

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Artes





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Mag. Martín A. López Armengol

Vicepresidente del Área Académica

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidenta del Área Institucional

Dra. Andrea Mariana Varela

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Nicolás Rendtorff

Secretaría de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo



Decano

Dr. Daniel H. Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaría de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura
y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretaría de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaría de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos

Secretaría de Extensión

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y Contenido
Audiovisual

Prof. Martín P. Barrios

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Lautaro Zugbi

De la villa a los museos y viceversa. El derecho al arte en la Biblioteca Popular La Carcova
Yanina Soledad Amarilla
Arte e Investigación (N.º 28), e122, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e122>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

DE LA VILLA A LOS MUSEOS Y VICEVERSA EL DERECHO AL ARTE EN LA BIBLIOTECA POPULAR LA CARCOVA¹

ROM VULNERABLE NEIGHBORHOOD TO MUSEUMS

THE RIGHT TO ART AT THE POPULAR LIBRARY LA CARCOVA

YANINA SOLEDAD AMARILLA | yamarilla@unlam.edu.ar; <https://orcid.org/0000-0002-2011-2275>

Universidad Nacional de La Matanza, Argentina

Recibido: 04/08/2025 | Aceptado: 29/09/2025

RESUMEN

El artículo propone algunas aproximaciones sobre el vínculo entre el arte, las experiencias estéticas, los derechos y los museos —en tanto espacios públicos— en contextos de vulnerabilidad, a partir del caso de la Biblioteca Popular La Carcova, activa desde el 2012 en la localidad de José León Suárez, uno de los barrios más vulnerables del municipio de General San Martín, provincia de Buenos Aires. En particular, este artículo propone analizar el trabajo realizado, durante el periodo 2016-2019, con tres museos públicos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA): Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Museo Benito Quinquela Martín y Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. A partir de entrevistas y observación participante en el área de estudio, nuestra hipótesis es que en este contexto estas experiencias estéticas se constituyen como derechos al arte.

PALABRAS CLAVE

Biblioteca Popular La Carcova; experiencia estética; política; derechos; museos

ABSTRACT

This paper reflects on the relationship between art, aesthetic experiences, rights and museums, which are considered public spaces, in vulnerable contexts. It focuses on the Popular Library La Carcova, which has been operating since 2012 in José León Suárez, one of the most vulnerable areas of the General San Martín municipality in Buenos Aires. Specifically, the paper analyses the work carried out between 2016 and 2019 in three public museums in the Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA): the National Museum of Fine Arts (MNBA), the Benito Quinquela Martín Museum, and the Eduardo Sívori Museum of Fine Arts. Based on interviews and participant observation in the study area, we hypothesise that these aesthetic experiences constitute a right to art in this context.

KEYWORDS

Popular Library La Carcova; aesthetic experiences; policy; rights; museums

¹ El presente trabajo ha sido financiado por el Programa de Doctorados UNLaM Edición 2025 (Resolución SPU N° 329/2023), de la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM).



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

¿Qué sucede con el vínculo entre arte, experiencias estéticas, derechos, y museos —en tanto espacios públicos— en contextos de vulnerabilidad? El presente artículo se propone reflexionar sobre esta relación, a partir del caso de la Biblioteca Popular La Carcova, ubicada en la localidad de José León Suárez, uno de los barrios más vulnerables del municipio de General San Martín, provincia de Buenos Aires. Allí, asisten infancias, adolescencias y personas adultas para realizar una gran diversidad de actividades. En particular, aquí nos interesan analizar las experiencias realizadas en conjunto con tres museos públicos de CABA: Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Museo Benito Quinquela Martín y Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori y la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Lugares que, muchas veces, resultan de difícil apropiación por parte de aquellos que no están familiarizados con ellos ni los transitan. En relación con estas, buscaremos sostener la afirmación según la cual las experiencias estéticas y los lazos que se tejen entre los participantes y un patrimonio artístico específico recrean o transforman subjetividades. Es también en este sentido que el arte reclama ser considerado como una experiencia política.

Para la realización de esta investigación se utilizó, atendiendo a las características de nuestro objeto de estudio y al tipo de preguntas planteadas, una metodología cualitativa, donde en primer lugar se realizó la determinación del corpus bibliográfico teórico y de investigaciones relevantes, la lectura crítico-interpretativa del mismo y la confirmación o rectificación de las hipótesis de trabajo a partir de dicha lectura (Vasilachis de Gialdino, 1992). Nuestra perspectiva metodológica cualitativa también es transdisciplinaria (Richard, 2014), ya que buscó articular distintas áreas del conocimiento —sociología, estética, historia del arte y derecho—.

Con el objetivo de dar respuesta a nuestros interrogantes, apelamos a distintas estrategias e instrumentos de recolección de datos, a saber: observación participante en el área de estudio —a través de la elaboración de notas y fotografías—, entrevistas estandarizadas semiestructuradas, y entrevistas en profundidad a los principales actores involucrados. Asimismo, formé parte de dos proyectos de extensión de la UNSAM denominados: *De la Biblioteca a los Museos y de los Museos a la Biblioteca: Arte y experiencia en la Biblioteca Popular La Carcova, San Martín*, durante el año 2017, y *De los barrios a los museos y de los museos a los barrios*, durante el año 2019, proyectos en los cuales se enmarcan las experiencias aquí analizadas.

El presente artículo se estructura en tres grandes apartados. El primer apartado introduce el estudio de caso seleccionado y sus principales características. En el segundo apartado se analizan las experiencias desarrolladas en los tres museos públicos. Finalmente, en el tercer apartado se sintetizan las principales reflexiones extraídas del análisis.

DE ERNESTO DE LA CÁRCOVA A «LA CÁRCOVA» Y SU BIBLIOTECA POPULAR

Hace más de un siglo, Ernesto De la Cárcova (1866-1927) pintaba la obra que sería la más reconocida de su producción, *Sin pan y sin trabajo* (1894), un óleo de estilo naturalista con un gran espíritu crítico. Se trata del primer cuadro de tema obrero con intención de crítica social en el arte argentino y se ha constituido como momento inaugural de la cuestión social y las luchas obreras en la iconografía local (Malosetti Costa, 2001). Como una reapropiación de aquella, en la periferia sudoeste de la localidad de José León Suárez, a quince cuadras de la estación de trenes, en el municipio de General San Martín —primer cordón del conurbano bonaerense— se encuentra el barrio La Cárcova, con artículo, sin tilde y con acentuación grave en lugar de esdrújula. Toma el nombre del pintor, que, a su vez, es tomado de una de las calles que atraviesa el barrio y marca su límite con los barrios aledaños. Si bien fue realizada a fines del siglo XIX, *Sin pan y sin trabajo* resuena en La Cárcova. Como dice Matías Ortega (2017), el pintor Ernesto De la Cárcova nunca hubiese imaginado que un siglo después habría una villa con su nombre que retrataría su obra más famosa con tanta fidelidad.

Según el fundador de la Biblioteca Popular La Cárcova, Waldemar Cubilla, en la villa no se tiene acceso a la información sobre este artista plástico (Liceaga, 2015). No son muchos los vecinos del barrio que recuerden o sepan el origen de ese nombre (Malosetti Costa, 2018). Los habitantes de La Cárcova se reappropriaron de ese nombre pronunciándolo de otra manera (Amarilla, 2019; 2023). A pesar de que el cartel de la calle designada *desde arriba* dice Ernesto de La Cárcova, la gente que la habita y la transita *desde abajo* la bautizó La Cárcova. Construida sobre basurales y terrenos inundables a la vera del llamado Camino del Buen Ayre. Recuperando la palabra de las personas que hemos entrevistado,² podemos trazar una diferencia entre barrio y villa. Los habitantes de La Cárcova y los talleristas de la Biblioteca hablan de su lugar en términos de villa, un sitio marginal y con una gran cantidad de demandas, diferente de los barrios en que sí se cuenta con servicios básicos, calles asfaltadas, etcétera (Amarilla, 2019).

Allí, cruzando la autopista del Buen Ayre se emplaza el relleno sanitario más grande del país, el Complejo Ambiental Norte III de la Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE) que recibe aproximadamente 20 toneladas de residuos diarios, provenientes de 34 municipios y de CABA. Aquí el cirujeo, la búsqueda de elementos para vender o comida para poder subsistir, se consolida como la actividad más habitual. Además, en las cercanías de La Cárcova, se encuentra la Unidad Penal

² Waldemar Cubilla, fundador de la Biblioteca Popular La Cárcova; Blasida «Doña Nena» Cubilla, fundadora y coordinadora de FinES; Olga Heuberger, coordinadora de capacitaciones; Florencia Miguel, tallerista de plástica y encuadernación; Gabriela Rodríguez, tallerista de plástica; José Antonio Gómez, «Pólvora», tallerista de «Derecho y política» y taller de escritura; Claudia Cubilla, coordinadora del espacio de mujeres y jóvenes; Manuel Arturo, tallerista de música y percusión; Andrés Jubert Durán, coordinador del taller de percusión reciclable; Gisela Pérez, secretaria general de la Biblioteca.

N.º48 (UP 48)³ del Servicio Penitenciario Bonaerense (SPB) que, casi como el segundo destino de los habitantes de la villa, hospeda a muchos de ellos. En este marco, los problemas de la villa están relacionados con la falta de oportunidades y estas están direccionaladas por el CEAMSE, el delito, las adicciones y la cárcel.

En este escenario se sitúa la Biblioteca Popular La Carcova: un puente al y desde el territorio, una herramienta que las personas crean para hacer frente y transformar el mundo que habitan. La Biblioteca Popular La Carcova —o «la Biblio»— se fundó el 22 de enero de 2012 cuando Waldemar Cubilla, Blasida «Doña Nena» Cubilla, Sergio «Checho» Benítez, Oscar «Mosquito» Lagos y algunos vecinos tomaron la tierra lindante a la fábrica CIMET,⁴ por un lado, y al Gauchito Gil, por el otro. Se encuentra ubicada en Fray Luis Beltrán 2117, entre Libertad y Combet, al fondo de la calle Libertad donde empieza la villa. Al principio, como la mayoría de las casas del barrio, la Biblioteca fue una casilla de tres por tres metros con piso de tierra, construida con materiales cirujeados del CEAMSE y de los basurales cercanos: chapas, maderas, pallets, lona y tablones.

DE LA BIBLIO A LOS MUSEOS Y VICEVERSA: EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (MNBA), EL MUSEO BENITO QUINQUELA MARTÍN Y EL MUSEO DE ARTES PLÁSTICAS EDUARDO SÍVORI

Los bienes culturales del patrimonio artístico de nuestros museos públicos y los espacios —también públicos— en los que esas instituciones se emplazan resultan, muchas veces, de difícil apropiación por aquellos que no están familiarizados en transitarlos. En nuestro caso, los museos a los que aquí haremos referencia no forman parte de la vida cotidiana de los participantes de la Biblioteca, muchos de los cuales ni siquiera conocían la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En un estudio ya clásico, Pierre Bourdieu sitúa al arte como un producto social con sus reglas, al mismo tiempo que afirmaba a mediados de los años sesenta que «la frecuentación de los museos es un hecho casi privativo de las clases cultas» (Bourdieu & Darbel, 2012, p. 106). De este modo, los museos reproducen y acentúan las desigualdades sociales y culturales (Bourdieu & Darbel, 2012). En esta misma línea, para Jacques Rancière, el museo no es solo un edificio, sino una forma de recorte del espacio común y un modo específico de visibilidad. El interior del espacio museístico y el exterior de la vida social aparecen entonces como dos lugares equivalentes de producción de relaciones que, a su vez, producen efectos en sus participantes (Rancière, 2013). Así, como dice Bourdieu, la sociedad ofrece a todos la posibilidad pura de disfrutar de las obras expuestas en museos públicos, pero sucede que solo algunos tienen la posibilidad real de realizar esta posibilidad (Bourdieu & Darbel, 2012; Amarilla, 2019).

3 La UP 48 se inauguró en 2008, está ubicada en Camino del Buen Ayre y Debenedetti, en la localidad de José León Suárez. Para más información: <http://www.spb.gba.gov.ar/site/index.php/unidad-48-san-martin>

4 Empresa argentina desde 1951 fabricante de conductores eléctricos. Para más información: <http://www.cimet.com>

Ahora bien, la exposición Ernesto de la Cárcova se realizó en el MNBA entre noviembre de 2016 y febrero de 2017 en conmemoración de los 150 años del natalicio del artista, y contó con la curaduría de Laura Malosetti Costa con la colaboración de Carolina Vanegas Carrasco. La misma incluyó exhibiciones simultáneas, una curada por María Isabel Baldasarre con la colaboración de Georgina Gluzman en el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), donde se expusieron obras y muebles del pintor; y una segunda muestra titulada Cárcova en la UNSAM, organizada desde la secretaría de extensión de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES) por Natalia Gavazzo y Dolores Canuto, en el Edificio de Ciencias Sociales del Campus Miguelete de la UNSAM.

De acuerdo con los relatos de Dolores Canuto, María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa, todo este entramado de experiencias comenzó a gestarse en el Festival Choricultural, realizado el 6 de mayo de 2016 en el Campus de la UNSAM. Allí, en la muestra de fotos del festival, se exhibió *La Carcova no es basura* (2014) de Rosario Espina. Malosetti Costa asistió al evento y recuerda haber visto esa foto «de un paredón que decía “Carcova no es basura”, y yo leí Cárcova no es basura [...] y decía Cárcova. Estaba ahí ella [Rosario Espina] y le pregunté por qué se llama Cárcova la villa y ahí empezamos» (Malosetti Costa, L., comunicación personal, 27 de febrero de 2019). Así, a partir del nombre del barrio, fueron convocados a participar en el homenaje a este hombre que pensó el arte como herramienta de progreso e inclusión social.



Figura 1. *La Carcova no es basura*, Rosario Espina, 2014.
<https://www.flickr.com/photos/museonacionaldebellasartes/29971513263>

En julio del 2016, comenzó el proyecto de llevar a las infancias a los museos, a cargo de Dolores Canuto. Fueron tres instituciones de José León Suárez: la Escuela secundaria 47⁵—acompañados con Silvia Grimberg, de la Escuela de Humanidades de la UNSAM—; al MNBA y al Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto De la Cárcova, un grupo de la Escuela Secundaria Técnica de la UNSAM (EST), —acompañados por María Isabel Baldasarre—; y al MNBA otro grupo de 18 niños de la Biblioteca —acompañados con Dolores Canuto, las profesoras de la Biblioteca Florencia Miguel, Sofía Muiños, y algunas madres que asistieron junto a niños pequeños—. Para que los chicos de la Biblioteca pudieran conocer quién fue el artista que da nombre a su comunidad, algunos investigadores de la EIDAES, de TAREA-IIPC y de la Escuela de Humanidades (EH), llevaron a la Biblioteca algunas reproducciones de las obras del pintor. Luego, en varios encuentros de taller, a cargo de las profesoras de plástica Florencia Miguel, Gabriela Rodríguez y Cecilia Hernández, los niños pequeños, entre cuatro a siete años aproximadamente, fueron invitados a recrear *Sin pan y sin trabajo*.⁶

Florencia Miguel recuerda que la consigna iba en el sentido de revertir la carencia. Los chicos intervinieron las reproducciones de dicha obra, se las apropiaron y exhibieron su visión. Sumaron a las imágenes elementos de su vida cotidiana, como el mate, agregaron comidas y bebidas a la mesa; también incluyeron diálogo a los personajes, por ejemplo: «Esto se logra con trabajo y amor», «¿En qué pensás viejo?», «Los chicos de la calle», «Amor, prendé la tele que quiero ver el noticiero». La mayoría modificó lo que se veía representado por la ventana, colocaron diferentes paisajes o escenarios, en algunos casos se podían ver espacios verdes y luminosos. Con estos dibujos, sacaron photocopies y armaron un collage, con trozos de papel y otros elementos plásticos conformaron un paisaje grupal. Además, realizaron maquetas del barrio con desechos —telgopor, cartón y papel de diario—. Podemos inferir que pudieron expresarse y manifestar sus saberes y experiencias en relación con el patrimonio. Sobre esto Florencia resaltó la importancia de haber trabajado con la obra antes de conocer la obra original. Ellos sacaron el cuadro del museo y lo llevaron a su barrio. Con la exposición se buscó, dice Malosetti, vincular a esos niños con la cultura del museo y al museo con la cultura de ellos (Chorovicz, 2018).

Por otro lado, la muestra Carcova en la UNSAM se llevó a cabo el 15 de noviembre de 2016 en la UNSAM. Durante esta jornada los niños participaron de talleres artísticos en las aulas, realizaron un taller de esténcil sobre tela con la colaboración de una estudiante del EIDAES, Micaela Antonini realizó un esténcil que decía «Carcova en la UNSAM», con el cual los chicos pintaron remeras que luego se llevaron a sus casas. Asimismo, en esta jornada, Federico Matías —el mismo artista que

5 La Escuela secundaria N.º 47 está ubicada en Echagüe 8287, en José León Suárez.

6 Algunas de ellas se pueden ver en: Cultura UNSAM. (2016, 1 de diciembre). *Sin pan y sin trabajo - Cárcova* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bMEsjAWa5Bg>

hizo el graffiti Carcova no es basura en el barrio que, a su vez fue fotografiado por Rosario Espina—, realizó una versión de *Sin pan y sin trabajo* en el 2016. Al igual que en el caso de las imágenes hechas por los más pequeños, también allí se ve una pareja joven, él con gorra, cadena en el cuello con cruz y tatuajes y ella con su bebe en brazos, por tomar un mate, mientras que por la ventana se representa un atardecer en la villa, y en las paredes interiores se ve el escudo de un cuadro de fútbol. Todo parece indicar que podría ser una escena cotidiana de cualquier miembro del barrio.



Figura 2. Carcova en la UNSAM, Fotografía Secretaría de extensión EIDAES, 2016



Figura 3. Federico Matías, *Sin pan y sin trabajo*, Campus Miguelete, UNSAM. Fotografía Secretaría de extensión, EIDAES, 2016

De esta forma, las apropiaciones de *Sin pan y sin trabajo* fortalecen y consolidan los vínculos de pertenencia al barrio, fijando lazos sociales comunitarios y redes

de socialización. En este sentido, la importancia de estas experiencias estéticas parece residir en los lazos que se tejen entre los participantes y un patrimonio artístico específico que recrean o transforman subjetividades. No solo debido a que conocieron quien fuera el artista del nombre de su barrio, sino que también pudieron reflexionar o problematizar la situación del cuadro en el presente, en su cotidianeidad, afianzando así la propia mirada que poseen del barrio en el que viven. Así, son generadores de imágenes que, a su vez, encuentran una circulación nueva: el museo y la universidad.

Adicionalmente, la muestra en el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto De la Cárcova Las Bellas Artes de la Cárcova tuvo lugar entre noviembre de 2016 y marzo de 2017. Con curaduría de María Isabel Baldasarre, propuso un recorrido por la historia de los primeros años de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) y la labor de Ernesto de la Cárcova como su director y como gestor cultural. Allí se pudieron ver los muebles donados por el pintor, restaurados gracias a la intervención de TAREA.⁷ La muestra culminó en febrero de 2017, con un cierre en el MNBA, donde Waldemar Cubilla resaltó la importancia de generar estos intercambios y de mostrar el trabajo de la Biblioteca en el barrio.

