, Marina y Levín, Florencia (2007). *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un pasado en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

Ginzburg, Carlo (1994). *El queso y los gusanos: el cosmos de un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.

Neiman, Guillermo y Quaranta, Germán (2006) «Los estudios de caso en la investigación sociológica». En Vasilachis de Gialdino (coord.). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

Portelli, Alessandro (1991). «Lo que hace diferente a la historia oral». En Schwarzstein, Dora (comp.). *La historia oral* (pp. 36-52). Buenos Aires: CEAL.

Ruíz Olabuénaga, José Ignacio (2012). «Triangulación». En *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

MNEMOSYNE COMO ESPACIO PARA ENSEÑAR¹

Federico Luis Ruvituso | federico.ruvituso@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Directora: Lía Inés Lagreca | lia28_3@yahoo.com.ar

Historia de las Artes Visuales III
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Codirector: Daniel Sánchez | sanchez.fatimada@hotmail.com

Historia de las Artes Visuales III
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

¹ La tesis fue presentada, defendida y aprobada en septiembre de 2015.

La tesis «Un espacio para enseñar: la potencia pedagógica del Atlas *Mnemosyne*» que escribí como material final para la licenciatura, se centra en definir y en presentar la potencia pedagógica actual del proyecto *Atlas Mnemosyne* (2010) que Aby Warburg desarrolló entre 1926-1929, como herramienta para la enseñanza de Historia del Arte en la universidad argentina. El último e inconcluso proyecto de Warburg fue profundamente estudiado a los efectos de funcionar como herramienta metodológica para la Historia del Arte y para los estudios sobre la cultura visual. Sin embargo, la potencia pedagógica que el proyecto posee ha sido simplemente advertida y no abordada como una cuestión central.

A partir de una pesquisa acerca del desarrollo del *Atlas Mnemosyne* como forma expositiva –y pese a su condición fragmentaria como concepción holística de la cultura visual–, en la tesis se formuló una hipótesis para definir las capacidades pedagógicas del último proyecto warburgiano. Para ello, el recorrido propuesto por las fuentes primarias (la obra de Warburg) se apuntaló con un recorrido por fuentes secundarias (las diversas continuaciones del proyecto warburgiano). Entre estas

últimas, se destacó la idea de considerar al *Atlas* como un proyecto anti-progresivo y anacrónico y se planteó, además, que *Mnemosyne* y las concepciones warburgianas proponen otra organización para la construcción de la Historia del Arte en general [Figura 1]. Sobre esta cuestión surgieron tres interrogantes fundantes: ¿cuál es ese otro orden y cómo se construye?, ¿qué puntos problemáticos tiene respecto a la concepción tradicional de la Historia del Arte? Y, finalmente, ¿qué problemas y qué nuevas consideraciones habilita esta aproximación?



Figura 1. Sala central de la Biblioteca de Aby Warburg con montaje del Atlas *Mnemosyne*²

² Kulturwissenschaft Bibliothek Warburg).
Hamburgo, 1928

Sobre estas preguntas clave se elaboraron cuatro proposiciones positivas para apuntalar la hipótesis. La primera de ellas se centró en considerar el tipo de presentación visual del *Atlas* como forma explicativa y como didáctica original. La segunda se dedicó a analizar la naturaleza de la totalidad-fragmentaria del *Atlas Mnemosyne*; esta concepción permitió pensar en el proyecto como una Historia del Arte en sí misma. La tercera proposición indagó sobre el tipo de cruce conceptual, metodológico y pedagógico que se da en el *Atlas* entendido como un espacio abierto y procesual. Finalmente, la cuarta y última defendió una lectura global anti-experticia con potencialidad exponencial para una definición continua y móvil de la Historia del Arte.

Para caracterizar estas cuatro proposiciones y para dar cuerpo a la hipótesis, se trabajó sobre las fuentes y los textos críticos a fin de extraer los contenidos teóricos precisos y de allanar diferencias epistemológicas entre los estudiosos de la obra de Warburg. Entre estos contenidos se destacaron los mecanismos a través de los cuales la memoria y el montaje se manifestaban como ejes de conocimiento para la incardinación de imágenes dentro del *Atlas*. Una vez asentada

esta selección epistemológica previa, se ensayó una definición material del proyecto *Mnemosyne* entendiéndolo como una forma de presentación visual física. Para ello, se consideró al *Atlas* como un dispositivo de imágenes y al montaje como una forma de presentación visual de estatuto epistemológico, centrado en un conocimiento de tipo relacional.

