

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente del Área Académica

Dr. Marcelo Ricardo Ítalo Pecoraro

Vicepresidenta del Área Institucional

Dra. Andrea Mariana Varela

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Nicolás Rendtorff

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Cifardo

**FACULTAD
DE ARTES**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

DCV Juan Pablo Fernández

Vicedecana

Prof. Graciana Perez Lus

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Leopoldo Dameno

Secretaria General

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario Institucional

Lic. Emiliano Seminara

**Secretario de Planificación, Infraestructura
y Finanzas**

Lic. Carlos Daniel Merdek

Secretario de Posgrado

Doc. Daniel Belinche

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Daniel Coppa

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Producción y Contenidos

Prof. Martín Barrios

Secretario de Extensión

DCV Gabriel Lacolla

Secretaria de Vinculación con la Industria

D.I Ana Bocos

Secretario de Asuntos Nodocentes

LGU Sebastián Archuby

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Matias Santecchia Ribas

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Francisco De Stefano

Secretario de Programas Externos

Téc. Juan Ignacio Battista

El diseño del tiempo
Un libro de artistas para el 120º aniversario de la UNLP
Diego Ricardo Ibáñez Roka, Pablo Tesone e Inés Ward
Arte e Investigación (N.º 29), e127, 2026. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e127>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL DISEÑO DEL TIEMPO

UN LIBRO DE ARTISTAS PARA EL 120º ANIVERSARIO DE LA UNLP

DESIGN OF TIME

AN ARTISTS' BOOK FOR THE 120TH ANNIVERSARY OF THE UNLP

DIEGO RICARDO IBÁÑEZ ROKA | irdiegor@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2238-6659>

PABLO TESONE | pablotestone@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0001-9266-604X>

INÉS WARD | inesward3@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0004-5938-4317>

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
(IPEAL), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 05/11/2025 | Aceptado: 25/03/2026

RESUMEN

La conmemoración de los 120 años de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) trajo consigo la realización de un obsequio institucional. Desde el Centro de Arte de esta casa de estudios elegimos la forma del libro de artistas para representar una institución de gran diversidad y complejidad, con una historia cargada de acontecimientos relevantes, pero también con la mirada puesta en la construcción de futuros. Distintos artistas de la ciudad participaron en la creación de una obra que pone en juego la interdisciplina, la exploración de materiales, de operaciones y de procedimientos y, que en simultáneo, interpela las nociones de tiempo y espacio.

PALABRAS CLAVE

Aniversario UNLP; diseño; libro de artistas

ABSTRACT

The commemoration of the 120th anniversary of the Universidad Nacional de La Plata (UNLP) brought with it the creation of an institutional gift. At the Centro de Arte of this institution, we chose the form of an artist's book to represent an institution of great diversity and complexity, with a history full of significant events but also with an eye to building the future. Various artists from the city participated in the creation of an artwork that brings into play interdisciplinarity, the exploration of materials, operations and procedures, and, at the same time, challenges notions of time and space.

KEYWORDS

UNLP Anniversary; design; artist's book



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

Todo aniversario señala un hito. Una conmemoración. En ese retorno se unen capas de experiencias, de hechos, de personas y de personajes que rodean el tiempo vivido. En el caso de las instituciones, hay tantos recuerdos como personas a las que se les presenta nuevamente. Aludir, en esta investigación sobre la propia práctica, al tiempo, al espacio, al imaginario colectivo acerca de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) implica explorar distintos elementos que puede ofrecer el arte en pos de que esta singular institución y su comunidad se vea representada. Se trata, asimismo, de una producción que enmarca la práctica del diseño dentro del concepto de *praxis*, caracterizado por el diálogo constante entre la acción y la reflexión en el que tanto una como la otra se nutren circularmente.

Para comenzar este relato diremos que, en diciembre de 2024, el equipo de diseño del Centro de Arte de la UNLP, conformado por los autores de estas páginas, fue encomendado a realizar el obsequio institucional que se otorgaría por los 120 años de existencia como universidad nacional.¹ La pieza debía ser liviana y transportable, a fin de que, en poder de la persona *agasajada*, no resulte una incomodidad o un peso excesivo. Otro de sus rasgos era su carácter institucional. Es decir, se esperaba que la producción resultante posea una impronta acorde a los destinatarios de un regalo de esta índole: rectores, decanos, embajadores, gobernadores y otras personalidades estarían en condiciones de recibir esa pieza y podrían decidir ubicarla en sus anaqueles como representación de la UNLP.