Como continuación de estas experiencias, durante 2019 la Secretaría de Extensión del EIDAES aprobó un proyecto de extensión orientado a continuar las visitas de los niños del barrio La Cárcova a museos nacionales y municipales denominado *De los barrios a los museos y de los museos a los barrios*, presentado por las Dras. Silvia Dolinko y María Isabel Baldasarre. En este marco, durante junio y agosto de 2019, junto con 17 niños de la Biblioteca Popular y docentes del taller de dibujo —Nue Alverete y Yair Rubio— y algunos familiares de los niños —varios de ellos habían asistido al MNBA—, fuimos de visita al Museo Quinquela Martín en el barrio de La Boca. Luego, con la intención de dar continuidad, durante el mismo año se realizó la visita al Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, en el barrio porteño de Palermo, junto con la Biblioteca —además de salidas con la Escuela Técnica de la UNSAM y el Centro Comunitario CreSer—.⁸

La visita al museo Benito Quinquela Martín⁹ fue particularmente enriquecedora, ya que su fundador, Quinquela Martín, es uno de los artistas más populares de nuestro país y tuvo un vínculo estrecho con el barrio de La Boca. Durante la visita se

7 Restaurados por Jorge Troitiño y Sergio Medrano. Según Sergio Medrano, restaurador especialista en madera y docente de TAREA-IIPC, los muebles estaban muy deteriorados (UNSAM, 2016).

8 Ubicado en el barrio Lanzone y 9 de Julio, de José León Suárez. Brinda talleres y actividades para niños, niñas y adolescentes, entre 6 y 19 años y el proyecto de terminalidad educativa para adultos.

9 Benito Quinquela Martín (1980-1977), el Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín ubicado en el corazón de La Boca, Avenida Pedro de Mendoza 1843, es una de las Instituciones que el artista boquense donó al barrio con la intención de crear un polo de desarrollo cultural, educativo y sanitario. Para más información: <https://www.buenosaires.gob.ar/museoquinquelamartin>

resaltó que el artista pintó su barrio de manera recurrente, además de contribuir a su mejora con obras solidarias, como la creación del museo y de una escuela primaria que funciona en un predio contiguo. En el museo, los chicos pintaron y dibujaron en sala de los mascarones de proa, que Quinquela Martín coleccionaba,¹⁰ y en la sala dedicada a las pinturas del cementerio de barcos.



Figura 4. Museo Benito Quinquela Martín, Fotografía Florencia Miguel, 2019

La visita fue pensada a partir del patrimonio del museo, para reflexionar sobre los motivos más frecuentes en la obra de Quinquela y su relación con el barrio, y explorar los vínculos del arte con la vida cotidiana. También se puso atención en otras obras del patrimonio de este museo de arte figurativo, como por ejemplo las pinturas de Pio Collivadino, director de la Escuela de Bellas Artes durante largos años, o de Fortunato Lacámera, otro pintor de La Boca contemporáneo a Quinquela. A la hora de mirar las obras, se buscó estimular el diálogo con los niños, quienes, cuando les hacíamos preguntas, intervenían sin timidez.

En esta misma línea, la visita al Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori se realizó en agosto de 2019, allí se desarrolló la exposición *Transurrealismo. Arte y diversidad de género*, curada por la directora del Museo, Teresa Riccardi. Como parte de ella, se realizó la muestra de Mariette Lydis (1887-1970), titulada *Mariette Lydis. Transicionar lo surreal*, de junio a septiembre del 2019. Con el fin de reflexionar sobre arte y transgénero, se buscó, a través de las obras, concientizar sobre la diversidad de género.¹¹ En primera instancia se recorrieron obras como *El Mago*

10 Estos objetos con el tiempo devinieron en obras de arte que fueron coleccionadas por Quinquela Martín y testimonian la realidad del Barrio de La Boca de mediados y fines del siglo XIX. En el caso de las piezas que se conservan en el Museo, las obras testimonian la realidad del Barrio de La Boca en los tiempos en que éste funcionaba como puerto natural de la Ciudad hasta principios de Siglo XX, para convertirse luego, en el principal centro de construcción naval del país y puerto mercante de Buenos Aires. <https://www.buenosaires.gob.ar/museoquinquelamartin/colecciones/mascarones>

11 El corpus de obras estuvo conformado por artistas de la colección Sívori: Raquel Forner, Elsa Soibelman, Aída Carballo, Elda Cerrato y Mariette Lydis, entre otros, a las que sumaron piezas performáticas, fotográficas y archivos provenientes de otras colecciones públicas y privadas. Disponible en Dossier *Transurrealismo. Arte y diversidad*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (2019).

(1937) y *De la malicia y del odio* (1940) de Mariette Lydis. Aquí se les pidió, a modo de juego, que reconozcan los animales que construyen parte del cuerpo del mago. Se hizo hincapié sobre las ilustraciones de libros realizados por la artista, con la idea de que pensaran sobre sus propios libros de la Biblioteca. Además, durante todo el recorrido, se les recordó que ellos ya conocen a artistas como De La Cárcova o Quinquela Martín, y que en esta visita estábamos frente a las obras de una mujer artista.

Al igual que las experiencias antes mencionadas, el recorrido de la muestra fue acompañada de actividades lúdicas, los niños dibujaron en la sala principal del Museo. Con el objetivo de que incorporen su experiencia en esos lugares que no suelen frecuentar. Es decir, las actividades para mirar, pensar y dibujar sobre las obras seleccionadas y los espacios públicos aledaños contribuyen a que los participantes hagan propios esos espacios al producir imágenes nuevas. Lo fundamental es que los participantes se apropien en clave experiencial tanto del patrimonio artístico como de los parques públicos que los circundan. La visita cerró con merienda en El Rosedal y luego, volvieron a La Carcova en el micro.



Figura 5. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, patio, Fotografía propia, 2019

Estas experiencias contribuyen a pensar el rol de los patrimonios públicos y la Universidad en contextos vulnerables y a poner en crisis las formas dominantes de acceso a los mismos. Constituyéndose como derecho al arte, pero al mismo tiempo, propiciando el reconocimiento y visibilización de sus participantes. En consonancia, Walter Benjamin afirma que «lo relegado de la historia —los harapos, los desechos—, no los quiere inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos» (Benjamin, 2016, p. 462). De esto se desprende que los derechos se manifiestan, justamente, al ser empleados, ejercidos. En efecto, la participación de los habitantes de La Carcova en los museos públicos habilita el derecho al arte.

CONCLUSIONES

De este análisis se desprende que, tanto en la Biblioteca como en los museos públicos aquí analizados, el arte se constituye como un derecho en la medida en que funciona como lugar de reconocimiento y visibilidad de los miembros del barrio. Mientras que, en la Biblioteca se realiza una apropiación tanto de derechos como del espacio público, común. A su vez, el vínculo con los museos, en cuanto espacios públicos, también postulan lo público como un derecho de todos. En efecto, la UNSAM, acortó las distancias, otorgando una posibilidad real de acceder a museos públicos.

De este modo, las experiencias desarrolladas contribuyeron a problematizar el acceso al patrimonio, a los espacios públicos, así como los modos de habitarlos por parte de los habitantes de barrios vulnerables, como La Carcova. Lo que se puso en tensión, en última instancia, es la falta de identidad —correspondencia— entre espacio público y acceso al patrimonio público. Así como también se propusieron como un modo de relativizar las distancias que hay desde el territorio a la universidad, en particular, entre el territorio y los museos públicos. Por tal motivo, la continuidad de estas experiencias, que no sean prácticas aisladas, potencia los vínculos con los niños de La Carcova, entre ellos como Biblioteca, pero también con el afuera, con la universidad, el patrimonio público de los museos y los espacios públicos que los contienen.

Asimismo, resulta crucial realizar actividades que enriquezcan los discursos sobre el arte y las imágenes entre sensibilidades diversas, que muchas veces no cuentan con instancias de diálogo. Donde los participantes hagan propios los espacios junto con las obras, al producir relatos visuales que incorporen la experiencia en esos lugares, compartiendo, así, sus saberes y percepciones sobre el arte, que suelen vincular con elementos de su propia cotidianidad.

REFERENCIAS

Amarilla, Y. S. (2019). *El derecho al arte y el arte como promotor de derechos: La*

experiencia de la Biblioteca Popular La Cárcova [Tesis de maestría, IDAES-UNSAM, Mimeo]. https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1160/1/TMAG_IDAES_2019_AYS.pdf

Amarilla, Y. S. (2023). *Experiencias artístico-estéticas, comunidad y política en la Biblioteca Popular La Cárcova*. Síntesis Clave. Centro de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional de La Matanza. <https://cis.unlam.edu.ar/index.php?seccion=-1&accion=difusion&idDestacado=113>

Bergliaffa Pérez, M. (6 de noviembre de 2016). De la Cárcova. El artista fundacional despliega su obra clásica. Homenaje por los 150 años de su nacimiento. *Diario Clarín*. <http://noticias.unsam.edu.ar/wp-content/uploads/2016/11/delacarcova.pdf>

Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Akal.

Bourdieu, P., y Darbel, A. (2012). *El amor al arte: Los museos de arte europeo y su público*. Prometeo Libros.

Chorovicz, E. (Productor). (11 de diciembre de 2018). Autorretratos - Ernesto de la Cárcova [Archivo de video]. Canal (á). <https://www.youtube.com/watch?v=FRf6nFb6trs&feature=youtu.be>

Cultura UNSAM. (1 de diciembre de 2016). Sin pan y sin trabajo - Cárcova [Archivo de video]. YouTube. "Sin pan y sin Trabajo" UNSAM CARCOVA

Liceaga, M. (23 de septiembre de 2015). La biblioteca de Waldemar. *Revista Anfibia, Universidad Nacional de San Martín*. <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-biblioteca-de-waldemar/>

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

Malosetti Costa, L. (2018). Ernesto de la Cárcova, viejas y nuevas utopías. *Revista Temas*, (2018), 19–28.

Ortega, M. (2017). *Cárcova: Historias marcadas por la violencia institucional*. Ediciones de la Caracola.

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Manantial.

Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Ediciones Universidad Diego Portales.

UNSAM. (2 de noviembre de 2016). Entrevista a Sergio Medrano en Muestra homenaje Ernesto de la Cárcova [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/FRf6nFb6trs>

Vasilachis de Gialdino, I. (1992). *Métodos Cualitativos I. Los problemas teóricoepistemológicos*. Centro Editor de América Latina.

Del paisaje humano en Rugendas al retrato colectivo de Laso. Las Tapadas en la pintura peruana del siglo XIX
Angélica García-Manso
Arte e Investigación (N.º 28), e124, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e124>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

DEL PAISAJE HUMANO EN RUGENDAS AL RETRATO COLECTIVO DE LASO LAS TAPADAS EN LA PINTURA PERUANA DEL SIGLO XIX

FROM RUGENDA'S HUMAN LANDSCAPE TO LASO'S COLLECTIVE PORTRAIT LAS TAPADAS IN 19TH-CENTURY PERUVIAN PAINTING

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO | angmансо@unex.es; <https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

Universidad de Extremadura, España

Recibo: 11/05/2025 | Aceptado: 31/08/2025

RESUMEN

El estudio recorre la transformación de la estética pictórica costumbrista hacia la romántica en el Perú que surge tras su independencia en la primera mitad del siglo XIX, a través tanto de artistas foráneos —Juan Mauricio Rugendas o Raymond Monvoisin— como locales —Pancho Fierro y, de manera singular, Francisco Laso—. Las imágenes de las tapadas forman parte de la nueva iconografía de la nación, en la que se evocan intertextos bíblicos como el relacionado con la figura de Tamar.

PALABRAS CLAVE

Perú; pintura; siglo XIX; iconografía; tapadas

ABSTRACT

This study examines how pictorial aesthetics in Peru transformed from costumbrista to romantic following the country's independence in the first half of the 19th century. It looks at the work of both foreign artists, such as Juan Mauricio Rugendas and Raymond Monvoisin, and local artists, including Pancho Fierro and Francisco Laso. The image of the 'tapadas' is part of the nation's new iconography, alongside biblical references such as those related to the figure of Tamar.

KEYWORDS

Peru; painting; 19th century; iconography; tapadas



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

PANORAMA DEL IMAGINARIO SOCIAL EN LA PINTURA PERUANA DEL SIGLO XIX

La evolución de la pintura peruana tras la independencia del país se jalona en dos etapas: una primera marcada por un costumbrismo ilustrado y una segunda con un espíritu más romántico y, por ende, idealizado. Y es que, una vez que la élite criolla se arroga el poder político, se busca la construcción de una narrativa patriótica que se nutre del discurso costumbrista con Lima como eje y, con posterioridad, genera un imaginario colectivo de mayor trascendencia tanto a la hora de dignificar tales figuras con paralelismos no costumbristas que superan el ámbito de la capital. Sigue con la imagen de la tapada que, de alguna manera, surge de la tradición de la pintura de castas al integrar a otros colectivos —la bibliografía a este respecto es amplia actualmente Katzew, 2004; y, en lo que concierne a Nueva España: Catelli, 2012; Guzmán Badillo, 2018; o González Esparza, 2022; por citar meramente algunas referencias—.

No obstante, la Tapada responde a un tema que ya gozaba de siglos de tradición a sus espaldas, al que se suman el tratamiento de otros tipos curiosos que deambulan por las ciudades virreinales, especialmente por la capital andina (Romera, 1951). Pues bien, a finales de la década de 1830 la perspectiva costumbrista se consolida y enriquece con la aportación de artistas locales como Francisco Javier Cortés (c. 1770-1841) o Francisco Laso (1823-1869) y, sobre todo, como Ignacio Merino (1817-1876) y Francisco «Pancho» Fierro (1807-1879), que dejan atrás el ámbito erudito para adentrarse en los espacios públicos de la ciudad, con sus tipos y escenas (Kusunoki Rodríguez, 2017; Cisneros Sánchez, 1975, pp. 25-26).

De igual forma, la literatura de descripciones encontró un oportuno complemento en la obra de los llamados pintores viajeros que, precisamente en estas fechas, se establecieron en Lima (Peralta Ruiz & Walker, 2006; Pratt, 2010). Es el caso de Léonce Angrand (1808-1886), diplomático francés que ejerció como cónsul de Perú durante los años treinta, que reproducirá escenas de la vida religiosa y popular de la capital, especialmente de los tipos y oficios más insólitos para un europeo (Tauzín-Castellanos, 2021). También resulta ineludible mencionar, si bien con un carácter más puntual, las ilustraciones de los viajeros Auguste-Nicolas Vaillant (1793-1858) y Auguste Bourget (1808-1877); o de Dirk Jurriaan Sluyter (1811-1866), cuyas láminas aparecen en los volúmenes de Jacobus Boelen publicados en los años 1835 y 1836 —que no se limitan al continente americano—, además de otras anónimas en obras editadas por Auguste Wahlen en 1844 o por Friedrich Justin Bertuch, uno de los libros pioneros al ser publicado en los años 1807-1808.

En este contexto, la atención a la Tapada limeña se inscribe en una recreación plasmada en óleos, grabados, acuarelas y otras ilustraciones que muestran una Lima en la que transitan mujeres dedicadas a los más variados oficios de la época: almuerceras, mazamorreras, vendedoras de chicha, plataneras, tisaneras,

entre otras muchas, como por destacar dos figuras peculiares, mistureras y sahumadoras. Sus retratos son, en sí mismos según hemos apuntado, una auténtica oda a la denominada pintura de castas, pues recogen un elenco casi infinito de posibilidades raciales (Terreros Roldán & Villegas Torres, 2021).

La Tapada se define por su indumentaria. Así, aunque se trata de una vestimenta con uso en la metrópoli y en otros entornos americanos con una caracterización muy delimitada, en el caso peruano fue durante la etapa virreinal cuando se extendió de forma progresiva el uso de la saya y el manto como prendas distintivas de las mujeres limeñas, sobre todo a partir del hecho de que estas empezaran a utilizar dicho mantón para cubrir sus cabezas, dejando al descubierto tan solo uno de sus ojos (Bass & Wunder, 2009). Esta práctica se mantuvo vigente durante tres siglos, bien asentada ya la República, cuando fue desplazada por las modas francesas (De la Cruz, 1993).

La saya era una falda de seda amplia y larga —que dejaba ver calzados con pequeños zapatos de raso bordado—, cuyo cromatismo era obligatoriamente azul, verde, castaño o negro. En efecto, durante la primera mitad del siglo XIX, horquilla cronológica que centra nuestro interés, estas sayas llegaron a revestir un carácter político, dado que las mujeres manifestaban sus tendencias según la falda que usaban: la «saya salaverrina» era desplegada y con ella se expresaba el apoyo a Felipe Santiago Salaverry; la «saya gamarrina» era de color negro era empleada en respaldo a Agustín Gamarra; y la «saya orbegosina», más ajustada, se utilizaba en apoyo de Luis José de Orbegoso y Moncada.

Encontramos constancia gráfica de este hecho en la acuarela de «Pancho» Fierro titulada *Una señora de paseo en la saya nueva llamada obregosina* (Del Águila, 2003; Garrido García, 2023; Porras Barrenechea & Bayly, 1959). Por su parte, el manto, también de seda, se ataba a la cintura y subía por la espalda hasta cubrir cabeza y rostro, de forma que solo permitía ver un ojo y parte de los brazos de quien lo portaba, costumbre cuyos orígenes remiten a la metrópoli (Defourneaux, 1964).

Las tapadas limeñas se convirtieron en una presencia única y singular que no se documenta, al menos desde el punto de vista artístico, en otras zonas de Iberoamérica. Su presencia es polisémica y, por ello mismo, misteriosa. Un misterio que se imbrica con el funcionamiento de la ciudad: la ocultación del travestismo, la ambivalencia entre recogimiento o recato e insinuación —en efecto, la llamada «tapada de un solo ojo» o «tapada de medio lado» se correspondía con la imagen de la cortesana de lujo durante el siglo XVII (Argüello del Canto, 2017)—, las intrigas, los cotilleos y, ante todo, la clandestinidad amorosa —y la incipiente autonomía femenina que ello lleva asociada—, al respecto de la cual Flora Tristán reflexiona sobre cómo la libertad de la mujer limeña se hace patente gracias al uso del

manto y la saya en contraste con las normas de moda europeas (Tristán, 2022, p. 497), con representaciones como *A espagnole enveloppée de sa mantille avant le visage a moitié couvert* [Una española envuelta en su mantilla con el rostro medio cubierto] (1714), de Amedée Frézier; *Española con manto* (1782-1785), dentro de la colección de trajes que encargó Baltasar Martínez Compañón titulada *Trujillo del Perú; Paseo de Agua de Lima* (1790), de Fernando Brambilla; el grabado titulado *Two female Domestics of Lima. Natives who have adopted the Spanish Dress* [Dos sirvientas de Lima. Indígenas que han adoptado la vestimenta española] (1805), de Joseph Skinner; la acuarela *Mujeres de Lima* (c. 1821), de Jean-Baptiste Debret; y, finalmente, la *Tapada anónima* (1826) que figura en la serie *Barber* (Villegas Torres, 2011).