Después de establecer estas premisas fue posible adentrarse en las operaciones específicas que Warburg ponía en juego dentro del *Atlas* y de señalar, brevemente, las nociones de Memoria, *Denkraum*, *Pathosformel* y *Nachleben*, además de anotar algunas ideas sobre la particular noción warburguiana de *Grisalle*.³ A partir del desarrollo de estas cuestiones, se cruzaron los contenidos anteriormente presentados con ideas tradicionales sobre el progreso en la Historia del Arte. Estas consideraciones habilitaron la aproximación a este inconcluso proyecto como una forma de repensar ciertos determinismos históricos y estéticos vigentes en la actualidad, que todavía condicionan la comprensión de la imagen y de los estudios visuales [Figura 2]. En este punto, se desvió la óptica propositiva para analizar concretamente algunas imágenes y para dar cuenta de las posibilidades de la hipótesis planteada. Esta interpolación sirvió como nexo para un último apartado donde se cruzó la argumentación construida hasta el momento con perspectivas actuales acerca de la pedagogía en general y acerca de la enseñanza universitaria de la historia del arte en particular.

3 El concepto de Memoria designa este nuevo eje ordenador diacrónico para enseñar Historia del Arte. *Nachleben* (supervivencia o permanencia) señala la operación temporal de la memoria. *Denkraum* (espacio para pensar) sugiere el espacio físico y mental para esta nueva concepción. Por último, *Pathosformeln* (forma patética) y *Grisaille* manifiestan síntomas de la memoria, el tiempo y el espacio, en la imagen en sí.



Figura 2. Detalle de los paneles 79, 45 y 46 del Atlas *Mnemosyne*. Hamburgo, 1929

Las conclusiones brindaron interesantes puntos de partida para continuar esta investigación mediante casos de aprendizaje concretos dentro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La concepción warburguiana de *taller*, con imágenes móviles y asociaciones no-horizontales, permitió develar las posibilidades del montaje, del recorte y del fragmento como formas de enseñar a pensar las imágenes en contextos históricos diversos. La lógica de andamiaje

sin centro para definir los vaivenes históricos presente en el *Atlas* hizo posible oponer a la antigua idea de Historia del Arte Universal una construcción horadada que fuera capaz de contener los desvíos como partes fundantes de su devenir. El ordenamiento sincrónico y diacrónico por el que las concepciones warburguianas toman cuerpo dentro del *Atlas* solventó novedosas nociones acerca del lugar de la teoría dentro del estudio de la imagen. El cruce de estas ideas con imágenes específicas y con teorías actuales sobre la enseñanza permitió develar su inusitada actualidad y su potencia pedagógica a la espera de investigaciones específicas.

Este trabajo se pensó como un punto de partida para construir una herramienta capaz de elaborar estrategias educativas no restrictivas a partir de las características de sus objetos de estudio. En ese sentido, el *Atlas Mnemosyne* presenta las características necesarias para devenir en un dispositivo móvil de estudio y de enseñanza para la Historia del Arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal

Warburg, Aby (2012). *El renacimiento del paganismo, aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza

PATRIMONIO ESCULTÓRICO DE LA PLATA¹

Luis Manuel Ferreyra Ortiz | luisferreyraortiz@gmail.com

Facultad De Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Directora: Liliana Eva Conles | lilianaconles@gmail.com

Patrimonio Cultural
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

¹ El Título original de la tesis es «Relevamiento para Inventario, Catalogación y Diagnóstico del Patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata».

La ciudad de La Plata cuenta con una vasta cantidad de obras escultóricas ubicadas en distintos espacios públicos dentro del entramado urbano fundacional: plazas, parques, plazoletas, jardines perimetrales de edificios públicos, paseo del Bosque, jardines del Zoológico y del Hipódromo, ramblas de avenidas y de diagonales. En el trabajo aquí reseñado se realiza un relevamiento de ese patrimonio escultórico heterogéneo y extenso, que abarca obras heredadas de la etapa fundacional y otras incorporadas con el devenir histórico, lo cual supone una diversidad artística ostensible en los distintos géneros, estilos, materiales y técnicas empleados.