Con estas premisas, junto con Mariel Ciafardo y Natalia Giglietti, secretaria de Arte y Cultura y prosecretaria de Arte de la Universidad, respectivamente, se propuso elaborar un libro de artistas (Ibáñez Roka et al., 2025). En *El libro de artista como experiencia artística de interfase* (2010), los autores consideran a este tipo de producción como «un soporte más para el artista «al igual que un lienzo para el pintor, una plancha de cobre para el grabador o un bloque de mármol para el escultor» (p. 2). En este caso, elegimos el plural —libro de artistas— por tratarse de una obra coral. Con esta elección se estimó que podría adecuarse sin inconvenientes a las características requeridas en el encargo. La pieza resultante consta de dos estructuras contenedoras: una funda o sobrecubierta troquelada en su frente y dorso y un desplegable con una representación de la Cruz del Sur y las iniciales de la UNLP. Este último elemento fue presentado en dos versiones: por un lado, aquella oficializada como sigla en *Identidad visual de la UNLP* (2016), manual de uso de los elementos que identifican visualmente a la institución. Por el otro, un monograma compuesto *ad hoc* que interseca y vincula los cuatro caracteres.² Esta versión tiene la capacidad de erigirse como un emblema a la vez que explora elementos propios de la heráldica y sintetiza en su seno la simpleza y la complejidad.

1 Según el *Digesto de la Universidad Nacional de La Plata* (1910), en el año 1905 el gobierno de la provincia de Buenos Aires cedió al de la Nación diversos bienes muebles con el fin de constituir una Universidad Nacional en la ciudad de La Plata. Este año es considerado fundacional para nuestra institución.

2 Según Joan Costa (2004), los monogramas aluden a símbolos que «unían la escritura y el signo gráfico. Eran combinaciones simétricas por medio de letras ligadas» (p. 38).

Por su parte, la cromaticidad está sustentada en la elección del color verde institucional en planos plenos con detalles en cobre [Figura 1].³ Más allá de la existencia del documento antedicho, rector del uso del color y de los distintos símbolos —la sigla y los tamaños de los escudos son prueba de ello—, es necesario señalar el componente aleatorio que marcó la selección de un color que no se encontraba presente allí.

Este libro de artistas, obsequio que podría ser entregado a diferentes personalidades en el despacho del presidente, recupera detalles de color cobrizo propios de las paredes de ese lugar y los transforma en la tinta metalizada, acento del verde dominante.



Figura 1. *Packaging* desplegable del Libro de artistas para el 120° Aniversario de la UNLP. Fotografía: Amparo Fernández

Otro aspecto que caracteriza a este diseño es la poca presencia de texto. Aquí no hacemos alusión a una cuestión de cantidad, sino al carácter no narrativo de un relato al que nos referiremos en los siguientes párrafos. Este último rasgo posibilita que la producción tenga una lectura no-lineal. En otras palabras, no tiene un principio y un final, no hay una sola manera de abordarlo ni de proseguir una vez que se quitó la funda o *packaging* secundario. Cada ejemplar supone una lectura diferente y es una invitación a descubrir.

³ Las tintas de impresión utilizadas son dos y corresponden al color verde institucional PANTONE 323 C o CMYK: C 100 M 20 Y 40 K 50 y al color metalizado cobre PANTONE 875 C.

LA CUESTIÓN DEL ESPACIO

El espacio es uno de los contenidos más notorios que el arte puede abordar. Al mismo tiempo se relaciona de modo directo con el despliegue territorial de nuestra entidad. La pertenencia geográfica, presente en su mismo nombre, nos habilita a pensar en ciertos elementos de la región —algunos, idiosincráticos— que presentan a la UNLP en su inserción local.

Así aparece una de las primeras obras que componen este libro de artistas: el plano de la región. Bajo el nombre de *Habitar el territorio*, el arquitecto e ilustrador Abraham Gómez Reátegui representó las distintas dependencias de la UNLP según su ubicación en un fragmento de terreno comprendido por parte del casco urbano de La Plata, Berisso y Ensenada [Figura 2]. Esta sección da cuenta de la cantidad de edificios que conforman nuestra institución y su distribución en el trazado: «Un protagonismo que define el espíritu y el paisaje de La Plata y sus alrededores, convirtiéndola en una verdadera ciudad universitaria», según puede leerse en el texto que acompaña a la obra.