Un escenario concomitante al descrito se puede descubrir a propósito del pintor romántico Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), que siendo muy joven se embarcó en la expedición científica del barón G. I. Langsdorff. recalando en Perú entre 1842 y 1845, segmento temporal en la que se inscriben las obras en torno a las tapadas limeñas. También el francés Raymond Auguste Monvoisin (1794-1870) pasó algunos meses del año 1845 en Lima, probablemente aconsejado por el propio Rugendas, con quien había coincidido inmediatamente antes en Santiago de Chile. No obstante, según se considerará en epígrafes posteriores, la auténtica aportación costumbrista de Monvoisin —quien ejerció como profesor de Ignacio Merino en Perú— a la iconografía femenina americana había tenido lugar durante su estancia previa en Argentina a finales de 1842. Ya con posterioridad no puede dejar de mencionarse la figura de A. A. Bonnaffé (1820-1870), artista francés afincado en Lima entre 1855 y 1857 y del que apenas se tienen referencias biográficas.

En fin, la configuración del imaginario peruano a lo largo del siglo XIX se descubre también en la confluencia entre la independencia del país y la presencia de una serie de factores internacionales que se puede sintetizar en tres aspectos: el punto de vista que aportan pintores extranjeros como es el caso del citado Juan Mauricio Rugendas; la importancia de sociedades bíblicas de origen anglonorteamericano en el marco de una nueva forma de educación (Alomía, 2015, pp. 196-200); y, en tercer lugar, la educación artística europea de creadores que en ocasiones también son políticos, como sucede con Francisco Laso (Majluf, 2022). Desde una perspectiva estética, el gozne entre el tratamiento que presenta Rugendas en su obra y la mirada de Laso también se encuentra en otro pintor europeo, el francés Raymond Monvoisin.

RUGENDAS COMO PARTÍCIPLE FORÁNEO DEL IMAGINARIO NACIONAL PERUANO

En la creación artística de Rugendas se aprecia un cambio de registro cuando aborda la temática de Perú. En su producción en torno a México, Brasil y Chile sobresale la preocupación por el paisaje, sin dejar nunca atrás el testimonio de

usos y costumbres, centrados estos mayoritariamente en la adaptación de la población negra al continente americano y en otras poblaciones indígenas de diversas latitudes. Sin embargo, en Perú la Tapada constituye el motivo central de las estampas limeñas del artista alemán, hasta el punto de que la arquitectura y el urbanismo de la ciudad quedan reducidos a simple *atrezzo*, a un mero escenario por el que pasean y, sobre todo, se dejan ver estas singulares mujeres, en un fenómeno que deviene teatral en sí mismo.

Tanto en *Plaza Mayor de Lima. Hacia 1840* (1843) —en un enclave también conocido como Plaza de Armas— como en su estudio *Plaza Mayor de Lima* (1843), la catedral proyectada por Francisco Becerra, los soportales de algunos de los edificios de dicha plaza y las balconadas de madera en verde carroaje son un pretexto para ubicar un grupo de tres tapadas en un ambiente abigarrado. Sus sayas y mantones de seda bordados varían de color, pero las tres responden al mismo esquema iconográfico; sobre todo la del centro, dispuesta de perfil, que es la que utiliza ortodoxamente el manto para cubrir casi íntegramente su rostro, a falta del ojo izquierdo. La tapada situada a su derecha aparece con la cara descubierta y es la que interpela con su mirada al espectador, mientras que la ubicada a su izquierda se gira coqueta y sensual para recibir la mirada del apuesto joven que pasa a su lado.

La misma tríada de tapadas —dispuestas, *mutatis mutandis*, como si se tratara de otras Tres Gracias mitológicas, una referencia iconográfica que se trasluce de manera nítida, aunque se muestren completamente vestidas— aparece de nuevo en *Escena en una calle de Lima* (1844) [Figura 1], donde tres mujeres, situadas en primer plano de la composición, son capaces de atraer incluso la atención de los dos monjes mercedarios que pasan a su lado, creándose una interesante contraposición cromática entre el blanco de las vestiduras talares y el negro predominante en las tapadas. A la derecha de este grupo femenino se aprecia una cuarta tapada, que avanza por la calle en dirección al espectador, acompañada por la que parece ser su dueña o criada, con el rostro y el escote descubiertos y haciendo amago de velarse en ese propio instante, con lo que confirma que el hecho de taparse está reservado a la presencia o proximidad masculina, aunque en este caso sea clerical. Esta tapada independiente del trío central guarda un importante paralelismo con el óleo sobre papel *Tapada* (c. 1842-1844), en la que la protagonista desvela su belleza y su mirada en un instante fugaz antes de volver a ocultarse.

Y es que prácticamente se repiten los esquemas compositivos de *Una calle de Lima*, óleo ejecutado un año antes, en 1843, a la que confiere cierto efecto espectral, y de *Mercado en la Plaza de la Inquisición (Lima, Perú)*, también fechado en 1843; en este segundo, Rugendas diluye de nuevo una tríada de tapadas en la actividad comercial de este enclave limeño. Estas tapadas, una de ellas de espaldas al

espectador y con saya ajustada negra —cuyo diseño parece inspirarse en la litografía sobre papel iluminada a mano *Saya ajustada* (1840), de Ignacio Merino— coquetean con quien parece ser un militar, mientras un mercader de telas intenta captar su atención.



Figura 1. J. M. Rugendas, *Escena en una calle de Lima*, 1844, óleo sobre lámina de papel. Colección privada

Rugendas también captura la presencia de estas mujeres limeñas en el entorno del río Rímac, como, por ejemplo, se descubre en *Lima con el río Rímac* (1843), donde las tapadas pasean y conversan con distintos personajes masculinos en los jardines de La Alameda. Asimismo, *Tapadas en la Alameda* (c. 1842-1844) recrea un momento de mayor intimidad en el que cuatro tapadas sentadas con el Rímac al fondo hacen gala de sus vestimentas y gestos en espera de una presumible presencia varonil.

Es precisamente esta ubicación, captada de nuevo en *Encuentro en La Alameda* (c. 1842-1844), la que permite la transición entre las escenas diurnas y nocturnas con mujeres cubiertas. Esta acuarela crepuscular presenta en primer plano el galanteo entre una tapada bellamente ataviada —con un corpiño blanco adornado— y un

caballero vestido también de blanco. El óleo *Vida nocturna en Lima* (1842) nos devuelve al entorno de la Plaza Mayor, puesto que se desarrolla en los soportales de uno de sus edificios, donde un ofrecimiento a hombres dispuestos a pagar los servicios de las damas se expone de manera sutil, como bien demuestra en el pequeño óleo sobre lienzo *Cita de enamorados bajo la luz de la luna* (1844) en un contexto concomitante.

Resulta muy llamativo cómo el pintor quiere abordar el abanico íntegro de mujeres veladas de la realidad limeña. Así lo demuestra en la tela *Llegada de una novicia al convento* (1844), que fue identificada como obra de Rugendas en la primera década del siglo XXI (Costa & Diener, 2021, p. 194); en dicho cuadro la futura monja es una tapada que en breve va a intercambiar su mantón negro por el velo blanco que portan las mujeres de esa congregación religiosa, en una clara contraposición y simbolismo cromático entre la oscuridad pecaminosa de la seducción y la claridad de la virtud asociada al voto de castidad. Por último, en la acuarela titulada *Tapada en el templo* Rugendas añade un nuevo elemento iconográfico: la alfombra que se despliega para orar arrodillada en la iglesia. En fin, los edificios religiosos no son ajenos al interés del artista: así sucede en otra obra de 1843 de la que sólo se conservan reproducciones, *Misa de gloria en San Pedro*, en la que el interior de la basílica aparece como una marea negra conformada por los mantones de las feligresas tapadas que asisten al servicio del Sábado Santo. El contexto eclesial resulta trascendente puesto en relación con la pintura de Monvoisin, según se considerará a continuación.

RAYMOND MONVOISIN COMO ESLABÓN ENTRE LA MIRADA EXTERIOR Y LA PERUANA

Se puede decir que, en cierta manera, en Raymond Monvoisin se encuentra el eslabón que permite enlazar las tapadas representadas por Rugendas con la serie infinita de mujeres limeñas retratadas por «Pancho» Fierro en sus acuarelas. Y es que Monvoisin, durante su breve paso por Lima en el año 1845, también plasmó su propia percepción de esta curiosa mujer cubierta: así, en la acuarela titulada *Limeña* presenta una tapada en una calle de Lima, justo delante de la puerta de una «picantería» o chichería. En la escena, la joven, ante la ausencia de varones, se retira el mantón de seda negro dejando su rostro al descubierto.

Pero, en realidad, la aportación del pintor francés a la iconografía de la Tapada se había producido pocos años antes durante su estancia en Argentina, donde había pintado *Porteña en el templo* o *Retrato de Rosa Lastra* (1842) [Figura 2]. Resulta imprescindible partir de la circunstancia de que en este lienzo Monvoisin retrata a una mujer bonaerense vestida de luto en un primer plano donde Rugendas había establecido paisajes, como en las citadas *Llegada de una novicia al convento* y *Tapada en el templo*. Sin embargo, hay un detalle que permite descubrir otro de los gestos asociados a las tapadas: la postura sentada o arrodillada, con la saya

completamente abullonada, sobre la alfombra que se utilizaba en la iglesia a falta de bancos u otros asientos. Y es precisamente a Monvoisin a quien cabe el mérito de aportar esta visión inédita de la «tapada» —entrecomillamos el término porque la porteña no lo es en verdad— en el interior del templo a través de la doliente Rosa Lastra, cuyos padre y hermano habían perecido tras la conjura contra la política de Rosas del año 1839. Tres años más tarde, cuando Raymond Monvoisin la retrata, Rosa Lastra aún guardaba luto. En suma, en esta obra de Monvoisin la dignidad de la mujer cubierta es aportada más por el enclave religioso que por el contexto político del luto.

Finalmente, el retrato de Rosa Lastra responde a una forma de expresión mediante la que, al igual que el pintor francés había llevado a cabo ya en su *Eloísa*, se descubre cómo en el tratamiento del rostro humano el peso del claroscuro es potenciado por el velo, que llega a sombrear la frente y la parte alta de la cara.



Figura 2. R. Monvoisin, *Porteña en el templo/Retrato de Rosa Lastra*, 1842, óleo sobre lienzo. Colección privada

EL PAPEL DE FRANCISCO LASO EN LA REFORMULACIÓN DEL IMAGINARIO PERUANO

Francisco Laso representa la evolución del costumbrismo limeño hacia posturas más románticas y, por ende, nacionalistas. En efecto, sería un error concebir la figura de la Tapada con un carácter fijo e inamovible a lo largo del tiempo,

desde su aparición tras el asentamiento de la administración española hasta sus postimerías en el siglo XIX. Es probable que sus orígenes respondan a un contexto de carácter sociológico en un entorno donde se establece una nítida distinción por castas entre la mujer caucásica y la indígena (Rosas Mayén, 2016), a pesar de las interferencias entre éstas —al igual que en la metrópoli conviven realidades sociales diferentes, como los moriscos—. Tal sería la pauta de la tapada durante el Virreinado de los Austrias. Una vez que se desarrolle la política de la dinastía borbónica es probable que la figura de la tapada se emape de argumentos de índole más cultista, aunque sin ofender las raíces cristianas, con referentes en las vestales romanas, protectoras del hogar y de la patria —según puede comprobarse en el grabado *A espagnole enveloppée de sa mantille avant le visage a moitié couvert* [Una española envuelta en su mantilla con el rostro medio cubierto], recogido por Amedée Frézier en 1714 (Villegas Torres, 2011, p. 25)—. Dicha identificación iconográfica se refuerza en el Ochocientos, coincidiendo precisamente con la independencia —el nacimiento de una patria— y el hecho de que se haga un uso político de las vestimentas —la Tapada cual vestal—.

También los parámetros artísticos del siglo XIX permiten que las tapadas limeñas lleguen a ser percibidas como unas mujeres refinadas, atractivas por el misterio que destilan. Ciertamente, una lectura de estas características se hace metodológicamente deudora de interpretaciones poscoloniales, feministas, de género y de minorías conforme se conciben en los siglos XX y XXI, si bien, de aplicarse éstas al arte del siglo XIX, únicamente parece factible establecer —incluso por la intervención de artistas extranjeros a los que se asimilan por intereses comerciales los locales— el papel del orientalismo como derivado romántico fuera de las fronteras culturales europeas. Ahora bien, la influencia oriental también se hace patente a partir de una imprevista inspiración estética tanto en lo que concierne a los materiales empleados en las láminas como a sus trazos, pues es en el contexto de los intercambios internacionales a través del Océano Pacífico, desde las colonias portuguesas y españolas como Cantón en China y Manila en Filipinas, desde donde llegan a la antigua América virreinal formas de difusión pictórica que luego aprovecha Pancho Fierro (Luo, 2024).

En tal contexto, Francisco Laso, quien, al igual que su maestro Ignacio Merino, había conocido en París a Monvoisin, recurre a un tratamiento concomitante del velo femenino presente en la obra del artista francés: la sombra que encubre la cara constituye la clave de una de las pinturas más célebres de Laso, *El alfarero* (1855). Pues bien, en obras más panorámicas como las tituladas *La pascana* (1858) [Figura 3] y *La pascana en la cordillera* (c. 1860) Laso retoma esa figura para transformarla hipotéticamente en mujer, como bien muestran dos datos: el gesto de *La pascana* repite el que se descubre en otra de sus pinturas más conocidas, en *La hilandera* (c. 1849); y en *La pascana en la cordillera* la figura de espaldas, que

ocupa el centro de la composición, se revelaría como femenina por su cabello largo y el uso de su falda.



Figura 3. Francisco Laso, *La Pascana*, 1859, óleo sobre lienzo. Lima, Museo Central

La calificación habitual de Laso como pintor precursor del movimiento indigenista invita a pensar en el paralelismo que sus «pascanas» o paradas de viaje ofrecen frente al paisaje humano de Rugendas, como si quechuas e incas en general configuraran, a partir de su forma de reunirse, de su indumentaria y de cómo cubren sus cabezas, su contrapeso —sucede de manera elocuente en un escenario cristiano con uno de los personajes de la pintura *El concierto/El cantollano*, pintado en torno a 1855-1856—. De esta forma tanto el indio alfarero como el personaje central de las dos pascanas citadas de Laso portan un mismo tipo de sombrero, realmente peculiar, que les cubre frente y ojos, en calidad de *sui generis* tapadas, pero que también evocan el que cubre a Tamar en una conocida pintura de la escuela de Rembrandt, *Judá y Tamar* —actualmente en Salzburgo— [Figura 4]; también las pinturas de mujeres veladas en Monvoisin reflejan el paralelismo iconográfico entre la figura bíblica y la de la mujer velada.

Se trata de un paralelismo que, además, es relevante, toda vez que la Tamar bíblica encarna a una mujer viuda que busca con la artimaña de esconder su identidad engendrar un nuevo linaje, aspecto que coincide con la reivindicación de la nueva república frente a la metrópoli y también con la voluntad de Laso de

que se equiparen en la nueva realidad política las diferentes procedencias de los peruanos. La misma pintura *El alfarero* posee reminiscencias temáticas con el origen del ser humano según se relata en el libro bíblico del Génesis.



Figura 4. Anónimo (escuela de Rembrandt), *La velada Tamar engaña a Judá para quedar embarazada*, c. 1650-1660, óleo sobre tabla. Salzburg, Residenz Galerie

Sobre la figura concreta de Tamar, ciertamente, como sucede con buena parte de las mujeres bíblicas —excepción hecha de algunas figuras concretas—, ésta no merece un tratamiento artístico extenso en la producción virreinal —tampoco, en verdad, es un personaje de referencia en el ámbito europeo, siendo apenas abordado por figuras de relieve; de hecho, la pintura citada en un epígrafe previo, una de las más célebres, ni siquiera pertenece a Rembrandt, aunque sí probablemente a su taller; en ello probablemente influya el hecho de que en el Antiguo Testamento figuran dos Tamar bíblicas, con las confusiones que se derivan de tal homonimia (Bornay, 1998)—. En lo que concierne al tratamiento textual de la historia de Tamar y Judá en el ámbito peruano, ya se documenta en escritores como Lunarejo (Juan de Espinosa Medrano) en el siglo XVII. En el siglo XVIII Túpac Amaru II establece por escrito la percepción de los israelíes bajo el dominio de los faraones como indígenas y criollos bajo los monarcas borbónicos. No obstante, a fecha de hoy hacen falta estudios que recorran la figura de Tamar, iniciadora de un nuevo linaje, y de la liberación de dicho linaje, a lo largo de los textos del siglo XIX, sean bibliográficos o hemerográficos, que se ha de indagar incluso en los textos del propio Laso.

En suma, en torno a la figura de la tapada, Rugendas representa la superación de la vista panorámica para atender el paisaje humano, donde ha encontrado en buena

medida la peculiaridad de Lima. Por su parte, aunque con una pintura al margen del ambiente específicamente peruano, Monvoisin lleva a cabo el retrato de una mujer en el interior de una iglesia en Buenos Aires, cuya caracterización como viuda trasciende el contexto toda vez que sobresale su iconografía como Tapada, referente que el pintor conoce muy bien de su paso por Lima. Laso, inspirado por ambos y por el conocimiento de la pintura europea (Montalbetti, 2007), traslada un imaginario femenino a la indumentaria tradicional peruana, sea de hombre o de mujer, a través de fuentes europeas y de su formación con un pintor como Monvoisin. Entre dichas fuentes se cuentan las de origen bíblico.

De acuerdo con estas reflexiones, es posible que la interrelación entre la nación emergente y el modelo de una mujer que la encarna —al dar origen a una nueva realidad a partir del encubrimiento de su rostro— encuentre en Tamar un arquetipo paradigmático.

REFERENCIAS

- Alomía, M. (2015). La influencia de la Biblia en la historia del Perú. *Revista Theologika*, (25), 179-207.
- Argüello del Canto, C. (2017). Las tapadas. Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro. *BSAA Arte*, (83), 235-252.
- Bass, L. R., y Wunder, A. (2009). The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid and Lima [Las damas veladas de la temprana Edad Moderna española: seducción y escándalo en Sevilla, Madrid y Lima]. *Hispanic Review*, (77), 97-144.
- Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Cátedra.
- Catelli, L. (2012). Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: Los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío. *CILHA*, (17), 146-174.
- Cisneros Sánchez, M. (1975). *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Seix Barral.
- Costa, M. de F., y Diener, P. (2021). *Rugendas: el artista viajero*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Defourneaux, M. (1964). *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Hachette.
- Del Águila Peralta, A. (2003). *Los velos y las pieles: cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima 1822-1872)*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Garrido García, G. (2023). La cobijada y su cobijado. Iconografía e historia. *Revista de Folklore*, (491), 60-98.
- González Esparza, V. (2022). Las pinturas de castas o el oscuro objeto del deseo. *Cuadernos de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo*, (39), 23-98.
- Guzmán Badillo, M. E. (2018). Los imaginarios femeninos a finales del siglo XVIII y sus representaciones visuales. *Fuentes Humanísticas*, (57), 47-63.
- Katzew, I. (2004). *La pintura de castas*. Turner.