La hipótesis principal es la idea de que el patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata evidencia, desde 2001 (año en el que se efectuó el único relevamiento) hasta el presente, un acrecentado estado de deterioro y de degradación y que, en ese período, no han sido efectuadas catalogaciones que faciliten un acceso a las obras.

El concepto de relevamiento debe ser entendido como un mecanismo de activación patrimonial que permite el conocimiento de un bien cultural. Se constituye como un medio indispensable para abordar el estudio y el análisis de un bien cultural desde una perspectiva metodológica

sistematizada, razonada y con principios conceptuales y prácticos delimitados (Macarrón & González Mozo, 1998). El relevamiento se constituye como un proceso de análisis, de relación y de almacenamiento de diversos datos (Macarrón & González Mozo, 1998).

Además, no menos importantes han sido las contribuciones en el campo de estudio del patrimonio cultural a partir del involucramiento de ciencias que se apoyan en tecnologías especializadas, como la fotografía, la comunicación audiovisual, etcétera, que permiten obtener representaciones e interpretaciones en pos de comprender los bienes y sus estados de conservación para su preservación, su conservación y su eventual restauración. Finalmente, gracias al mecanismo de activación o gestión patrimonial, el patrimonio cultural se vuelve conservable, transmisible y comunicable (Prats, 1997).

El relevamiento propuesto intenta cumplir las siguientes funciones respecto al patrimonio escultórico de la ciudad. En primer lugar, constituir un inventario y una catalogación de bienes a partir de una metodología detallada (especificación de las características de cada uno de los elementos), ordenada (agrupación de los elementos patrimoniales de acuerdo a géneros y tipologías) y valorada (descripción de los valores atribuidos a cada bien). En segundo lugar, constituir un diagnóstico para dar cuenta del estado de conservación actual del patrimonio escultórico mediante un estudio de las patologías visibles que presentan dichos bienes y un estudio etiológico (las causas de afección que dan origen a las mismas). Forman parte de este proceso, el estudio, el análisis y la investigación de datos cuantitativos y cualitativos de los bienes seleccionados [Figuras 1, 2 y 3].

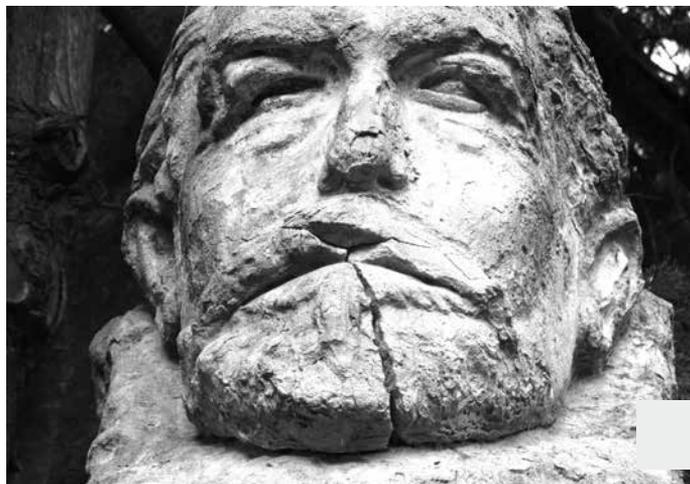


Figura 1. Monumento a los Cinco Sabios de Florentino Ameghino



Figura 2. Las Cuatro Estaciones, La Plata



Figura 3. Monumento a Bartolomé Mitre, La Plata

El proyecto potencia y jerarquiza nuevas perspectivas y dimensiones de conocimiento no contempladas hasta el momento, lo que significa un aporte significativo en vistas a la preservación, la conservación y la difusión del triple valor que poseen dichos bienes: su valor documental/histórico, su valor artístico/estético y su valor simbólico/significativo (González Moreno-Navarro, 1999).