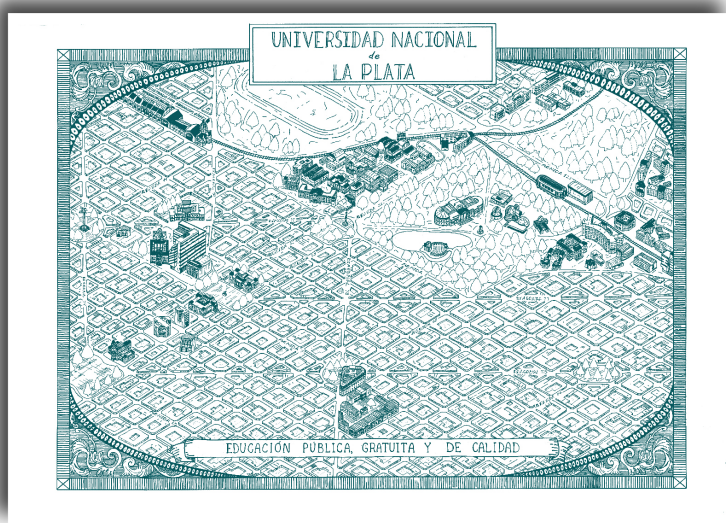


Figura 2. Plano ilustrado por Abraham Gómez Reátegui (2025). Medidas 42 x 59,4 cm. Fotografía: Amparo Fernández

Habitemos el territorio desde un enfoque más amplio: el de nuestra pertenencia continental a Latinoamérica y desde los aspectos de ese arraigo que fueron recuperados. En párrafos anteriores mencionamos los símbolos y los emblemas de la Universidad. El escudo es uno de ellos. A grandes rasgos, en él se condensan las múltiples ascendencias y puntos de vista que hacen al carácter institucional,

y da cuenta, en el mismo acto, del pensamiento de Joaquín V. González y de su legado, mixturado entre sus influencias europeas —la alegoría de Palas Atenea es una muestra de ello— y su impronta latinoamericana, sintetizada por la presencia de Alfa y Beta del Centauro y la Cruz del Sur. Esta última supuso uno de los puntos de partida para la selección de los elementos que forman parte del *packaging*. Además de su presencia en el escudo, la Cruz del Sur es uno de los tantos símbolos identificatorios de lo que podemos denominar *Sur Global*. Es, asimismo, una guía. Una referencia que seguir. Una referencia que trasladamos, también, al plano formal, pues resultó útil para la realización de la textura que viste el interior del *packaging*, generada a partir de las mismas angulaciones y figuras que componen esa primera imagen, con variaciones en su tamaño y con alteraciones que operan sobre la dicotomía lleno/vacío.

Los símbolos visuales de la UNLP que se encuentran actualmente en uso son el escudo o sello mayor,⁴ el emblema,⁵ de carácter histórico, y la marca institucional.⁶ Desde el punto de vista del escudo, más allá de su uso en el símbolo alusivo al aniversario —en su versión original— y en el plano desarrollado por Gómez Reátegui —en una versión reinterpretada por el ilustrador—, se diseñaron dos modelos de señalador de libros de aluminio que alternan entre el verde institucional y el material en bruto [Figura 3]. Parece relevante que, por medio de su uso, la Universidad acompañe a quien reciba este obsequio.

Si hablamos de la cuestión simbólica y del acompañamiento de los objetos que componen el libro de artistas a las personas agasajadas podemos sumar otra de las piezas que se encuentran en su interior. El *Ex Libris*, tal como describe el texto presente en el libro, «es una pequeña obra de arte impreso que identifica la propiedad de un libro y suele colocarse en el interior de su tapa o en una de sus primeras páginas». Corina Arrieta, artista y docente de la Facultad de Artes de la UNLP interpretó —en su doble acepción, tanto analítica como performativa— la simbología propia de la versión original, realizada por el arquitecto, ingeniero y pintor francés Émile Bonnet Coutaret:

El busto de la diosa Atenea domina la imagen como símbolo de sabiduría y evolución permanente. La figura del aguador vierte las aguas del saber y nutre al árbol de roble, emblema de la Casa de Estudios. La colmena representa la

4 El escudo o sello mayor constituye el principal símbolo visual de la UNLP. Propuesto inicialmente a la Asamblea Universitaria por el Dr. Dardo Rocha en 1897 al fundarse la Universidad Provincial, modificado en 1905 al nacionalizarse la institución y nuevamente modificado luego de la Reforma Universitaria de 1918, constituyéndose esta última versión en oficial en 1960, a fin de unificar su uso (Universidad Nacional de La Plata, 2016, p. 5).

5 El emblema está constituido por dos hojas de roble unidas en su base y fue creado en 1906 para distinguir a los miembros de la Universidad (Universidad Nacional de La Plata, 2016, p. 5).