- Kusunoki Rodríguez, R. (2017). *Ignacio Merino: pintor de Historia. 200 años*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Luo, X. (2024). Featherweight trade: How pitch paper paintings bridge Peru and Canton in the 19th Century [El comercio del peso pluma: cómo las pinturas de papel de brea tendieron puentes entre Perú y Cantón en el siglo XIX]. *Provenance*, (5), 11-20.
- Majluf, N. (2022). *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Montalbetti, M. (2007). Ante un cuadro de Laso. *Revista Psicoanálisis*, (5), 123-138.
- Peralta Ruiz, V., y Walker, Ch. F. (2006). Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII y XIX). En R. Mujica (ed.), *Visión y símbolos: Del Virreinato criollo a la República peruana* (pp. 243-273). Banco de Crédito del Perú.
- Porras Barrenechea, R., y Bayly, J. (1959). *Pancho Fierro*. Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturización*. Fondo de Cultura Económica.
- Romera, A. R. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Editorial del Pacífico.
- Rosas Mayén, N. (2016). La tapada limeña y su traza moruna: un análisis histórico e iconográfico desde una perspectiva rizomática. *Delaware Review of Latin American Studies*, (17). <http://udspace.udel.edu/handle/19716/19908>
- Tauzín-Castellanos, I. (2021). Los álbumes de Costumbres peruanas de Leoncio Angran. *Historia y Cultura*, (32), 171-188.
- Terreros Roldán, D. y Villegas Torres, F. (2021). *Historia de la indumentaria virreinal: En búsqueda del origen de un traje tradicional para Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Tristán, F. (2022). *Peregrinaciones de una paria*. Fondo Editorial de la UNMSM.
- Villegas Torres, F. (2011). El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. *Anales del Museo de América*, (19), 7-67.

Esto no es una tesis, ¿o sí? Aproximaciones a una escritura académica expandida

Mariana Mussetta

Arte e Investigación (N.º 28), e123, 2025. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e123>

<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

ESTO NO ES UNA TESIS, ¿O SÍ?

APROXIMACIONES A UNA ESCRITURA ACADÉMICA EXPANDIDA

THIS IS NOT A THESIS, OR IS IT?

THIS AN APPROACH TO EXPANDED ACADEMIC WRITING

MARIANA MUSSETTA | mmussetta@unvm.edu.ar; <https://orcid.org/0000-0002-6476-6924>

Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Villa María,
Argentina

Recibo 01/08/2025 | Aceptación 06/10/2025

RESUMEN

Partiendo de la *academicidad* como propiedad textual gradable y constructo complejo, holístico y relacional (Molinari, 2022), se explora la emergencia de una escritura académica expandida que se propone dar cuenta de investigaciones que involucran práctica artística. Así, se fundamenta la inclusión de materialidades, soportes y formatos multimodales, no lineales y/o performativos, especialmente en el género tesis, para la construcción de saberes que, por experienciales y procesuales, suelen quedar excluidos de la escritura académica hegemónica. Desde esta perspectiva se anima a validar la producción y comunicación de conocimiento a partir de la experimentación con otros discursos y lenguajes tradicionalmente ajenos a entornos académicos más convencionales. La diferencia, se afirma, no es estética sino epistémica.

PALABRAS CLAVE

escritura académica expandida; práctica artística; academicidad; multimodalidad; performatividad

ABSTRACT

Based on academicness as a gradable textual property and a complex, holistic and relational construct (Molinari, 2022), we explore the emergence of an expanded academic writing that aims to account for research involving artistic practice. Thus, we theoretically support the inclusion of multimodal, non-linear and/or performative materialities, displays and formats, especially in the thesis genre, for the construction of knowledge that, due to their experiential and processual nature, is usually excluded from hegemonic academic writing. From this perspective, we encourage the validation of the production and communication of knowledge through experimentation with other discourses and languages traditionally not considered in more conventional academic contexts. The difference, it is argued, is not aesthetic but epistemic.

KEYWORDS

expanded academic writing; artistic practice; academicity; multimodality; performativity



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

LA ACADEMICIDAD TEXTUAL COMO PROBLEMA

Junto a la propagación de programas de escritura académica, los manuales que caracterizan el discurso académico-científico han ido contribuyendo a un alto grado de convencionalidad a partir de ciertos rasgos formales. La adherencia a un sistema específico de citación como las normas APA; la insistencia en parámetros de claridad y desambigüedad; o la orientación hacia un registro impersonal son algunos principios básicos que atraviesan todas las disciplinas. Desde los años noventa, sin embargo, con el debate sobre la investigación en artes irrumpiendo a partir del Proceso de Bologna, entre otros, esta noción de escritura académica parece cada vez más lejana de prácticas en donde convergen procesos artísticos e investigativos llevados a cabo por aquellxs quienes reclaman su lugar en entornos académicos y a la vez no renuncian a su quehacer artístico como parte vital de su investigación.

En este punto, es necesario resaltar que ese reducido número de reglas formales de la escritura académica hegemónica no representaría tanto un problema de ineficacia en términos absolutos, ya que es innegable su utilidad para la comunicación de cierto tipo de conocimiento. Más bien, afirmamos que presenta dificultades vinculadas a otras cuestiones interrelacionadas. En primer lugar, habría que señalar el hecho de que su ubicuidad se asocia a una supuesta universalidad; se suele pensar que ha sido siempre de una sola manera, y que es, por otra parte, la única que existe y la única posible, desconociendo su origen en las ciencias denominadas duras y su imitación histórica por parte de las disciplinas más recientes en busca de legitimación. Eso es, justamente, lo que permite y a su vez retroalimenta su hegemonía.

Por otro lado, se instala la creencia de que ciertos rasgos textuales en términos de forma aseguran la neutralidad del texto, cuando en realidad, desde una perspectiva bajtiniana, no existe texto escindido de ideología, y lo que suena objetivo lo es simplemente porque se han usado estrategias discursivas para tal fin. En tercer lugar, la preeminencia de la dimensión verbal en un conjunto de reglas escriturales tan acotadas inhabilita la construcción —y no sólo la comunicación— de otro tipo de conocimiento que requiere recursos que *den forma* a saberes de otra índole, los que quedan excluidos de la posibilidad de ingresar al ruedo académico en los mismos términos que aquellos que sí pueden hacerlo.

Pero entonces, ¿sería posible una escritura académica idiosincrática? ¿Cómo asegurar su legibilidad? Porque si lo que se escribe tiene la pretensión de circular dentro de una comunidad discursiva académica, debería profundizarse en qué consiste la *academicidad* de un texto. Esto es justamente lo que se pregunta Julia Molinari (2022), lo que la induce a definir la academicidad en tanto cualidad de un texto como constructo complejo, holístico y relacional, que cobra sentido dentro

de un contexto y que no puede atribuirse a un sólo aspecto de manera discreta (p. 179). A su vez, afirma que determinar cuán académico es un texto implica reparar no solo en aspectos genéricos, formales y tecnológicos sino también en el tipo de conocimiento disciplinar y su tradición, las expectativas de cada comunidad académica específica y sus regulaciones institucionales (Molinari, 2022, p. 73).

Si, por otro lado, pensamos para la academicidad textual la dimensión ecoevolutiva de los medios explorada por Carlos Alberto Scolari (2015), veremos que no existe una sola sino múltiples modalidades de academicidad que ejercen influencia unas sobre otras, conviven y negocian su legitimación en una dinámica constante. De hecho, al observar con atención notamos que lo que se considera académico en un cierto contexto académico no necesariamente lo será en otro, y que el propio desarrollo de las comunidades discursivas en sus cruce y porosidades hacen variar notablemente las reglas del juego. Estas variaciones, que dan lugar a *academicidades* en plural, se dan tanto diacrónicamente como sincrónicamente, según lo que cada comunidad acuerda en habilitar o invalidar.

Finalmente, también podemos hablar de la calidad de academicidad de un texto como propiedad gradable, esto es, que puede ser considerada como más o menos apropiada según se aleje o se acerque a la noción de academicidad concebida en un contexto particular, y no en términos dicotómicos —totalmente versus absolutamente no académico—. En última instancia, debemos resaltar la importancia de afirmar que no es una cualidad inherente a un texto, sino una construcción asumida por una comunidad determinada en un momento determinado.

Desde esta perspectiva, se propone abrir el juego a otras maneras posibles de escribir en la academia, argumentando que los recursos semióticos utilizados en los procesos de indagación y comunicación académica tienen un impacto en los hallazgos (Sousanis, 2015), puesto que dichos procesos están ligados al potencial epistémico de la escritura (Molina & Carlino, 2013). Por tanto, el incluir otras materialidades en el discurso académico-científico no supone «adornarlo» con recursos ilustrativos, sino posibilitar otras formas de pensamiento, nuevas asociaciones; en última instancia, nuevos conocimientos.

El objetivo de formar parte del ecosistema académico-científico de estos nuevos textos supone, independientemente del formato que se elija y las convenciones que se subvientan, que se dé cuenta de una investigación que asume ciertos objetivos, referencias bibliográficas, preguntas de investigación/ aproximación de sentido, explicitación de la metodología, etc., según el caso, ya que lo que estas escrituras proponen no es renegar de su carácter académico, sino más bien explorar su potencia expansiva (Mussetta et al., 2021). Por otro lado, el uso

de la primera persona del singular, o la inclusión de discursos tradicionalmente considerados como no académicos puede contribuir a la dimensión epistémica de la escritura. Por ejemplo, la tesis doctoral de Williams denominada *My Gothic Dissertation* [Mi Tesis Gótica] (2019), se desarrolla enteramente en formato *podcast* a través de siete capítulos/episodios donde se aborda intertextualmente la ficción gótica y la formación de posgrado actual en clave autobiográfica. En esta investigación, la propuesta de imbricación entre trabajo académico y vida personal, entre argumentación lógica y puesta en evidencia de emociones hacen de la elección de ese pronombre una decisión estratégica y una fuerte toma de postura epistémico-ideológica.

El carácter expandido de estas escrituras se inspira en la noción de *literatura expandida* de Claudia Kozak (2017), «que permite leer diversos modos en que [...] una zona de la literatura se ha volcado fuera de sí», en una «apertura y desplazamiento hacia otros lenguajes —más allá del verbal— y otros medios y soportes —más allá del libro—» (Kozak, 2017, p. 220). Muchas de las nuevas modalidades de academicidad emergentes, se observa, van en este sentido, y existe un creciente interés crítico por abordarlas. La aparición en los últimos años de revistas especializadas en investigación artística que las propician, con la explicitación de sus respectivos argumentos epistémico-metodológicos, es una muestra más de este fenómeno (Mussetta & Bouhaben, 2025).

ALGUNAS MODALIDADES DE ACADEMICIDAD EXPANDIDA

Debido a la complejidad y variedad de academicidades en la actualidad que se distancian de las hegemónicas, se utilizan distintas denominaciones: algunas incluyen la negación —*no lineales, no canónicas, no convencionales, no monográficas*—, mientras que otras se caracterizan desde los discursos decoloniales —*escrituras otras, contrahegemónicas, disidentes, divergentes, alternativas*—, o bien hacen hincapié en algún rasgo distintivo que se quiere poner de relieve —*hetero-escrituras, escrituras múltiples, multimodales, performativas, icónicas, meta-reflexivas, ergódicas*—. Se observa además una serie de dimensiones recurrentes que se intersectan y combinan caleidoscópicamente en estas escrituras, y que resultan útiles para esbozar una primera caracterización:

Dimensión multimodal: Esto supone el aprovechamiento estratégico de diversos modos semióticos: texto, imágenes, audio, video, etc., en tanto conjunto de recursos social y culturalmente configurados para producir sentido (Kress & van Leeuwen, 2001). Como cada uno posee asequibilidades —*affordances*— diferentes (Kress, 2010), que dependen tanto de la materialidad que las encarna, como la forma en que la sociedad ha *trabajado* esas materialidades para volverlas semióticamente activas, su combinación particular en ensambles multimodales posee el potencial de construir sentido de maneras que exceden lo que podría lograrse sólo con

recursos verbales. *Unflattening* —*Desaplanamiento*—, la tesis doctoral de Sousanis (2015), resulta pionera en este sentido al tomar la forma integral de un cómic, un proyecto que emplea el dibujo no como mera representación del texto sino como forma de «desaplanar» el pensamiento, tal como su nombre sugiere. Con este trabajo el autor insta a la academia a superar las restricciones del logocentrismo, demostrando desde el propio cuerpo de su tesis cómo se puede construir conocimiento a través de las imágenes.

Dimensión meta-reflexiva: El texto habla de y se cuestiona a sí mismo, es autoconsciente (Mussetta, 2025). A la manera de Magritte en *Esta no es una pipa*, o de Velázquez en *Las Meninas*, el texto reflexiona sobre su propia construcción: los procedimientos, lenguajes, medios y modos de representación en que ha sido producido. A su vez, encierra las claves de su propio desciframiento, como si se tratara de un acertijo, o de un texto con instrucciones a lo Rayuela de Cortázar. Este es el caso de la tesis doctoral de Reid Stewart, *Indigenous Architecture through Indigenous Knowledge* [Arquitectura indígena a través del conocimiento indígena] (2015), donde el autor diseña un sistema de puntuación particular para la redacción de la tesis, el que, instrucciones de lectura respectivas mediante, intenta acercarse en su formato a la oralidad característica del pueblo nativo canadiense del que es parte y al que pertenecen las prácticas de arquitectura sobre las que indaga. Estas alteraciones en las normas esperadas de redacción académica se constituyen, por tanto, en parte relevante e indisoluble de su objeto de estudio, de una investigación que se pregunta por el modo en que la cultura de un arquitecto indígena influye en su práctica de la arquitectura.

Dimensión icónica: Se trata de escrituras que toman la forma de aquello que enuncian. El diseño escritural se basa en el principio de similitud entre el tema o la investigación en cuestión y la manera en que se presenta: en cómo los textos muestran además de o en lugar de decir, y cómo se problematiza esta dicotomía. A menudo, se elige un género ajeno al académico con función estructurante del texto como un todo, a modo de analogía extendida. Este es el caso, por ejemplo, de la tesis de Lundin, *Finding Wonderland. Artistic Identity as a Way of Being* [Encontrando el País de las maravillas. La identidad artística como forma de ser] (2019), la que toma la forma de una obra de teatro que publica como dramaturga y en la que actúa como actriz en su puesta en escena. Allí la tesista incluye la interacción de dos personajes principales: su yo actual —docente y madre— y su yo de veinte años atrás —actriz—, enmarcando su estudio en una integración de formas performativas de investigación y metodologías encarnadas (Snowber, 2016) que abarcan la escritura autobiográfica para ofrecer una meta-reflexión sobre el propio proceso creativo.

Dimensión ergódica: En estos textos, la lectura pasa de la mera interpretación a la intervención, con una cuota de improvisación (Aarseth, 1997, p. 4). Si tomáramos la analogía del texto como un juego, el lector pasaría de espectador —como lo sería en un texto más convencional— a jugador activo. La figura de autor/a, a su vez, se transforma en diseñador/a, y la del lector/a en usuario/a (Hallet, 2009, p. 149). Asimismo, la lectura automatizada se vuelve navegación idiosincrática y lúdica, y esto es lo que sucede, por ejemplo, con la tesis doctoral de Merandy, denominada *Vanishing Leaves: A Study of Walt Whitman Through Location-Based Mobile Technologies* [Hojas que Desaparecen: Un estudio sobre Walt Whitman a través de tecnologías móviles basadas en la ubicación] (2019), la que aborda la vida y la obra *Hojas de Hierba* del poeta norteamericano Walt Whitman en el formato de una aplicación para celular que se ejecuta como juego de narrativa interactiva de realidad aumentada al modo del popular *Pokemon Go*. En esta propuesta, el tesista parte de la perspectiva de la *ecomposición*, entendida como una rama de la teoría de la composición que explora la relación entre el entorno y el discurso, para hacer foco en la relación dinámica entre estos últimos y el escritor en la figura del poeta norteamericano.

Dimensión desreferencabilizadora: El texto desnaturaliza y subvierte *desde adentro*, por así decirlo, las propias convenciones académicas que regulan la producción y comunicación del conocimiento. De este modo, evidencian «prácticas que tensionan de algún modo las gramáticas o los principios básicos de los sistemas en los cuales, bajo algún aspecto, participan, y el modo en que esa tensión se articula y los redefine» (Ré, 2022, p. 149). Esto no implica rechazar las referencias que aportan sentido, sino entablar un diálogo con ellas que revela una indagación crítica sobre ciertos de sus aspectos (Ré, 2022, p. 149). La sección «Introducción» de la tesis doctoral de Sonia Estima (2020), por ejemplo, que explora la construcción multimodal de sentido, se ofrece en formato de video de YouTube embebido en su tesis-sitio web, para discutir sobre y desde la multimodalidad en la academia.

LA PUESTA EN ESCENA LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

En las investigaciones que involucran a la práctica artística como componente esencial, es preciso reflexionar tanto sobre la naturaleza del conocimiento que se produce como la manera en que este puede comunicarse. En este sentido, Kristina Niedderer (2009) propone considerar estos tres binarios opuestos:

Conocimiento teórico/ conocimiento práctico
Conocimiento propositivo/ no propositivo
Conocimiento explícito/ conocimiento implícito/ tácito

Existe un consenso general sobre la necesidad de que toda investigación aporte conocimiento que sea comunicable y de preferencia generalizable —o al menos transferible—. Este conocimiento suele valorarse, además, en términos de cómo contribuye a la generación de principios o a la construcción de teorías, y éstas, a su vez, tienden a ser definidas como conjuntos de conceptos y proposiciones, que se generan y/o se ponen a prueba a través de la investigación. Por ende, siguiendo esta lógica, cuando se habla de conocimiento producto de una investigación, se lo considera desde su dimensión teórica, y se lo asocia automáticamente a su cualidad de ser propositivo, plausible de ser explicitado verbalmente, de manera articulada, mediante proposiciones —conocimiento teórico=conocimiento propositivo = conocimiento explícito—. Esto hace que otros tipos de conocimiento, como el procesual y el experiencial o encarnado —cruciales en este tipo de investigaciones— queden asociados a un tipo de conocimiento implícito o tácito, que elude su visibilización por no adecuarse fácilmente a un modo proposicional de comunicación —conocimiento de orden práctico = conocimiento no propositivo = conocimiento implícito o tácito—.

El desafío por delante, entonces, para desnaturalizar estas asociaciones sobresimplificadoras, es hacer que estos conocimientos también sean validados en su especificidad e importancia, desmantelando la primacía del conocimiento proposicional esperado en la investigación, para así volverlos explícitos en la comunicación de la investigación. Por otro lado, urge de igual manera el encontrar las materialidades, los recursos, y los lenguajes que hagan que esto sea posible. Esto es, se debe procurar comunicar esa parte del conocimiento práctico que, por experiencial y particularmente situado, escapa a su explicitación verbal como las prácticas académicas tradicionales lo indican, pero que pareciera revelar un problema de materialidades y/u operaciones discursivas, más que de un tipo de conocimiento que debe ser descartado porque no puede ser validado por sé.

En este contexto, las escrituras expandidas surgen como posible respuesta a esta problemática, poniendo en tensión las dicotomías conocimiento implícito y explícito; los procesos escriturales e investigativos versus el producto escritural publicado y la comunicación de resultados; lo académico versus lo artístico. Se trata de una escritura que aborda un problema de investigación y a la vez involucra no solo la mera comunicación de resultados, sino que evidencia al mismo tiempo la reflexión sobre el registro del proceso investigativo.