Asimismo, el trabajo propicia un campo fértil para el desarrollo de la dimensión fenoménica y experiencial al incorporar una instancia de registro de los bienes culturales desde el campo del lenguaje visual y al entender el concepto de imagen como una construcción compleja (Catalá, 2006). Esta dimensión cognitiva visual fue sistematizada a partir de distintos proyectos llevados a cabo por el Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y tiene como objetivo brindar la posibilidad de optimizar el conocimiento, y, por ende, la valoración y la deconstrucción de un bien mediante la imagen.

Finalmente, se establecen las bases para abordar una reflexión epistemológica en torno a la idea de que las imágenes pueden y deben incorporarse a los procesos de investigación y producción del conocimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Catalá, Josep (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Manuals de la Universitat de Barcelona*. Barcelona: Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

González Moreno-Navarro, Antoni (1999). *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*. Barcelona: Diputación de Barcelona.

Macarrón Miguel, Ana María y González Mozo, Ana (1998). *La Conservación y restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos.

Prats, Llorenc (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.

ESCRITURAS DE UNA COLECCIÓN DE ARTE¹

Juan Cruz Pedroni | pedronijuancruz@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Directora: Berenice Gustavino | gustavinobe@gmail.com

Historia de las artes visuales IV
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

1 El título completo del presente proyecto de tesis es: «Escritura sobre arte y coleccionismo. Representación narrativa, archivo e historia en el caso de la Colección Acquarone». El texto refiere a un plan de tesis aprobado en 2015.

Esta investigación, toma como objeto de estudio a las relaciones entre la producción escrita sobre arte en Argentina y la colección de pintura argentina e italiana del siglo XX reunida por Ignacio Acquarone –empresario radicado en la ciudad entrerriana de Concordia y con actividad en el área entre 1948 y 1982–. El estudio se centra en las figuras y en los procedimientos mediante los cuales la colección fue representada en un *corpus* de textos heterogéneo en cuanto a sus emplazamientos genéricos y materiales. La constitución del *corpus* pretende dar cuenta de las prácticas de escritura relacionadas con la especificidad de la práctica coleccionista (consignaciones, inventarios y catálogos), con registrar su presencia discursiva en los medios gráficos (revistas y periódicos) y con identificar los distintos modos de ingreso en los relatos de la historia del arte.

El carácter excepcional que los discursos de época reconocen a la colección por su domiciliación y por su extensión, tanto como las posibilidades de representatividad que se activan en su circulación social, lo convierten en un caso privilegiado para pensar las formas en que se articula el discurso sobre el coleccionismo artístico en Argentina. Esta puesta en discurso tiene lugar en un momento caracterizado por la elaboración de relatos históricos sobre el arte moderno y por la multiplicación de los soportes de la escritura sobre arte.

La investigación indaga acerca de la representación escrita de la práctica coleccionista y se pregunta por su *figurabilidad* o por los principios bajo los cuales se hace inteligible en el campo de lo retórico. Se pretenden estudiar las condiciones de posibilidad de una escritura de la colección, a partir de explorar los elementos discursivizados de la cultura que fueron aptos para aprehenderla: los verosímiles sociales y de género, los esquemas de la literatura artística que habilitaron su tematización, las escogencias retóricas y las modulaciones enunciativas de los textos, la descripción de las prácticas significantes que la tomaron como objeto. Además, el trabajo explora los significados de lo escrito con relación al fenómeno del coleccionismo y formula interrogantes en torno al estatuto de los textos que operan sobre la colección, la establecen y le confieren existencia socio-semiótica.

Las producciones escritas son localizadas en dispositivos concretos –catálogos de arte, prensa escrita, revistas ilustradas, entre otros– que pueden caracterizarse como productoras de *estados de archivación*, siguiendo el sentido lato de archivo que plantea Jacques Derrida (1995), operativo para reunir materialidades y prácticas de escritura diferentes y para restituir la dimensión procesual del fenómeno de la circulación de la colección. Las mismas pueden pensarse, también, como productoras de *cartografías*, de acuerdo a la metáfora de Gilles Deleuze y de Félix Guattari (2004) eficaz para dar cuenta de las operaciones productivas que los textos mantienen sobre la colección en el sentido de una aproximación orientativa y parcial, que codifica y que opera selecciones en aquel territorio.

De este modo, se problematizan las formas de representación narrativa de la colección, entendida como una operación que establece sentidos para una acumulación de objetos y en la que intervienen tanto procedimientos del relato histórico como figuraciones del espacio (paisajes) y del coleccionista (retratos) y en las que se asignan diferentes estatutos a los objetos comprendidos en el acervo. A los efectos de identificar el lugar de la colección en la trama discursiva de la época, se realiza un análisis comparativo con escritos sobre otras colecciones que circularon contemporáneamente en la Argentina. El estudio se extiende, por último, a formas de presencia menos marcadas de la colección, en historias y en panoramas del arte argentino mediante el relevamiento de operaciones intertextuales (menciones, migración de motivos, iteración de reproducciones).

La realización de este trabajo pretende contribuir al estudio de los discursos sobre arte en la Argentina en el siglo XX al ponderar el lugar que tiene en los mismos el fenómeno del coleccionismo y al especificar las mediaciones entre la escritura –con particular atención en textos narrativos e históricos sobre arte– y el extratexto constituido por los

objetos. En vistas a esto, se representa al objeto de estudio como una singularidad histórica, modelizada como fenómeno de producción de sentido y se propone una estrategia metodológica capaz de articular aportes fundamentales de la semiótica y del análisis del discurso con otros procedentes de la historia cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2004). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques (1995). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.



INSTITUCIONAL

TRAYECTOS Y TRAYECTORIAS PREPROFESIONALES

Programa de Prácticas: edición 2015

Paola Sabrina Belén | pbelen81@hotmail.com

Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Sociales
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Con el objetivo de mantener, de profundizar y de desarrollar actividades académicas conjuntas entre la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y el Museo Municipal de Arte de La Plata (MUMART) se desarrolló, con la colaboración de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP, durante el año 2015, el Programa de Prácticas Pre-profesionales Voluntarias, destinado a estudiantes avanzados de la carrera de Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales (OAV), dependiente del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la FBA.

Entre los objetivos del plan de estudios de la carrera, vigente desde 2008, se encuentra el de generar una oferta académica contemporánea y adecuada a las demandas laborales de la disciplina, para promover graduados con capacidad de inserción y de incidencia en la sociedad. En tal sentido, el graduado en Historia de las Artes (OAV) está capacitado no sólo para ejercer la docencia en todos los niveles del sistema educativo, para desplegar una carrera en investigación académica —además de otras actividades ligadas a nuevos sectores de la economía que hacen del arte una estrategia de reinserción y de desarrollo social—, sino que, también, se encuentra en él a un profesional capaz de participar en la gestión de la nueva museología, del turismo cultural vinculado al nuevo concepto de patrimonio sostenido por la UNESCO y del diseño estratégico de políticas culturales públicas y privadas.

Tomando en consideración dicho perfil del egresado, las prácticas se constituyeron como una oportunidad significativa que ofreció a

estudiantes avanzados la posibilidad de realizar tareas relacionadas con el ámbito de un museo, canalizando así su interés por atravesar, durante la etapa formativa, experiencias cercanas a sus futuros desempeños profesionales. En el marco de una actividad guiada y supervisada, seis practicantes tuvieron oportunidad de capacitarse en actividades concernientes a su incumbencia profesional, a partir de su intervención en situaciones y en problemáticas concretas, inherentes al proyecto institucional y al acervo patrimonial del MUMART.

La experiencia fue concebida a partir de dos etapas por año. La primera, centrada en tareas de archivo, culminó con la elaboración de un catálogo de la *Colección Numa Rossotti* (2015). Durante abril, mayo y junio las estudiantes Pamela Dubois, María Inés Gannon y Giuliana Paneiva, junto con el equipo del MUMART, realizaron tareas de relevamiento y de puesta en valor de las obras de la colección: revisión, redacción y actualización de fichas técnicas, elaboración de biografías de los artistas, análisis de las obras, etcétera. Durante la siguiente etapa, desarrollada durante agosto, septiembre y octubre, realizaron el diseño, la producción y el montaje de la exposición *Trayectos. La colección Numa Rossotti* las practicantes Sofía Delle Donne, Ana Fernández y Elisa Tesler.