Desde esta perspectiva, los procesos escriturales que la naturaleza de tal investigación requiere llevan a una especie de escenificación del lenguaje: nos corre del sujeto de la ciencia que no se deja ver: «este estrabismo extraño que me emparenta con los hacedores de sombras chinescas, que muestran a la vez sus manos y el conejo, el pato, el lobo, cuya silueta simulan» (Barthes, 1998, p.

142). Esto hace que, aun cuando la manera de comunicar investigaciones a través de la práctica artística se realice lingüísticamente —con recursos verbales—, la escritura se desplace del modo *propositivo* en tanto comunicación exenta de ambigüedades a través de la cual se presenta una posición intelectual —proposición, tesis—creencia verdadera—, la lógica de la verificación y la defensa de esta posición intelectual a través de la argumentación y la evidencia —justificación— (Niedderer, 2009, p. 60).

Con su tesis doctoral construida a través de medios coreográficos, performativos, textuales, audiovisuales, y curatoriales además de textuales, Paz Rojo (2019) utiliza el formato *exposición* ofrecido por la plataforma Research Catalogue [Catálogo de Investigación] de la Sociedad de Investigación Artística (SAR) en una escritura-montaje para explorar corporalidades disidentes en la danza experimental occidental contemporánea. De esta manera, lo lúdico, lo experiencial, lo sensible, lo procesual, lo encarnado, se vuelven explícitos y relevantes para recordarnos sobre los límites y posibilidades de los distintos lenguajes en la producción y comunicación del conocimiento, y para «ampliar las nociones de lo que constituye el conocimiento disciplinar» (Pelias, 2016, p. 12).

LA TESIS EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Si bien estas nuevas escrituras son transversales a los distintos géneros discursivos académicos,¹ son las tesis de maestría y doctorado las que se presentan como particularmente interesantes por su complejidad, su envergadura, y por constituirse en instrumento de evaluación sin el cual no se puede completar la acreditación —en la gran mayoría de los casos— del trayecto de posgrado. Para pensar por fuera de la lógica formal de los manuales de escritura académica, Alexander Ortiz-Ocaña (2018) ofrece otra perspectiva desde la cual conceptualizar el género tesis, como *configuración de configuraciones*:

1. la heurística —referida al problema de investigación: ¿por qué se hace la investigación?—;
2. la teleológica —referida a la investigación misma: ¿para qué se hace la investigación?—;
3. la epistémica —inscrita en un debate teórico y ontológico relacionado con la tradición investigativa disciplinar: ¿qué se estudia?—;
4. La metodológica —que pregunta ¿cómo y con qué se realiza la investigación?—; y
5. la configuración de los resultados —que refiere a los principales aportes teóricos del investigador y su significación praxiológica: ¿cómo se responden las preguntas de investigación y se da cuenta del desarrollo y cumplimiento de las intenciones epistemológicas?— (p. 108-110).

¹ Existen ponencias o conferencias performance, video abstracts, artículos de revistas especializadas en formato videojuego o trabajos finales de grado en formato cómic, por nombrar solo algunos.

Este enfoque resulta interesante porque puede contribuir a desacoplar ciertos componentes propios del género tesis de la materialidad que adopten y el lugar y/u orden en que estos puedan aparecer. El desafío de las tesis de investigación a través de la práctica artística es justamente no dejar de responder a estas configuraciones, pero valerse de otros formatos, lenguajes y soportes para dar cuenta de la especificidad del campo.

Existen carreras de posgrado relativas a las artes que admiten exclusivamente tesis entendidas como escritos extensos —monográficos, críticos— a los que se les exige de alguna manera los rasgos estructurales canónicos. En otros casos, *la realización de obra* tiene lugar solamente en el trabajo final, y en ese marco se puede optar por presentar una obra/trabajo de corte realizativo que acompañe un trabajo de investigación —escrito académico—, siendo solamente este último el denominado tesis. En un tercer grupo de casos, donde tampoco se considera a la práctica artística como parte importante de la currícula durante el cursado, deben realizarse las dos cosas: el escrito y la obra. En ninguna de estas situaciones suele darse a la práctica artística un lugar crucial en la currícula, y esto es coherente con una cierta creencia de que *la tesis*, es decir, el escrito que acompaña o explica la obra, es la que comunica la investigación propiamente dicha. El hecho de que los reglamentos suelen referirse a obras y no a prácticas o procesos artísticos también contribuye a esa idea extendida de que lo artístico termina escindido de lo que se supone es el documento académico que acredita la investigación del/la tesista.

Lo que se propone aquí es una manera diferente de concebir la tesis, especialmente en aquellos espacios donde la investigación se entiende a través de la práctica artística. Aquí, el proceso artístico no se piensa por fuera de la investigación que le da razón de ser, así como la investigación de ninguna manera puede separarse del proceso artístico, ni mucho menos asociarse a un puñado de reglas formales de un escrito tradicionalmente entendido como académico. Se trata, en cambio, de un dispositivo académico-artístico que, sin dejar de responder de alguna manera a las configuraciones que propone Ortiz-Ocaña (2018), da cuenta de la construcción de conocimiento a partir de esa práctica en tanto investigación. De esta manera, contempla el registro procesual, la reflexión sobre el proceso creativo, la construcción teórico-conceptual de la práctica y la vinculación del proceso creativo con el marco referencial artístico —y no sólo crítico—.² La naturaleza de cada proyecto determinará, en cada caso, los formatos y recursos adecuados que habiliten su materialización.

² De hecho, así se establece en su artículo 21 la concepción de tesis en el Reglamento de la Maestría en Investigación a través de la Práctica Artística, de la Universidad Nacional de Villa María, Argentina, cuya primera cohorte comenzó en 2024.

BREVE REFLEXIÓN FINAL

En las investigaciones a través de la práctica artística, los géneros académicos en general y la tesis en particular pueden adoptar formas no convencionales, multimodales y performativas que trascienden el escrito académico tradicional unilineal y monográfico. Su aceptación no supone desacreditar formas más canónicas por sí mismas, pero sí reconocer que estas últimas no constituyen la única manera posible de escribir en la academia, y que es necesario diferenciar entre la función de la escritura académica en tanto herramienta de construcción de conocimiento en el seno de una comunidad discursiva y los formatos en que tal construcción se presenta. Pensar la academicidad como constructo contextual, flexible y relacional nos permite la validación de múltiples modalidades emergentes no canónicas, y supone un planteo profundo sobre el tipo de conocimiento que esas modalidades habilitan. Se trata de explorar su potencial heurístico para dar lugar a otras metodologías y comunicar otros tipos de conocimiento, particularmente aquel encarnado, tácito o experiencial, que resulta central en la investigación a través de la práctica artística. La diferencia, afirmamos, no es estética sino epistémica.

REFERENCIAS

- Aarseth, E. J. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature* [Cibertexto: Perspectivas sobre la literatura ergódica]. JHU Press.
- Barthes, R. (1998). *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI Editores.
- Carlino, P. (noviembre de 2006). *La escritura en la investigación* [objeto de conferencia]. Seminario Permanente de Investigación de la Maestría en Educación de la UdeSA. <http://hdl.handle.net/10908/531>
- Estima, S. (2020). *Multimodal meaning making and the doctoral dissertation—An exploration of academic forms*. [La creación de significado multimodal y la tesis doctoral: una exploración de las formas académicas][Tesis de Doctorado de la Universidad de Illinois]. <http://hdl.handle.net/2142/109377>
- Hallet, W. (2009). *The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration* [La novela multimodal: la integración de modos y medios en la narración novelística]. En Heinen, S. y Sommer, R. (Eds.). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* [La narratología en la era de la investigación narrativa interdisciplinaria] (pp.129-153). Walter de Gruyter.
- Kozak, C. (2017). Literatura expandida en el dominio digital. *El Taco en la Brea*, 4(6), 220-245.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication* [Multimodalidad: un enfoque semiótico social de la comunicación contemporánea]. Routledge.
- Kress, G., y Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication* [Discurso multimodal. Los modos y medios de comunicación contemporáneos]. Arnold Publishers.
- Lundin, A. (2019). *Finding wonderland. Artistic identity as a way of being* [Encontrando el

País de las maravillas. La identidad artística como forma de ser][Tesis de Maestría de la Universidad Simon Fraser]. Repositorio Institucional. <https://summit.sfu.ca/taxonomy/term/1174?page=6>

Merandy, J. (2019). *Vanishing Leaves: A Study of Walt Whitman Through Location-Based Mobile Technologies* [Hojas que se desvanecen: un estudio sobre Walt Whitman a través de tecnologías móviles basadas en la ubicación][Tesis de Doctorado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York]. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3218

Molina, M. E. y Carlino, P. (2013). Escribir y argumentar para aprender: las potencialidades epistémicas de las prácticas de argumentación escrita. *Texturas*, 13(1-13), 16-32.

Molinari, J. (2022). *What makes writing academic: Rethinking theory for practice* [¿Qué hace que la escritura sea académica? Repensar la teoría para la práctica]. Bloomsbury Academic.

Mussetta, M. (2025). El texto autoconsciente: Performar la escritura en la academia. En. C. B. da Costa, E. Rodrigues & K. Santos Almeida (Eds.), *Pensar, montar leitura e escrita em educação* [Pensar, montar lectura y escritura en educación] (pp. 265-280). Editora CirKula LTDA.

Mussetta, M., y Bouhaben, M. A. (2025). Entrevistas performadas a María Ptqk, Michael Schwab, y Josu Larrañaga Altuna: Puesta en diálogo entre proyectos editoriales experimentales en investigación artística. *Accesos: Revista de investigación artística*, (8), 154-155.

Mussetta, M., Adó, M. D. L., & Peixoto, B. L. (2021). La escritura académica fuera de sí: la multimodalidad como potencia expansiva. *Educação e cultura contemporânea: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Estácio de Sá*, 18(54), 382-400.

Niedderer, K. (2009). *Relating the Production of Artefacts and the Production of Knowledge in Research* [Relacionando la producción de artefactos y la producción de conocimiento en la investigación]. En Nimkulrat N. & O'riley T. (Eds.), *Reflections and Connections: On the relationship between creative production and academic research* [Reflexiones y conexiones: Sobre la relación entre la producción creativa y la investigación académica] (pp. 59-67). University of Art and Design Helsinki.

Ortiz-Ocaña, A. (2018). La configuración de la tesis doctoral. Su estructura, redacción, defensa y publicación. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia)*, 14(2), 102-131.

Pelias R. (2016). *An Alphabet of Performative Writing* [Un alfabeto de la escritura performativa]. Routledge.

Rojo, P. (2019). *The decline of choreography and its movement: a body's (path)way*. [El declive de la coreografía y su movimiento: el camino de un cuerpo][Tesis de Doctorado, Universidad de Stockolmo]. <https://www.researchcatalogue.net/view/727172/727173/2004.800048828125/0>

Scolari, C. A. (Ed.) (2015). *Ecología de los medios*. Editorial Gedisa.

Stewart, P. R. R. (2015). *Indigenous architecture through indigenous knowledge: dim sagalts' apkw nisi* [together we will build a village] [Arquitectura indígena a través del conocimiento indígena: dim sagalts' apkw nisi . juntos construimos una aldea][Tesis de Doctorado, Universidad de British Columbia]. DOI: [10.14288/1.0167274](https://doi.org/10.14288/1.0167274)

Ré, A. (2022). d3\$r3f(x) (desreferenciabilización). En Parente, D., Berti A. y Celis C. (Coords). *Glosario de filosofía de la técnica* (pp. 149-54). Ediciones La Cebra.

- Snowber, C. (2016). *Embodied inquiry: Writing, living and being through the body* [Investigación encarnada: escribir, vivir y ser a través del cuerpo]. Springer.
- Sousanis, N. (2015). *Unflattening* [Desaplanamiento]. Harvard University Press.
- Williams, A. (2019). *My gothic dissertation: A podcast* [Mi tesis gótica: un podcast][Tesis de Doctorado, Universidad de Iowa]. [DOI: 10.17077/etd.8a8q-65dh](https://doi.org/10.17077/etd.8a8q-65dh)

Tarsila do Amaral en las tensiones del modernismo brasileño. Una mirada desde cuestiones de género y raciales
Helena Wilhelm Eilers
Arte e Investigación (N.º 28), e125, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e125>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

TARSILA DO AMARAL EN LAS TENSIONES DEL MODERNISMO BRASILEÑO UNA MIRADA DESDE CUESTIONES DE GÉNERO Y RACIALES TARSILA DO AMARAL AND THE TENSIONS OF BRAZILIAN MODERNISM A VIEW THROUGH THE PERSPECTIVES OF GENDER AND RACE

HELENA WILHELM EILERS | helenaweilers@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3353-985X>

MATERIA Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Recibo 20/08/2025 | Aceptación 20/10/2025

RESUMEN

A más de cien años de la Semana de Arte Moderna de 1922, diversas revisiones críticas han cuestionado las narrativas hegemónicas que definieron el modernismo en Brasil. Entre las figuras más destacadas del período, Tarsila do Amaral (1886–1973) reaparece como símbolo de sus contradicciones. Este artículo explora algunas discusiones actuales en torno a su trayectoria, con énfasis en las problemáticas de género y color. Esas temáticas reflejan, de manera más amplia, nuevos abordajes críticos alrededor del modernismo. En la primera parte, se examina su inscripción ambivalente en el canon artístico a partir de los aportes de Ana Paula Simioni (2022). En la segunda, se retoman análisis de Renata Felinto y Igor Simões sobre la representación y representatividad de personas negras en aquel momento tal como sus ecos en producciones contemporáneas.

PALABRAS CLAVE

modernismo; arte brasileño; Tarsila do Amaral; género; racialidad

ABSTRACT

Over a hundred years after the 1922 Modern Art Week, critical revisions have challenged the hegemonic narratives that defined modernism in Brazil. Among the most prominent figures of the period, Tarsila do Amaral (1886–1973) reemerges as a symbol of its contradictions. This article explores current discussions surrounding her trajectory, with emphasis on issues of gender and race. These themes reflect, more broadly, new critical approaches to modernism. The first part examines her ambivalent inscription in the artistic canon through the contributions of Ana Paula Simioni (2022). The second part revisits analyses by Renata Felinto and Igor Simões on the representation and representativity of Black people in that period, as well as their echoes in contemporary productions.

KEYWORDS

modernism; brazilian art; Tarsila do Amaral; gender; race



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

TARSILA: LA ARTISTA, LA MUJER, LA MUSA

A lo largo del siglo XX, la figura de Tarsila do Amaral se consolidó como uno de los pilares del modernismo brasileño. Su obra, frecuentemente presentada como una síntesis del imaginario nacional, fue clave en la constitución de un canon artístico que buscaba afirmar una identidad cultural propia en diálogo con las vanguardias europeas. Retomando brevemente su biografía, la artista nació en Capivari, en el interior de São Paulo, en el seno de una familia adinerada propietaria de diversas haciendas rurales. En 1920 viajó a París para estudiar pintura y, en 1922, supo —a través de una carta enviada por Anita Malfatti— que en São Paulo se había celebrado la Semana del Arte Moderno. Ese mismo año regresó a Brasil, donde entró en contacto con el círculo de artistas e intelectuales modernistas, entre ellos Oswald de Andrade, con quien contrajo matrimonio. Entre idas y venidas a Europa, Tarsila y Oswald se fueron consolidando como figuras centrales del modernismo.

La trayectoria de la artista es generalmente dividida en 3 fases —*Pau Brasil*, *Antropofágica* y *Social*— siendo los años de 1920 a 1933 constantemente considerado como el apogeo de su producción. En este período pintó cuadros canónicos, como *A Negra* (1923) y *Morro da Favela* (1924), ambos parte de la fase *Pau Brasil*. También produjo lienzos como *Abaporu* (1928) y *O Ovo [Urutu]* (1928), estos parte del período *Antropofágico*. De su última fase, conocida como *social*, son recordados trabajos como *Operários* (1933) y la ya no tan famosa *Costureiras* (1936). Sin embargo, llama la atención el hecho de que Tarsila siguió pintando hasta por lo menos la década de 1960 —siendo de 1956 su gran panel *O batizado de Macunaíma* [Figura 1]— y muere en 1973, a los 86 años. Con un recorrido profesional de más de cuatro décadas ¿qué hace que la producción más reconocida de esta artista esté consolidada prácticamente en sus primeros años?

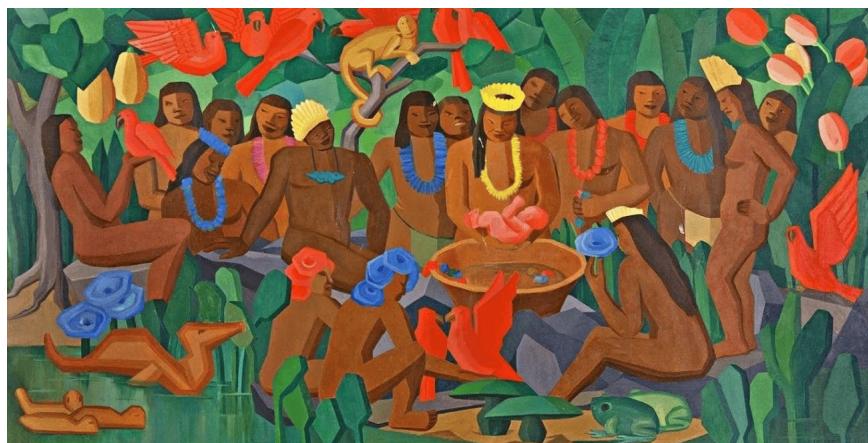


Figura 1. *O batizado de Macunaíma* (1956), Tarsila do Amaral. Óleo sobre lienzo, 132,50 x 250 cm. Colección privada, São Paulo. Fotografía: Romulo Fialdini

En el libro *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira* [Mujeres modernistas: estrategias de consagración en el arte brasileño] (2022), Ana Paula Simioni plantea la hipótesis de que la trayectoria de Tarsila do Amaral experimentó oscilaciones determinadas tanto por procesos de institucionalización y canonización propios del círculo artístico como por cuestiones de género. En su análisis, además de Tarsila, Simioni examina el rol de Anita Malfatti y Regina Gomide Graz en el modernismo brasileño, proponiendo una nueva perspectiva sobre cómo esos espacios fueron construidos social y culturalmente. Según Simioni, tras un reconocimiento inicial en los primeros años del movimiento, Tarsila y Anita —hoy consideradas las dos figuras femeninas más importantes del modernismo— perdieron visibilidad en el escenario artístico en el período durante las décadas de 1930 y 1940. Fue solo con la llegada del régimen autoritario en Brasil (1962–1972) que ambas fueron reconocidas como protagonistas. En su libro, la investigadora identifica tres fases de esta oscilación: un reconocimiento precoz al inicio del modernismo; un período de olvido a partir de la década de 1940; y, finalmente, una fase de canonización entre los años sesenta y setenta, en la que Tarsila resurge a través del arquetipo de *musa* y Malfatti como *mártir*.¹

Entre algunos de los motivos que hacen a Simioni (2022) sostener que esas artistas pasaron de ser figuras centrales del modernismo paulista hacia una relativa marginalidad en el campo, está la ausencia de ambas en la construcción del acervo del MoMA. En 1942, cuando Lincoln Kirstein viajó a Brasil en busca de las obras de artistas locales para componer el acervo del museo, ninguna obra de ellas fue seleccionada. A pesar de que Kirstein era muy crítico al arte moderno brasileño, especialmente con el producido en Rio de Janeiro, es posible percibir en las cartas-informes enviadas a Rockefeller una preferencia por los artistas primitivos o por temáticas idealizadas de una visión de una brasilidad *popular* o *exótica*, en la cual Tarsila se encuadraría. Sin embargo, aunque ella ha sido mencionada en dichos informes como «la esposa de Oswald», no fue elegida (Simioni, 2022, pp. 241–248). Como señala la autora, «la ausencia de ambas en el acervo inicial del MOMA sugiere que, en el momento en el que la colección de arte latinoamericana del museo fue constituida, sus lugares de prestigio en el campo artístico aún no estaban consolidados» (Simioni, 2022, p. 242).²

Otro argumento proviene de la exclusión de Tarsila y Anita en el plano de construcción de una identidad nacional durante el *Estado Novo* (1937 a 1945), dictadura impuesta por el gobierno de Getulio Vargas. En un período en el que

1 En esta construcción social Tarsila do Amaral asumiría el papel de la *musa*, Anita Malfatti el de la *mártir* y Regina Graz el de la *esposa* colaboradora. En este texto mantendremos el foco en la construcción de Tarsila; sin embargo, muchas veces citaremos también a Malfatti, ya que las dos artistas son con frecuencia mencionadas juntas por Simioni.