Si bien ante la nueva coyuntura política inaugurada a fines de 2015 no pudo darse continuidad a este proyecto en 2016, celebramos los lazos establecidos en aquel entonces entre la FBA, encabezada por su decana, la Prof. Mariel Ciafardo, y el MUMART, representado por quien fue su directora, la Lic. Bárbara Rodríguez Laguens, con la invaluable colaboración del equipo de trabajo de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP, a cargo del Dr. Daniel Belinche. El compromiso asumido por los actores involucrados dio cuenta del interés por dar realidad a una efectiva complementación para el avance y para el desarrollo de las instituciones, lo que refuerza nuestra voluntad y confianza de relanzar, prontamente, el programa en vínculo con otros espacios artísticos y culturales de la ciudad de La Plata.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Dubois, Pamela; Gannon, María Inés; Paneiva, Giuliana (2015). *Colección Numa Rossotti* (Paola Belén y Rebeca Kraselsky, eds.). La Plata: Papel Cosido. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

EMPRENDER EL CAMINO

Prácticas que interpelan el patrimonio

María Victoria Trípodí | victoria.tripodi@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Esta reseña se refiere a la exposición denominada *Trayectos. La colección Numa Rossotti* que tuvo lugar en el Museo Municipal de Arte de La Plata (MUMART) desde el 30 de octubre hasta el 22 de noviembre de 2015. El diseño, la producción y el montaje estuvo a cargo de Sofía Delle Donne, Ana Fernández y Elisa Tesler, estudiantes de la carrera de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Al ingresar en la sala, un recorrido lineal y ordenado sobre el perímetro presentaba la selección de obras que las curadoras eligieron para dar cuenta del patrimonio reunido por Numa Rossotti. La colección privada, donada en 1959 por su esposa, Ángela Vargas, fue de vital importancia para la conformación de la colección institucional del Museo Municipal de Arte de La Plata (MUMART). Según narra el texto de sala, una característica es su diversidad:

Los trayectos que Numa Rossotti realizó como artista y como diplomático beneficiaron el cruce del coleccionista con obras de diversos estilos. En este sentido, este grupo de piezas es el resultado de la elección guiada por un gusto personal, como así también, da cuenta de los obsequios de parte de las amistades que Rossotti cosechó durante su vida (Delle Donne, Fernández & Tesler, 2015).

Trayectos propone una nueva lectura de una colección exhibida en pocas ocasiones que permite al público conocer un conjunto de piezas únicas. La colección refleja la mirada particular de Rossotti, una visión que sugiere un diálogo sutil entre naturalezas muertas, paisajes rurales (argentinos y extranjeros), pinturas, grabados y tallas en mármol y en madera. Según la directora del MUMART de ese momento, Bárbara Rodríguez Laguens, «en el conjunto se destacan dos esculturas de Sesostris Vitullo y dos pinturas de Hermenegildo Anglada Camarasa [...]». Estas son sólo pinceladas de la riqueza plástica de este fragmento de la Colección» (Laguens en Dubois, Gannon & Paneiva, 2015: 4).

La propuesta curatorial presentaba diferentes secciones que orientaban a los visitantes, es decir, se mostraba una lectura particular de las obras exhibidas. A modo introductorio, y estableciendo una primera pauta de lectura de la muestra, se presentaba una obra de Emilio Artigue que retrata al coleccionista y que da cuenta del eje central de la exposición: la figura de Rossotti como gestor cultural de la época, como una personalidad clave del coleccionismo local. A continuación, estaba la obra «Patio jujeño», de Arturo Acebal Idígoras, que propone una reflexión sobre nuestro territorio y sobre nuestra cultura, que se potenciaba con la presencia de la talla en madera del artista Sesostris Vitullo, en la que se observa la imagen del gaucho, un elemento clave de la iconografía de nuestra historia.

Al seguir con el recorrido, en uno de los vértices de la sala, había cinco pinturas en las que la materialidad del óleo y el gesto de la pincelada obtenían protagonismo. Se trataba de obras de la primera mitad del siglo XX que fueron adquiridas en los viajes que Rossotti realizaba por Europa y por Egipto mientras desarrollaba su labor diplomática. Una serie de pinturas de Hellen Hewitt presentaban la temática del paisaje, se referían a la arquitectura y a la vegetación argelina y se vinculaban, formalmente, con la obra de Juan Mariano Barilari expuesta en el mismo panel. También, estaba la obra «Flores», de Bibi Zogbe, en la que la artista libanesa representa una superficie texturada con motivos vegetales y con flores violetas. Según el texto de catálogo, «el amplio repertorio floral de la artista representa, en su gran mayoría, la pluralidad de flores, diversos follajes y la vegetación autóctona de su tierra natal, perteneciente al Medio Oriente» (Dubois, Gannon & Paneiva, 2015: 62).

Al llegar al centro del relato propuesto por las curadoras, enmarcado por cuatro columnas (características de la arquitectura del MUMART), se presentaba una sección que retomaba la figura de Rossotti. Un retrato del coleccionista de tamaño mediano realizado por Boleslaw Czedekowski en el año 1924, acercaba al público la imagen jovial de Numa Rossotti, en la época en la que realizaba los viajes desde Argentina hacia Europa, donde adquirió muchas de las obras expuestas en la sala.

El texto de sala, que estaba en el mismo sector, construía al coleccionista como una figura clave para la conformación del patrimonio del Museo.

A su vez, la importancia que tenía para la muestra la imagen de Rossotti como coleccionista se evidenciaba en la exposición de una selección de documentos vinculados a su historia. Una vitrina blanca y ordenada proponía otro recorrido por fuera del perímetro y exhibía tres documentos que dialogaban con las obras y que nos remontaban al tiempo en el que coleccionista vivió. El título elegido para presentar esta sección de la muestra, «Un gestor platense en Europa», se refería a Rossotti como un representante cultural de su época, que fue miembro fundador de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa, fundada en 1917. Los documentos seleccionados para vincular ese momento con su actividad como coleccionista eran una fotografía que retrata a Rossotti junto a otros personajes de la época en el Círculo de Bellas Artes en 1917; un libro titulado *Recuerdos y anécdotas*, escrito por él en 1955 y el afiche de una muestra *Obras del patrimonio*, que se inauguró en 1933 en el entonces llamado Museo Municipal de Bellas Artes.

La exposición continuaba en los márgenes de la sala, donde bajo el subtítulo «Amistades argentinas» las curadoras dedicaron el espacio a producciones nacionales, entre las que se presentó un paisaje y un retrato de Emilio Artigue. Sobre la misma pared se exhibieron dos obras del artista catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, entre ellas, la obra «Éxodo» (1940), elegida por las practicantes como la imagen central de la muestra. Este paisaje desértico, que posee reminiscencias impresionistas, se destaca del conjunto exhibido por la paleta de colores que posee. Según el catálogo, «el color es uno de los elementos destacables en esta obra, que se construye a partir de un notable contraste entre las figuras principales del primer plano y los que le siguen, dentro de los cuales se ubica como fondo de la composición, el cielo» (Dubois, Gannon & Paneiva, 2015: 10).

Finalmente, a modo de cierre de la exposición, había otra serie de obras de Juan Manuel Gavazzo Buchardo, Guillermo Butler, Juan Bautista Tapia y Roberto Alberto Ramaugé, que retomaban el paisaje como elemento central tanto de escenas locales rurales como motivos extranjeros y del circo romano.

Actualmente, al dimensionar el poco tiempo transcurrido desde que visité la exposición, no puedo evitar pensar en el contexto que nos contiene, en la coyuntura política que nos atraviesa. Ante la incertidumbre por la continuidad del convenio que dio origen a esta exposición, se vuelve necesario reflexionar sobre estos proyectos y entenderlos como experiencias clave, como puntapiés fundamentales para las trayectorias profesionales de los estudiantes. Por ello, es

necesario reflexionar sobre el valor que poseen los proyectos educativos como éste, que proponen a las nuevas generaciones otras formas de pensar los espacios de exposición de la ciudad.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Dubois, Pamela; Gannon, María Inés; Paneiva, Giuliana (2015). *Colección Numa Rossotti* (Paola Belén y Rebeca Kraselsky, eds.). La Plata: Papel Cosido. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

MUESTRA

Delle Donne, Sofía; Fernández, Ana; Tesler, Elisa (30 de octubre al 22 de noviembre de 2015). *Trayectos. La colección Numa Rossotti*. La Plata: Museo Municipal de Arte de La Plata.