2 Todas las citas de fuentes en portugués han sido traducidas al español por la autora del artículo, manteniendo el sentido original del texto.

el modernismo pasaba por el proceso de institucionalización del estado, bajo el ministerio de Gustavo Capanema, diversos artistas fueron contratados para la realización de obras públicas; sin embargo, ninguna de las dos recibió encargos.³ Además, según Simioni (2022, p. 260), ambas fueron prácticamente ignoradas en la revista *Cultura e Política*, uno de los principales vehículos de propagación de la política cultural varguista. De 1941 a 1944, período en el que esta revista circuló, Tarsila fue mencionada apenas dos veces, y Anita únicamente una. Aun así, según la autora, cuando aparecen «tienen su nombre asociado a una fase anterior al modernismo brasileño, que ya había sido superada [...]». Para Simioni, esto evidencia una intención de no relacionarlas con aquel período en el que, si bien se aspiraba a un arte moderno, este seguía sustentado en patrones sociales tradicionales:

En resumen, aunque estuviesen vivas y en plena actividad, produciendo pinturas, diseños e ilustraciones, enseñando y exponiendo, Tarsila do Amaral y Anita Malfatti necesitaban ser construidas como figuras superadas. No porque lo hubiesen sido, de hecho, sino porque encarnaban potencialidades de actuación femenina indeseables de cara a un proyecto de nación cuyas “nuevas mujeres” deberían someterse a viejos y conocidos estándares. Tarsila y Anita, mujeres de proyección pública y de vida privada autónoma, cuyos nombres habían circulado en un pasado muy reciente, acabaron por tener su brillo opacado en aquel tiempo (Simioni, 2022, p. 260).

En esa intersección de la vida personal de la mujer en su proceso de olvido o ascenso artístico, Simione (2022) resalta una parte importante de la biografía de Tarsila do Amaral, que pudo haber sido determinante para su apagamiento en el momento. La simpatía de Tarsila por el comunismo era conocida desde 1932, cuando realizó un primer viaje con su esposo, Osório Cesar, a la Unión Soviética e ilustró el libro de él llamado *Onde o proletariado dirige* [Donde el proletariado dirige]. Además, cabe recordar que Tarsila se casó cuatro veces y, cuando joven, viajó sola con su hija a París, otro comportamiento cuestionable para los patrones de la época. Justo después de su regreso de la Unión Soviética, la artista estuvo encarcelada durante dos meses por motivos políticos. Un pasaje del informe DEOPS la clasifica como «la mayor y más audaz de entre todos los comunistas nacionales», aquella que «impresiona y casi convence a todos los que la oyen» (Carvalho en Simioni, 2022, pp. 251-252). Para Simioni (2022, p. 252), «es posible que su identificación como líder comunista y propagandista peligrosa la haya colocado en una situación de sospecha permanente».

³ La única mujer que recibió una encomienda fue la escultora Andriana Janacópulos.

A pesar de algunas exposiciones y homenajes, es en la década de 1950 cuando Tarsila y otros modernistas comienzan a afirmarse nuevamente.⁴ Al trazar una cronología del período, Roxane Mendonça (2016) muestra cómo exposiciones, como la organizada por Sergio Millet en esta década, aunque exhibieron sus pinturas contemporáneas de Tarsila, terminaron centrándose en la importancia de la artista en la década de 1920. Según la investigadora, la propia Tarsila, al repasar su trayectoria en *Confissão Geral* [Confesión General], de Aracy Amaral (1950), no relata hechos importantes entre 1933 y 1950 —lo que puede interpretarse como otra como «confirmación del borramiento de la obra del artista después de la fase social» (Mendonça, 2016, p. 105)—. El exmarido de Tarsila, Luís Martins, también comenta en 1973 sobre la demora en reconocer el potencial de la artista:

São Paulo y Brasil reconocieron su valor muy tarde. Durante años, Tarsila vivió casi olvidada e ignorada. La importancia de su obra fue negada o disminuida. Tarsila tuvo días difíciles. Pero siempre contenta consigo misma y con la humanidad. Ahora que está muerta, podemos evaluar su grandeza (Martins en Medonça, 2016. p. 115).

Ana Paula Simioni sostiene que el movimiento de ascenso iniciado en los años 1950 se relaciona a una serie de factores, comenzando por los estudios sistemáticos producidos al final de la década en el ámbito académico. En este mismo período, se inauguran las primeras galerías con características modernas en Brasil, lo que favorece que, entre los años sesenta y setenta, las obras modernistas fuesen consagrándose como las más valiosas de Brasil. A eso se suma un importante aporte institucional y gubernamental para la adquisición de obras, con programas destinados a la creación de un acervo de arte brasileño. Es en esa época cuando el nombre de Tarsila comienza a ganar unas proporciones monumentales y, junto con el reconocimiento artístico, pasa también a cargar el título de «musa del modernismo».

A partir de una serie de reportajes de la época, Simioni (2022, p. 298) percibe que las pinturas de Tarsila suelen ser publicadas junto con fotografías personales de la artista, tomadas en la década de 1920, junto con los adjetivos «bella», «elegante», «rica» entre otros [Figura 2]. Crónicas en revistas y periódicos hablan sobre la belleza de la artista. Son raros los artículos que la traen como un símbolo de la emancipación femenina. Otra condición que se percibe es que «la Tarsila de las décadas siguientes no aparece, ni al trazarse su biografía, ni como imagen digna de ser ilustrada» (Simioni, 2022, p. 298). De esa forma, la autora nos muestra que hubo una construcción tardía del mito Tarsila, pero muy atada a su pasado. Hasta el día de hoy, al investigarse su biografía y catálogos o incluso al hacerse una

⁴ Medonça (2016) trae en su tesis de doctorado un subcapítulo sobre la vida de Tarsila después de los años de 1930. En él presenta algunas justificaciones bastante contundentes para esa oscilación en el período. También destaca otras actividades a las que Tarsila do Amaral se dedicó, como la escritura y la pintura de retratos por encomienda.

simple búsqueda en el internet, poco se encuentra sobre la vida de la artista entre 1933 y 1973. Generalmente resumidos en uno o pocos párrafos, reciben el título de «los últimos años» o «últimos años y muerte», aunque abarquen la mayor parte de su vida.

A pesar de ello, Tarsila do Amaral, aunque sea «la de los años 1920», conquista su espacio nuevamente y lo amplía: se torna musa, canon y producto. En el año 1990 Aracy Amaral habla del *boom* de Tarsila que hizo que se agotaran libros y catálogos. En esta misma década, como lo demuestra Mendonça (2016, p. 229), sus obras son ampliamente absorbidas por el mercado y estampadas incluso en envases de queso crema. En el XXI, Tarsila está consolidada no sólo por el medio artístico y educativo, sino por el campo del consumo.



Figura 2. Detalle de la publicidad de la galería Collectio en el periódico *O Estado de S. Paulo* (5 de agosto de 1971). Reproducido en Simioni (2022, p. 298)

En esas construcciones de narrativas, Tarsila pasa a ser la mujer que representa el modernismo en Brasil. Este fenómeno, sin embargo, exige cautela, como advierte Simioni. En la medida en la que la historia y el mercado enfocan sus luces en un discurso único, una serie de otras personas que también actuaron en el periodo quedaron eclipsadas:

cobijada por el mercado, la singularidad transforma al creador y a sus producciones en productos raros y caros. Sin embargo, se trata de un elemento que puede ser pernicioso cuando se abordan sus efectos sobre la óptica del género. El precio pagado por la construcción de Tarsila do Amaral como alguien excepcional, fue el aniquilamiento de la memoria colectiva de otras compañeras de su generación que, así como ella, contribuyeron para ampliar las posibilidades de actuación de las mujeres en el espacio público (Simioni, 2022, p. 300).

O axexê da Negra: representación y representatividad

Si por un lado la cuestión de género es uno de los puntos clave en la revisión del modernismo brasileño, otro, sin duda, es el de la representatividad. El empeño en la creación de una identidad nacional, que fue ganando fuerza en los años siguientes a 1922, llevó a que artistas, intelectuales y escritores buscaran representar la pluralidad de lo nacional, cada uno a su propia manera. Sin embargo, protagonizada por un núcleo artístico formado mayoritariamente por una élite blanca, esa representación tendió a caer en un lugar común de caricaturización del negro y de perpetuación de estereotipos fenotípicos, además de colaborar con la sexualización de la mujer negra.

La artista visual e investigadora Renata Felinto (2022), destaca la necesidad de distinguir lo que es *representación* y lo que es *representatividad* en esta formación del arte moderno de Brasil. Para la autora, las discrepancias entre estos dos conceptos se hacen evidentes en cuadros como *A Negra*, de Tarsila do Amaral, en el cual hay una representación de mujeres afrodescendientes, pero no hay una representatividad de sus identidades. Eso se debe, sobre todo, al hecho de que la pintura fue «construida a partir de la perspectiva de una mujer blanca, con énfasis en su vivencia con mujeres negra desde temprana edad, mujeres éstas situadas en el lugar de la servidumbre» (Felinto, 2022, p. 664). La propia Tarsila cuenta que el cuadro está basado en «reminiscencias» de la época que vivió en su hacienda.⁵ Aunque demuestra un cierto afecto en su relato sobre la obra, termina exaltando un sistema de privilegios de la mujer blanca en contraste con la opresión de las mujeres negras. Según Felinto:

La mujer negra representada por la mujer blanca de familia de caficultores es la funcionaria sin nombre y sin apellido de los Amaral, confirmando el apagamiento de identidades de personas negras apuntado por Léila Gonzales. Tarsila do Amaral

5 En una entrevista Tarsila afirma: «Porque tengo reminiscencias de haber conocido una de aquellas antiguas esclavas, cuando era niña de cinco o seis años, ¿sabes? Eran esclavas que vivían allá en nuestra hacienda, y ella tenía los labios caídos y los senos enormes, porque, me contaron después, en aquel tiempo las negras se amarraban piedras en los senos para que quedaran largos y luego los tiraban para atrás para poder amamantar a los niños que llevaban prendidos en las espaldas» (Tarsila en Ribeiro, 1972, online).

afirmaba que los recuerdos de la presencia de esas mujeres eran memorias recurrentes, pero que no recordaba cómo identificar a esa persona que, probablemente, la bañó, alimentó, le cantó una canción de cuna (2022, p. 664).

Cabe recordar que Brasil fue el último país del continente americano en abolir la esclavitud, en 1888. En ese entonces, Tarsila do Amaral tenía dos años de edad y vivía en una de las haciendas de su familia. En la biografía de la artista, Regina Teixeira de Barros (2009, p. 235) cuenta que el abuelo paterno de Tarsila, «además de dirigir grandes empresas en la ciudad de São Paulo, poseía muchas haciendas en la zona del interior, con alrededor de 400 esclavos trabajando en los extensos cafetales de su propiedad». Incluso después de la abolición, la situación de los exesclavizados siguió siendo delicada y precaria. Como señala Felinto (2022, p. 664), no existían políticas públicas que garantizaran la inserción de la población negra en la sociedad brasileña y la competencia por los puestos de trabajo con la mano de obra blanca importada de Europa agravaba la situación. De tal manera, entender ese escenario histórico es necesario para comprender la forma como las personas eran marginalizadas y por qué no hubo una gran representatividad en los episodios históricos que fueron definidos como marcos de transformación. Al representar a la funcionaria negra, Tarsila habría colaborado para fijar una imagen de Brasil donde el lugar de *A Negra* estaría bien definido. Para Felinto:

es inmensa y tan vergonzosa la forma como nuestra sociedad trató y trata a las mujeres negras, que esa representación de la mujer negra brutalizada y perdida en un ambiente supuestamente natural, o sea, recolocada en un estado idílico que la remite al concepto de “buen salvaje” de Jean Jacques-Rousseau, fue elevada al estatus de ícono de representatividad. En este caso es buena salvaje (2022, p. 664).

Esa representación de la población negra, en la cual hoy podemos apuntar diversos elementos de una sociedad racista, no es algo situado exclusivamente en la obra de Tarsila, sino también en las pinturas y escritos de diversos modernistas, como es el caso de Emilio Di Cavalcanti. Después de retornar de París, en 1925, Di Cavalcanti comienza a pintar la figura de la mulata, que pronto pasa a ser un símbolo de Brasil. Según el investigador Igor Simões (2022, p. 274), aunque la intención fuera una búsqueda de lo popular, de lo nacional y de la diversidad, esas mujeres siempre son retratadas de forma sexualizada, muchas veces con los senos al descubierto, festejando al lado de hombres siempre vestidos [Figura 3]. Contextualizando el período, Simões recuerda que en la época de 1930 fue publicado el libro *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1933). La obra sigue siendo un hito de la literatura social brasileña y, aunque contraria a las tesis racistas de los años anteriores, valora el mestizaje en una «sociedad de las tres razas» con argumentos basados en la visión del hombre blanco, donde el racismo está notablemente presente. Pese a reconocer la importancia de la mujer negra, Freyre lo hace siempre desde su lugar

de privilegio, mirándola como una mujer subalterna.⁶ Al analizar imágenes de Di Cavalcanti y las palabras de Gilberto Freyre, que influenciaron y reflejaron mucho del modernismo en Brasil, Simões va a analizar:

Cabe destacar que en los emprendimientos de ambos hay una tentativa de llegar a un Brasil que reconozca la presencia y la fuerza de la cultura basada en el reconocimiento de la herencia negro-brasileña. La perversidad que evocamos aquí no desaparece, todavía. En los lienzos o en las palabras, la figura del cuerpo negro en estado de ofrecimiento no es un punto a ser considerado. [...] Entre los antiguos barrios, ahora villas y favelas, una tentativa de un Brasil en consonancia con sus orígenes refuerza la jerarquización del lugar del negro en la formación de la supuesta cultura nacional (2022, p. 274).

Así, Simões propone una escritura de arte *insumisa* y alerta que «es necesario recordarse constantemente a sí mismo y a nuestros pares que la historia del arte brasileño es escrita desde una lógica local construida por un tejido social que segregá, excluye, deshumaniza, aparta» (2019, p. 3).



Figura 3. *Samba* (1925), Emilio Di Cavalcanti. Óleo sobre lienzo, 177 x 154 cm. Colección privada de Geneviève y Jean Boghici (obra destruida en un incendio en 2012)

6 Simões trae en su artículo un trecho del libro de Freyre que nos parece interesante reproducir aquí a fin de explicitar la relación hecha por el autor entre las obras de Di Cavalcanti: «[...] llevamos casi todos la marca de la influencia negra. De la esclava o “sinhama” que nos acunó. Que nos amamantó [...]. De la que nos inició en el amor físico y nos transmitió, con el crujir de la cama de viento, la primera sensación completa de ser hombre. Del muchacho negro que fue nuestro primer compañero de juegos» (Freyre en Simões, 2022, p. 273).

Dentro de esas nuevas prácticas, investigaciones y problematizaciones, Renata Felinto propone el *Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam ser amadas* [Axexê da negra o el descanso de las mujeres que merecían ser amadas] (2017)⁷ [Figura 4]. En sus palabras, se trata del entierro de la espiritualidad colectiva de las mujeres negras que fueron amas de leche en un Brasil esclavista (Felinto, s. f.) En la performance, ella entierra fotografías y representaciones impresas de mujeres negras, entre las imágenes está *A Negra*, de Tarsila, que se despide «junto con un culto infinito a los modelos modernistas que cargan en sí la génesis racista de las élites esclavistas». Como analizan Carrera & Meirinho (2020, p. 78), hay en la propuesta de la artista un cuestionamiento estético de la mirada «histórica y artísticamente blanca sobre la mujer negra». Así, Felinto (s. f.) realiza en su performance «un movimiento antropofágico inverso» y «propone simbólicamente la devolución a la tierra, en un proceso de reterritorialización por sujetos que comparten saberes, resistencias y creencias en la transformación». Por ello, este gesto de enterrar no debe ser comprendido como olvidar, sino como una forma de deshacerse simbólicamente de un pasado esclavista, sin nunca borrar al individuo colonizado.



Figura 4. *Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam ser amadas* (2017), Renata Felinto. Performance. Fotografías disponibles en <https://renatafelinto.wordpress.com/axexe-da-negra>

Para personas negras representadas, como es el caso de la mujer trabajaba en la hacienda de Tarsila, tal vez aún falte crear un lugar de memoria, hacer con que, aún anónima, no sea apenas una representación. Ligia Fonseca Ferreira (2022, s. p.) observa que algunos museos ya están atentos a esta cuestión, buscando revertir la invisibilidad de personajes negros en la pintura. Como ejemplo, cita el cuadro

⁷ El *axexê* es una ceremonia fúnebre en el candomblé nagô, un rito de despedida para deshacer los lazos con la persona muerta. Felinto aclara que usa el concepto de *axexê*, pero no la representación del ritual.

Olympia (1863), de Manet, en el cual recientemente se descubrió el nombre de la mujer que acompaña al protagonista: Laure. Además de ese, Ferreira menciona (2022, s. p.) otra Negra que dejó de ser anónima: se trata de una pintura que está en el Louvre desde el inicio del siglo XIX y con el cual Tarsila, que vivía a dos pasos del museo, posiblemente tuvo contacto. Pintado por Marie-Guillemine Benoist, antes se llamaba *Portrait d'une Négresse* (1800). Cómo la palabra *négresse* tiene un tono peyorativo, en el año 2000 fue bautizado como *Portrait d'une Femme Noire*. En 2019, fruto de investigaciones hechas sobre la pintora, pasó a llamarse *Portrait de Madeleine* [Figura 5], trayendo al título el nombre verdadero de la retratada. La historia fue publicada por Anne Lafont (2022), en *Uma africana no Louvre* [Una africana en el Louvre], libro traducido por Ferreira.



Figura 5. Retrato de *Madeleine* (1800), Marie-Guillemine Benoist. Óleo sobre lienzo, 65 × 81 cm. Museo del Louvre, París

Teniendo en cuenta tales mudanzas, Ferreira (2022, s. p.) señala que, en el libro, *Tarsila, sua obra e seu tempo* [Tarsila, su obra y su tiempo] (1975) de Aracy Amaral, la artista comenta sobre la funcionaria retratada; sin embargo, en el pie de la foto

publicada sólo son identificados los integrantes de la familia. Con eso, constata Ferreira (2022, s. p.) «la inspiración negra de Tarsila no tiene nombre» e indaga: «qué cosa linda sería si pensáramos: ¿quién es esa persona? ¿cómo se llama?». Recordemos que, para recuperar el nombre de Madeleine, en París, pasaron más de 200 años, así que nunca es demasiado tarde para escribir una historia insumisa.

CONCLUSIÓN

A partir del análisis de la figura de Tarsila do Amaral, este trabajo se propuso desarrollar algunos de los debates más recientes en torno al modernismo brasileño. Lejos de cerrar una interpretación única sobre la artista o el movimiento, el objetivo ha sido destacar las complejidades del circuito artístico de la época, así como los modos en que su recepción se ha configurado desde el presente. A través de un enfoque interseccional —atento a las cuestiones de género y raciales—, enfatizamos, por un lado, la importancia de cuestionar los cánones establecidos en ese período, el cual se volvió parte del imaginario brasileño. Se entiende que su consolidación implicó no solo el borramiento de otras narrativas, sino también la invisibilización de problemáticas y de artistas que quedaron al margen. Por otro lado, se evidencian los límites de un proyecto artístico que, al buscar construir una imagen nacional, terminó por reproducir valores y jerarquías heredadas de un pasado colonial y esclavista.

En ese sentido, esta propuesta se inscribe en un esfuerzo más amplio por revisar las herencias del modernismo desde una perspectiva contemporánea y abrir espacio para una crítica que fomente nuevas formas de lectura, representación y valorización.

REFERENCIAS

- Amaral, T. do. (23 de febrero de 1972). *Tarsila do Amaral: a última entrevista* [Tarsila do Amaral: la última entrevista] / Entrevistada por Leo Gilson Ribeiro. *Revista Veja*, 25–31. https://leogilsonribeiro.com.br/_pdf/volume-5.pdf
- Barros, R. T. de (2009). Cronología. En *Tarsila do Amaral* [Catálogo] (p.235). Fundación Juan March.
- Carrera, F., y Meirinho, D. (2020). *Mulheres negras nas artes visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle* [Las mujeres negras en las artes visuales: formas de resistencia a las imágenes coloniales de control]. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 55-81.
- Mendonça, R. S. R. de (2016). *Tarsila do Amaral: seu legado como objeto de memória e consumo (1995-2015)* [Tarsila do Amaral: su legado como objeto de memoria y consumo (1995-2015)] [Tesis doctoral, Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte]. <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AQNKAA>
- Felinto, R. (2017). *Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas* [Axexê da negra o el descanso de las mujeres que merecían ser amadas] [Página web de la artista]. <https://bit.ly/3ANoguS>

- Felinto, R. (2022). Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais [Representación, representatividad y necropolítica en las artes visuales]. En Gênesis de Andrade & Jorge Schwartz (Orgs.), *Modernismos 1922-2022* (pp. 662-686). Companhia das Letras.
- Ferreira, L. (6 de junio de 2022). Professora da Unifesp analisa quadro 'A Negra', de Tarsila, e fala da faceta cronista da artista [Profesora de la UNIFESP analiza el cuadro 'A Negra' de Tarsila y habla de la faceta cronista de la artista]. *Agenda Tarsila*. <https://web.archive.org/web/20220607000931/https://agendatarsila.com.br/intervistas/professora-da-unifesp-analisa-quadro-a-negra-de-tarsila-e-fala-da-faceta-cronista-da-artista/>
- Lafont, A. (2022). *Uma africana no Louvre* [Una africana en el Louvre] (L. F. Ferreira, Trad.). Bazar do Tempo.
- Simioni, A. P. (2022). *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* [Mujeres modernistas: estrategias de consagración en el arte brasileño]. Edusp.
- Simões, I. M. (2019). Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira [¿Dónde están los negros? Borrados, racialización e insumisiones en el arte brasileño]. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, 24(42). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98263>
- Simões, I. M. (2022). Racialização e essencialização: perversidade e racismo nos enquadramentos de negros e negras nas artes visuais brasileiras [Racialización y esencialización: perversidad y racismo en la representación de hombres y mujeres negros en las artes visuales brasileñas]. *Arte & Ensaios*, 28(43), 262-281.

Miradas artísticas sobre la Casa Curutchet. Estudio sobre la obra de Le Corbusier en La Plata
Walter Di Santo y Jimena García Santa Cruz,
Arte e Investigación (N.º 28), e126, 2026. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e126>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentin

MIRADAS ARTÍSTICAS SOBRE LA CASA CURUTCHET

ESTUDIO SOBRE LA OBRA DE LE CORBUSIER EN LA PLATA

ARTISTIC VIEWS ABOUT CURUTCHET HOUSE

STUDY OF LE CORBUSIER'S WORK IN LA PLATA

WALTER DI SANTO, walter.disanto@ucalp.edu.ar; <https://orcid.org/0009-0000-3891-5589>

JIMENA GARCÍA SANTA CRUZ, jimena.garciasantacruz@ucalp.edu.ar, <https://orcid.org/0009-0006-8665-8613>

Instituto de Investigación en Arquitectura y Territorio, Facultad de Arquitectura y Diseño,

Universidad Católica de La Plata (INISAT FAD UCALP), Argentina.

Recibo 02/08/2025 | Aceptación 27/10/2025

RESUMEN

La Casa Curutchet, obra Le Corbusier construida en La Plata, es un referente teórico y artístico de la arquitectura moderna. Se comparten resultados del *Estudio sobre los artistas y las obras exhibidas en la Casa Curutchet: Miradas Artísticas sobre la obra de Le Corbusier*. La investigación tiene como objetivo relevar miradas artísticas sobre la Casa Curutchet —Patrimonio Mundial de la Humanidad— con el propósito de generar un acervo documental de este material visual, que habilite enfoques diversos más allá del arquitectónico. Se implementan estrategias de archivo, investigación y difusión de este patrimonio menos conocido. Los análisis permitieron desarrollar estudios fundamentados en cuestiones estéticas y arquitectónicas, para que la obra de Le Corbusier pueda verse a través de la imagen de artistas contemporáneos.

PALABRAS CLAVE

Le Corbusier; Casa Curutchet; artistas; arte contemporáneo; patrimonio cultural

ABSTRACT

The Curutchet House, a Le Corbusier work built in La Plata, is a theoretical and artistic reference of modern architecture. The results of the *Study on the artists and works exhibited in the Curutchet House: Artistic Views about Le Corbusier's work* are shared. The aim of the research is to gather artistic views on the Curutchet House —World Heritage of Humanity— generating a documentary collection of this visual material, which allows different approaches beyond the architectural one. Strategies for archiving, research and dissemination of this lesser-known heritage are implemented. The analysis allowed the development of analytical writings, based on aesthetic and architectural issues, Le Corbusier's to be seen through the image of contemporary artists.

KEYWORDS

Le Corbusier; Curutchet House; artists; contemporary art; cultural heritage



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Es por la puerta de las pupilas abiertas por donde las miradas cruzadas han podido conducir al acto fulminante de comunión: «El ensanchamiento de los grandes silencios» (Le Corbusier, *Poema del ángulo recto*).

La Casa Curutchet, obra emblemática de Le Corbusier en la ciudad de La Plata, desde hace años ha sido un espacio cultural de relevancia donde numerosos artistas han exhibido sus obras. Algunos de ellos, como escultores, fotógrafos, pintores, dibujantes, etcétera, tomaron la propia casa como elemento para desarrollar su muestra de arte, generando un importante acervo de material visual contemporáneo. Poder documentar lo material e inmaterial relacionado directamente con la obra desarrollada por el arquitecto suizo, se propone como un nuevo camino de estudio del patrimonio arquitectónico desde enfoques estéticos, donde diferentes artistas que trabajaron sobre este tema puedan ser vistos y comprendidos en sus visiones propias (García Santa Cruz et al., 2023; Di Santo, 2023).

Es preciso aclarar que el patrimonio cultural, en tanto construcción social, comprende «todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independientemente de su interés utilitario» (Prats, 1998, p.115), que por su fuerza extracultural tenga la «capacidad para expresar de una forma sintética y emocionalmente efectiva una relación entre ideas y valores» (Prats, 1998, p.120). De esta manera, ciertos elementos culturales se legitiman como referentes simbólicos significativos de una sociedad contemporánea. Por lo tanto, la noción de patrimonio cultural, al depender de los valores intangibles que las comunidades reconocen en sus elementos culturales, se caracteriza por ser constructiva y cambiante.

Entre los valores intangibles reconocidos en el patrimonio cobran relevancia el valor artístico-estético y el valor rememorativo-identitario. Este último, se relaciona directamente con la importancia de la memoria para la construcción de una identidad colectiva; una memoria asociada a un conjunto de visiones subjetivas y por lo tanto selectivas de la cultura (González-Varas, 2021). En este sentido, se concibe el patrimonio cultural con sus aspectos materiales e inmateriales, desde una noción más subjetiva del mismo que se interesa no solo en la conservación del bien material, sino en las «comunidades o individuos que crean, mantienen, transmiten o transforman el patrimonio cultural» (González-Varas, 2021, p.13).

El patrimonio integral, cultural y natural, es un recurso material y espiritual que provee una crónica del desarrollo histórico. Juega un importante papel en la vida moderna

y debería ser accesible al gran público tanto física e intelectual como emotivamente (Decarolis, 2002, p.8).

El patrimonio se encuentra expuesto a diversas situaciones de riesgos de origen cultural, turístico y climático, entre las que cabe destacar el riesgo de la pérdida de continuidad de los intangibles del patrimonio material, que no son preservados. Éste es el caso de la visión de los artistas sobre la Casa Curutchet que no ha sido documentada aún, lo que revela que es un campo por iniciar, a fin de colaborar en la protección del patrimonio cultural inmaterial que «es uno de los tipos de patrimonio más sensibles, debido a su naturaleza como parte de los conocimientos y prácticas intrínsecos de las comunidades portadoras y sujetos» (Sánchez Gómez, s/f). Considerando estos escenarios, se destaca la importancia de la implementación de estrategias de archivo, investigación y difusión de este patrimonio, que permitan reducir los riesgos asociados al paso del tiempo y a la falta de una real materialización de dichos elementos inmateriales (Di Santo, 2023).

Actualmente, el mundo atraviesa profundas transformaciones que afectan particularmente al patrimonio cultural intangible. Existen numerosos trabajos sobre el tema, especialmente desde la visión arquitectónica. Esta investigación tiene como objetivo relevar miradas y enfoques artísticos sobre la Casa Curutchet, obra emblemática de Le Corbusier, generando un acervo documental de estas otras miradas, que permitan enfoques diversos más allá del arquitectónico. Las obras de arte relevadas implican diversas expresiones que deben ser compartidas a futuro, para mostrar las visiones de nuestra contemporaneidad sobre esta Casa que ya es Patrimonio de la Humanidad. La importancia de este proyecto reside en que numerosos artistas han captado desde su ojo las innovaciones y propuestas que la casa les ofrece a su visión escrutadora de lo construido, dándonos otros ángulos de análisis posibles, como las reacciones de espacios reales en la virtualidad y en el color, algunos materializando pinturas, fotografías o esculturas. Estudiar las impresiones y motivaciones de los artistas abocados a la Casa Curutchet es de gran interés; sus características son menos conocidas y por ende más vulnerables. Por lo cual, en el proyecto de investigación se comunica esta visión inmaterial del patrimonio cultural en la edición de un catálogo donde las imágenes de las obras de arte contemporáneo se acompañan con textos de los propios artistas en referencia a la casa paradigmática creada por Le Corbusier.

Siendo su autor un arquitecto-artista, se considera necesario construir su pasado también desde el arte y no sólo desde la arquitectura, complementando estas posibilidades de comprensión y análisis con los elementos del arte y sus implicancias. Como escribe Daniel Giralt Miracle, director del MACBA entre 1988 y 1994, en su texto *El arte, una praxis libre*:

A la hora de evaluarlo no podemos prescindir de su extensa obra plástica, que incluye pintura, dibujo, grabado, escultura, collage, etc., especialmente porque como repetía “es en el ejercicio de las artes plásticas donde he encontrado la savia intelectual de mi urbanismo y mi arquitectura” (Giralt-Miracle, 2008, p.22).

LA CASA CURUTCHET

Hacia 1948, el Dr. Pedro Domingo Curutchet, oriundo de Las Flores, decide establecerse en La Plata. Para ello, adquiere un terreno pequeño y contrata a Charles Edouard Jeanneret —Le Corbusier— como arquitecto, quien, en 1949, le envía la documentación del proyecto de su nueva vivienda-consultorio. De acuerdo con las cartas que intercambian entre ambos, la casa se caracteriza por ser una obra doméstica moderna, simple, funcional, armónica, equilibrada, sutil, ordenada y proporcionada. La construcción de la casa entre medianeras comienza a mediados de 1950 bajo la dirección del Arq. Amancio Williams, sucedido —en enero de 1952— por el Ing. Simón Ungar y concluida por el Ing. Alberto Valdés en 1955 (García Santa Cruz et al., 2023).

La Casa Curutchet [Figura 1] fue declarada Monumento Histórico Nacional en 1987 e incorporada, junto con otras obras del arquitecto, a la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO en 2016. En este sentido, se revisan los criterios y atributos de la valoración de la Casa Curutchet, como una de las obras arquitectónicas de Le Corbusier que significan una contribución excepcional al Movimiento Moderno.

La Casa del Doctor Curutchet demuestra la influencia de la Obra Arquitectónica de Le Corbusier a escala mundial y da fe de la internacionalización del Movimiento Moderno después de la Segunda Guerra Mundial (UNESCO, 2016).

La obra arquitectónica de Le Corbusier revoluciona la arquitectura inventando un nuevo lenguaje en ruptura con el pasado. La obra arquitectónica de Le Corbusier marca el nacimiento de tres corrientes mayores de la arquitectura moderna: el Purismo, el Brutalismo y la arquitectura-escultura. La dimensión planetaria que adquiere el conjunto de su obra construida en cuatro continentes es un fenómeno nuevo en la historia de la arquitectura y da cuenta de su impacto sin precedente (UNESCO, 2015, p.22).

Este nuevo lenguaje de la arquitectura moderna está relacionado «indisolublemente a la ciudad, el arte, la cultura y la modernización y sistematización de los procesos constructivos» (Rivoira, 2014, p.54). Sin embargo, la modernidad es superadora de la arquitectura, manifestándose como un nuevo paradigma social, definido como «un estado de ánimo, una actitud» (Rivoira, 2014, p.56), en las ciudades cosmopolitas argentinas de la primera mitad del siglo XX.

Al impacto que produjo (la modernidad) en el paisaje urbano, se le sumó el hecho que, la Argentina era una nación poblada por inmigrantes que importaron sus distintivos rasgos culturales, entre ellos los repertorios de su arquitectura, formalizándose una ciudad-collage. (Rivoira, 2014, pp.56-58)

Este «collage urbano» que describe Rivoira, que «muestra capas de interpretaciones diversas del hacer», es representativo de la identidad argentina caracterizada por la diversidad cultural. (Rivoira, 2014, pp.56-58)

Esta diversidad puede observarse de una manera singular a través de artistas de diversas disciplinas que, gracias a la iniciativa del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA) de motivar a las personas a acercarse a la Casa, son partícipes de numerosas actividades inspiradas en la Casa Curutchet y/o en la Obra de Le Corbusier, que articulan diferentes disciplinas y privilegian aquellas propuestas colectivas por sobre las individuales. Este vínculo con la sociedad se corresponde con el plan de puesta en valor llevado adelante por el CAPBA. Este plan está fundado en tres ejes: valor cultural, valor edilicio y valor académico añadidos (Bozzano y Santana, 2015).



Figura 1. Casa Curutchet, La Plata, Argentina, fotografía, Jimena García Santa Cruz (2023)

MIRADAS Y ENFOQUES ARTÍSTICOS SOBRE LA CASA CURUTCHET

En la investigación *Estudio sobre los artistas y las obras exhibidas en la Casa Curutchet: Miradas Artísticas sobre la obra de Le Corbusier* se analiza el hacer

artístico de diferentes autores y la Casa Curutchet, una obra arquitectónica que, al volverse Patrimonio de la Humanidad, ya ha pasado a ser una pieza de arte en sí misma; la cual, a su vez se retroalimenta del operar de los mismos artistas creativos que versan sus nuevas creaciones sobre la obra del genial Charles-Édouard Jeanneret-Gris.

Cada espacio y ángulo posee esta identidad propia que lo distingue y hace de él una obra de arte, los juegos constructivos, los materiales elegidos y los ritmos y estructuras del lenguaje visual empleados nos muestran que es posible la reinterpretación por otros artistas que descubren posibles campos de acción inspirados en la obra de la casa Curutchet y a la vez analizan y homenajean al maestro con obras que le hacen referencia (Di Santo, 2023, p.13).

Siguiendo lo analizado desde lo arquitectónico, se realiza un paralelismo entre las artes visuales con la arquitectura recordando a Hedi Weber —quien trabajó con Le Corbusier y hoy dirige su museo en Suiza— de quien se toma la idea de un creador holístico rodeado de arte y generador de ésta. La visión de *La ciudad del futuro* (1924) de Le Corbusier es indudablemente parte de su obra. El arte en relación con la ciudad hoy, con su visión del *Urbanismo* (1924), el interés por lo bello y la interrelación con las consideraciones estéticas, conforman su horizonte simbólico.

Con el objetivo de incorporar en la investigación una presentación de la Casa Curutchet como obra arquitectónica y del entorno en la se encuentra emplazada, se propone una serie de artistas de renombre que también han expresado su mirada artística sobre la casa. En este sentido, se incorporaron a la base de datos de la investigación obras de Clorindo Testa (dibujos), Felipe Ibáñez (stencils), Francis Ching (dibujos), Oscar «Cacho» Soler (dibujos) y Facundo García (ilustración digital). A su vez, fue concretado un relevamiento en redes sociales y portfolios, en línea, de diferentes manifestaciones artísticas sobre la Casa Curutchet. De esta manera, consideramos incorporar al acervo documental propio nuevas expresiones de: Anthony Ames (pintura), Arquitectura Ilustrada (ilustración), Croquis ARQ (ilustración), Ezequiel Giacosa (ilustración), Florencia Mir (pintura e ilustración), Iván Quevedo (ilustración), Luis Abba Estudio (fotografía), María Catalina Alberto (pintura), Miguel M. Caamaño (fotografía), Vera Merdek (ilustración y animación).

Por otro lado, se fue llevando adelante la consulta del archivo de muestras y expositores, debiéndose reconstruir los datos aportados por quienes han recorrido o exhibido en este espacio cultural de relevancia, de forma de documentar lo inmaterial relacionado directamente con la obra desarrollada por Le Corbusier.

En el marco del proyecto de investigación, también fueron generados archivos digitales con obras fotográficas de los artistas que han creado obras trabajando con

sus visiones estéticas propias sobre la casa Curutchet. Se trabajó con imágenes de la fotógrafo y arquitecta María Cecilia Gamondi, del arquitecto y artista Vicente Krause, del licenciado en arte y artista Walter Di Santo, del arquitecto y artista Jorge Bozzano, de la licenciada en arte y artista Sabrina D'Aloia, del arquitecto y fotógrafo Mauro García Santa Cruz, del ceramista Anthony Ames, del fotógrafo Vicente Viola, del arquitecto y cineasta Andrés Duprat, del cineasta Gastón Duprat, de la bailarina Iris Scaccheri, del escultor Enio Iommi, así como trabajos de croquis de numerosos arquitectos, generando un acervo documental propio de relevancia.

Paralelamente se realizaron distintas visitas a la Casa Curutchet. Visitar esta obra arquitectónica conlleva «experimentar sus espacios a partir de una nueva mirada» y desde diferentes perspectivas, como puede ser la histórica, estructural, espacial, plástica, su abstracción, etc. «Por eso esta casa es tan importante [...], porque permite que continuamente podamos discutirla desde diversas miradas aportando algo nuevo cada vez y aprendiendo de todas ellas algo distinto» (Remes Lenicov, 2013, p.4).

Durante el recorrido de la exposición de Croquiseros Urbanos de Buenos Aires en Casa Curutchet, realizada en 2023, se relevan una serie de estas expresiones artísticas que representan la singular espacialidad de la Casa. Una vez más, es posible confrontar los atributos de la obra arquitectónica con las visiones de los artistas, a través de diferentes lenguajes y técnicas.

También se han obtenido imágenes de algunos de los bocetos relevados del libro de visitas de la Casa Curutchet, entre los que se destaca una ilustración de Miguel Repiso (Rep). Los dibujos permiten analizar un conjunto de elementos destacados de la Casa: los característicos parapoles de la fachada, la retícula cuadrada que forman las rejas, la terraza junto a la quinta fachada, el álamo central y el modulor. De alguna manera, a través de la mirada de diferentes personas y un lenguaje gestual de trazos rápidos, se sintetizan algunos postulados de la arquitectura moderna propuestos por Le Corbusier. También se transcriben y estudian notas destacadas de importantes visitantes. Los comentarios de los visitantes reflejan diferentes visiones sobre la Casa, así como el valor de esta obra arquitectónica a nivel local e internacional. A través de las notas plasmadas por los visitantes en este libro, es posible describir la Casa Curutchet como un «monumento», «pieza única», «una sinfonía del espacio», «importante obra», «maravillosa experiencia», «casa extraordinaria», «un proyecto urbano atemporal», «maravilloso manifiesto de la arquitectura», «una cucha de Le Corbu», finalmente es una casa junto al sentimiento de sentirse como en casa. En este sentido, los visitantes también expresan su agradecimiento y describen la visita como bella, especial, excepcional.

Al mismo tiempo, se han obtenido interesantes imágenes, adecuadas a distintos lineamientos y lenguajes artísticos, que demuestran que la línea de investigación fue apropiada. Se presentan a continuación, a modo de ejemplo, algunas de las obras de los artistas [Figuras 2, 3, 4 y 5] que integran el equipo de investigación.



Figura 2. *Danza, luz y espacios en la casa Le Corbusier*, acuarela, Walter Di Santo, 2015

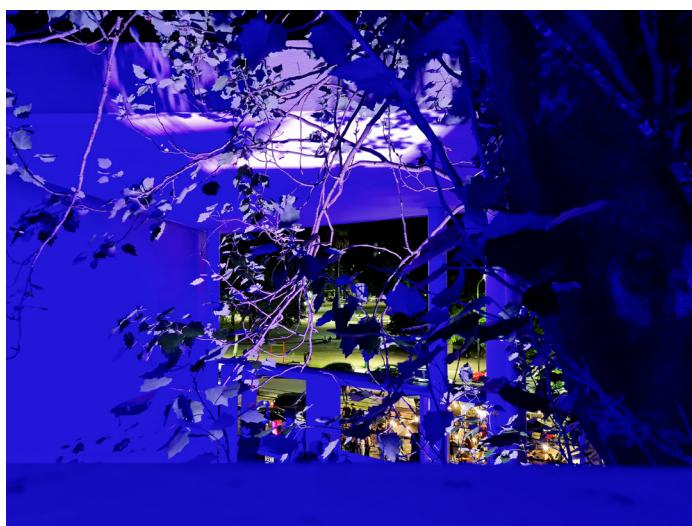


Figura 3. *Proyecciones nocturnas en la Casa Curutchet Nro.4*, fotografía, Mauro García Santa Cruz, 2022



Figura 4. 17, Jorge Bozzano, dibujo de técnica mixta, c. 2020.

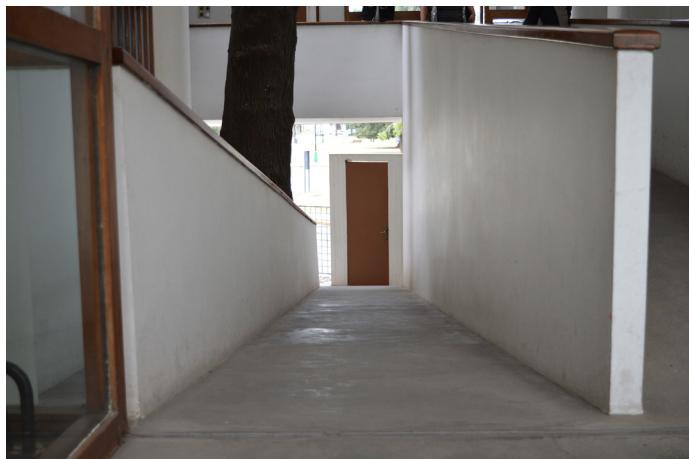


Figura 5. *Ritmo y continuum Nro. 2*, fotografía, Jimena García Santa Cruz, 2023

ESCRITOS ANALÍTICOS SOBRE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS

El análisis de las obras artísticas y sus miradas transversales con la Casa Curutchet permitieron desarrollar escritos analíticos, fundamentados en cuestiones estéticas y arquitectónicas. Estos nuevos enfoques posibilitan que generaciones posteriores puedan ver la obra de Le Corbusier a través de los ojos de otros artistas contemporáneos que en sus obras resaltan detalles, ángulos que son otras visuales en sí mismos y que han sido compendiados en un solo espacio.

Para guiar la investigación se plantearon los siguientes objetivos:

Reflexionar sobre *La Casa como gran escultura*, ¿qué elementos pictóricos y escultóricos hay en la casa?

Plantear una visión desde otros ángulos o expresiones artísticas, ¿qué ha pasado en la Casa desde el arte?

Analizar la relación entre *el arte y la Casa*, tomando como eje la Casa Curutchet se plantea una visión artística en las distintas ramas del arte, sin profundizar en una rama de arte en particular sino abriendo el panorama.

Investigar en redes sociales diferentes eventos sobre otras manifestaciones artísticas, además de la fotografía y las artes plásticas como, por ejemplo, el cine, la danza y la música, entre otras.

Como refiere el CAPBA: «La obra de Le Corbusier en La Plata, única del maestro francés en Latinoamérica, fue destacada porque cumple con los *Cinco puntos de una nueva arquitectura*, elaborados por el suizo en 1926».

Por esta razón, para el análisis de las diferentes miradas artísticas sobre la Casa principalmente se han seguido los cinco puntos definidos por el arquitecto suizo, que son su manifiesto arquitectónico y desde lo plástico fueron también instintivamente seguidos por los artistas, reafirmando la riqueza estética de esta arquitectura moderna. Si recorremos cada uno de ellos observaremos que:

Los pilotis, como él denomina a las columnas que separan al edificio del terreno, permiten elevar la planta baja, y desarrollar un jardín a nivel de la calle, donde el árbol plantado en este primer nivel recorre el edificio generando un percorso verde que no se limita, sino que se expande hasta la terraza y genera una capa verde que los artistas indudablemente han plasmado en sus obras.

La terraza-jardín es un espacio que devuelve a la Naturaleza la superficie que ocupa el edificio construido. La terraza jardín además genera aislamiento térmico hoy analizado como sustentable y también fotografiado e incluido en numerosas obras analizadas. Estas espacialidades son retomadas por todos los artistas denotando las cualidades innovadoras de la Casa para su tiempo.

La planta libre, es decir, los espacios están sustentados desde los perímetros permitiendo un desarrollo integrado y espacioso donde los espacios se unen tanto en miradas como en visiones de los diferentes artistas.

Las ventanas corridas unen el edificio con el exterior, de lado a lado, ofreciendo visuales hacia el entorno verde de la ciudad, jugando con las luces reinterpretadas por los hacedores de los artistas analizados.

El quinto elemento diferenciador, y retomado por quienes han reinterpretado la arquitectura artística desde el arte, son las fachadas libres. Éstas no cumplen función de sostén del edificio, posibilitando así una arquitectura bella y funcional, despojada de la función estructural brindada por los pilares.

Los resultados alcanzados posibilitaron comprender la lógica de los cinco elementos constructivos como eje tutor de las miradas artísticas tomadas y analizadas por el equipo. Se observa que estos cinco puntos esenciales de la obra arquitectónica son representados y resignificados por el total de los artistas analizados. De esta manera, las obras plásticas permiten continuar con dicha obra de Le Corbusier y mantenerla viva.

Asimismo, permitieron integrar al arquitecto con el artista, y analizar su sensibilidad y camino creativo. El caso de estudio, siendo una obra de arte en sí misma, se concibe como «un prototipo, una experiencia única, un eslabón en el proceso creativo» (UNESCO, 2015, p.2) de Le Corbusier. Es representativa de un nuevo lenguaje arquitectónico moderno de concepción innovadora, experimental y con una intencionalidad social.

En la Casa Curutchet, a través de un dinámico juego de llenos y vacíos, se manifiesta una singular plasticidad formal y continuidad espacial entre las distintas plantas y con el entorno natural. El autor «exalta la arquitectura en precisos juegos poéticos» logrando una creación sensitiva en la que se descubren ricas composiciones visuales «contrastantes de colores, tensiones formales e intensidades lumínicas» (Gardinetti, 2021). Estas composiciones también se caracterizan por «el uso de transparencias, la superposición de planos horizontales y verticales, espacios fragmentados, pero fluidos, las diversas escalas entre el interior y el exterior». De esta manera, el autor alcanza una gran riqueza espacial estética y arquitectónica, a través de «una innovadora manera de combinar forma y técnica» en el proyecto (Duque, 2010).

A través de este análisis de la Casa Curutchet, se busca integrar al arquitecto como un artista multidisciplinar; es decir, como un creador visual y un poeta; como productor de una obra artística-arquitectónica que no solo expresa su subjetividad, sino que comunica con extraordinaria belleza aquel paradigma social de la modernidad.

Basta con recorrer esta obra para experimentar la sensibilidad de Le Corbusier que «hace sentir y vibrar la emocionalidad significante de una arquitectura sutil» (Almeida Curth, 2013, p.82). Crea una espacialidad suave y estimulante, una composición armónica y dinámica, que atrapa, invita, sorprende, fluye y eleva el espíritu de quien la recorre. Una obra que ofrece tensiones expresivas, al contraponer «planos rectos con líneas helicoidales o diagonales» (Azpiazu, 2013, p.14), y se caracteriza por una «gradación espacial rica de visuales y sensaciones» (Azpiazu, 2013, p.13). La Casa brinda diversas perspectivas a medida que se avanza por su paseo vertical, a través de un continuo de rampas y escaleras se va adentrando a los distintos ambientes que, «accediendo a ellos, emociona la

sensibilidad en su continuidad hacia el exterior» (Almeida Curth, 2013, p.83). De esta forma, el artista propone «recorridos dinámicos que reemplazan la libertad funcional (propia de la planta libre) por la sensación de libertad espacial y visual totalizadora» (Azpiazu, 2013, p.15).

Una obra que es admirada y reinterpretada por diversos artistas contemporáneos, que acudieron a esta invitación de Le Corbusier y recorrieron la Casa apreciando su «estética que con sutileza nos eleva el espíritu cual significante poesía» (Almeida Curth, 2013, p.83). El autor con creatividad y razón, integra arquitectura-escultura-arte en una totalidad de valor patrimonial.

REFLEXIONES FINALES

La investigación *Estudio sobre los artistas y las obras exhibidas en la Casa Curutchet: Miradas Artísticas sobre la obra de Le Corbusier* tiene el objetivo de relevar miradas y enfoques artísticos sobre la obra emblemática de Le Corbusier en la ciudad de La Plata, generando un acervo documental de estas otras miradas, que permitan enfoques diversos más allá del arquitectónico. En el caso de Le Corbusier, su arte ya trascendió y ver hoy su obra por los ojos de otros artistas nos permite analizar estas nuevas reinterpretaciones de la arquitectura, las obras y lo que éstas significan. En este sentido, se observan las preferencias subjetivas de cada artista que ha trabajado sobre la Casa Curutchet.

Se ha podido formular un importante listado de artistas que han tomado a la icónica obra como temática para su hacer artístico; un *operae proprio* donde la obra de Le Corbusier es el disparador, el punto de partida e inicio para captar una visión propia; tantas miradas como artistas han trabajado con esta casa-escultura. Comparar estas prolíficas producciones permite caracterizar la creatividad objetivada por el gran arquitecto como un sublime inspirador de nuevas posibilidades plásticas. Los artistas son muchos, se han seleccionado los más relevantes y con propuestas diversas, pertenecientes a diferentes campos del arte, para así tras un muestreo, poder comprender que siempre el espacio de Le Corbusier lleva a la búsqueda de la razón, y encuentra la armonía proporción y ritmo.

En virtud de lo analizado, se constata la vigencia ineludible de los cinco principios de Le Corbusier —la planta libre, la terraza jardín, los pilotis, la ventana corrida y la fachada libre— en el arte contemporáneo. Estos elementos no solo son plasmados por los artistas en sus trabajos, sino que son valorados y resignificados constantemente en el ámbito de las artes plásticas. De esta manera, las obras estudiadas permiten que el legado arquitectónico del maestro se mantenga activo y en continua evolución. Por consiguiente, el presente trabajo se erige como un punto de partida para futuras profundizaciones y estudios comparativos que continúen analizando la capacidad de perpetuación de la obra de Le Corbusier a través de la interpretación artística.

REFERENCIAS

- Almeida Curth, D. (2013). Casa Curutchet. Semblanza. *Casa Curutchet. DOCUMENTOS 47 al fondo, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata*, 2(3). <https://www.fau.unlp.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2021/05/Casa-Curutchet-libro.pdf>
- Azpiazu, G.A. (2013). Los Cinco Puntos de Le Corbusier reconsiderados. Casa para el doctor Pedro Curutchet. Proyecto de Le Corbusier La Plata 1949-1953. *Casa Curutchet. DOCUMENTOS 47 al fondo, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata*, 2(3). <https://www.fau.unlp.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2021/05/Casa-Curutchet-libro.pdf>
- Bozzano, J.N. y Santana, J. (2015). Maison Curutchet, La Plata, Argentina. *Docomomo Journal*, (53: “LC 50 years after”), 32-39. <https://docomomojournal.com/index.php/journal/issue/view/dj-53>
- Colegio de Arquitectos Buenos Aires. CAPBA (s. f.). Casa Curutchet [Página Web]. <https://www.capbacs.com/capba-casa-curutchet>
- Decarolis, N. (2002). *El valor del Patrimonio, entre lo tangible y lo intangible*. ICOFOM LAM. <https://museomaritimo-test.squarespace.com/s/EL-VALOR-DEL-PATRIMONIO.doc>
- Di Santo, W.P. (2023). La casa de Le Corbusier en La Plata, visiones de artistas. *Revista virtual ADIMRA*, XXI (30).
- Duque, K. (13 de diciembre de 2010). Clásicos de Arquitectura: Casa Curutchet / Le Corbusier. *ArchDaily*. <https://www.archdaily.mx/mx/02-63754/clasicos-de-arquitectura-casa-curutchet-le-corbusier>
- García Santa Cruz, M.; García Santa Cruz, J.; Di Santo, W.; Bozzano, J. y Guete, H. (2023). *Una nueva mirada sobre la arquitectura moderna: estudios sobre la Casa Curutchet en La Plata, Argentina*. En *Anais do VI Colóquio iberoamericano: Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto*. <https://www.even3.com.br/anais/paisagempultural/670755-una-nueva-mirada-sobre-la-arquitectura-moderna--estudios-sobre-la-casa-curutchet-en-la-plata-argentina/>
- González-Varas, I. (2021). La cultura de la memoria y la expansión del patrimonio cultural. Algunas encrucijadas actuales. *Diálogos en Patrimonio Cultural* No.3. Maestría en Patrimonio Cultural UPTC. <https://ruidera.uclm.es/server/api/core/bitstreams/fc15af59-1228-4c33-877d-99f15227901e/content>
- Gardinetti, M. (2021). Le Corbusier Casa Curutchet. *TECNNE / Arquitectura y contextos*. <https://tecnne.com/le-corbusier/casa-curutchet/>
- Giralt-Miracle, D. (2008). El arte, una praxis libre. En *Le Corbusier (18987-1965). La pintura: “ce labeur secret”* [Catálogo de exposición]. <https://www.saladalmau.com/wp-content/uploads/2016/10/Le-Corbusier-2008-2009.pdf>
- Le Corbusier [1955](2006). *El Poema del ángulo recto*. Círculo de Bellas Artes.
- Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, Revista de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense, nº27. <https://patagoniapatrimonio.weebly.com/uploads/3/0/5/9/30594425/prats.pdf>
- Remes Lenicov, P. (2013). Introducción. *Casa Curutchet. DOCUMENTOS 47 al fondo, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata*, 2(3). <https://www.fau.unlp.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2021/05/Casa-Curutchet-libro.pdf>
- Rivoira, E. (2014). 1925-1945 Irrupción del movimiento moderno. En Dirección General

de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina (Org.), *14º Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia. Argentina: Ideal / Real. Ideale / Reale* [Catálogo de exposición de la Participación Nacional Argentina] (pp. 46-107). 1:100 Ediciones.

Sánchez Gómez, P. (s. f.). Turismo y Patrimonio cultural inmaterial a través de la Convención 2003 de la UNESCO [Resumen]. En *Patrimonio Cultural Inmaterial y Turismo Cultural: riesgos y oportunidades*. Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes, Subdirección General del Instituto de Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte. <https://ipce.cultura.gob.es/dam/jcr:bb7fbc97-0276-4a0c-9834-05b62de4d310/cv-y-res-menes-pci-y-turismo.pdf>

UNESCO World Heritage (2015). *La Obra arquitectónica de Le Corbusier. Una contribución excepcional al movimiento moderno* [Candidatura a la inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial]. <https://lecorbusier-worldheritage.org/es/documentos/>

UNESCO World Heritage (2016). La serie, *Maison du Docteur Curutchet, 1949* [Página Web]. <https://lecorbusier-worldheritage.org/es/maison-du-docteur-curutchet/>