6 La marca institucional combina el escudo histórico actualizado gráficamente y un fonograma realizado con una tipografía diseñada especialmente para la UNLP.

dulzura, la organización y el trabajo en comunidad. El pergamino con la leyenda en latín *Nemo Nec Nihil*, Nadie ni Nada, es una frase extraída del discurso *Lección de optimismo* (1918) de Joaquín V. González (Ibáñez Roka et al., 2025).⁷

En esta reinterpretación contemporánea del *Ex Libris* [Figura 3], lo actual no se expresa únicamente a través del estilo de ilustración, sino también mediante la representación de los temas que atraviesan hoy a las universidades nacionales:⁸ la lucha y la resistencia por condiciones de trabajo dignas para todos sus integrantes —docentes, nodocentes y estudiantes—.

Hay, además, otro abordaje del espacio sobre el cual podemos hacer algunas reflexiones: el libro como espacio. Hablamos anteriormente del despliegue territorial de la universidad. Podemos trazar desde allí un paralelismo con lo que sucede con el libro de artistas. No es solo una pieza de 12 x 17 x 4 cm para ubicar en un estante de algún escaparate. Detrás de esas medidas, los límites del *packaging* secundario abren paso al *packaging* primario,⁹ que como la UNLP, se *despliega* en su territorio y abre camino a las distintas representaciones con las que trabajamos. Si bien la idea de espacio no fue la razón principal por la cual optamos por este tipo de empaque, durante el proceso de desarrollo nos encontramos, en reiteradas oportunidades, con esta analogía. Tal fue la implicancia de este asunto que, a lo largo del proceso de diseño, el *packaging* primario fue denominado *desplegable*.

LA FORMA DEL TIEMPO

El libro tiene un espacio concreto, tangible y material que sustenta la dimensión temporal del dispositivo. De esta manera, esta pieza busca alejarse de una concepción tradicional del tiempo. Decíamos previamente que no hay una única secuencia en el uso de los elementos que componen el libro de artistas. De acuerdo con este punto, y en relación con el tiempo, se presentan dos formas diferenciadas. Una de ellas, la incorporación de un símbolo conmemorativo por los 120 años, diseñado por la Dirección de Comunicación Visual de la Universidad y otra a través de un contador de tres cifras móviles. Este último no es un elemento solo para apreciar un momento fijo, sino que permite modificar la numeración y, por tanto, asignar tiempo y devenir. Así, al abrir por primera vez el objeto y ver el contador, detenido en el número 120, se espera que el espectador *juegue*, manipule el tiempo. En el mismo acto, interpela en un sentido de la duración, la vida de la Universidad Nacional de La Plata ¿Qué sucederá con ese contador cuando se conmemoren futuros aniversarios? Este objeto, compuesto por tres tiras de papel

⁷ Para el análisis de los elementos presentes en el *ex libris* se utilizó como bibliografía el libro de Ana María Merlín (2012).

⁸ Desde el inicio del gobierno de Javier Milei, el sistema educativo universitario ha sido afectado y puesto en pugna por el discurso oficial mediante su constante desfinanciamiento.

⁹ Sucintamente, hacemos referencia al *packaging primario* como aquel que tiene vinculación directa con las piezas que componen el libro de artistas. Por su parte, se denomina *secundario* al *packaging* que recubre al primario y que, en esta oportunidad, alude a la funda troquelada.

que se dejan ver por sucesivos calados en el soporte de cartulina del *desplegable*, nos permitió jugar con un tiempo que se torna concreto. La interacción con este dispositivo nos condujo a la reflexión sobre cuántos tiempos existen. Esta variedad de temporalidades se constituye en una trama que articula lo cronológico, lo social y lo subjetivo: el tiempo de la universidad, el propio y el de la persona que reciba ese obsequio.



Figura 3. De izquierda a derecha: señalador de aluminio de la UNLP, *Ex Libris* de Émile Bonnet Coutaret (1912) y de Corina Arrieta (2025), hojas de roble en papel plantable. Fotografía: Amparo Fernández

Otra dimensión temporal abordada por el libro de artistas está dada por la inclusión de piezas troqueladas en papel plantable en forma de hojas de roble [Figura 3]. La intención fue abordar la cuestión del cuidado y la sustentabilidad del medio ambiente a partir del principio de la reutilización —«La utilización de papel plantable contribuye al reciclaje transformando papel usado en un producto que pueda dar vida a nuevas plantas, cerrando el ciclo de vida del papel de una manera sostenible y respetuosa con el ambiente» (Ibáñez Roka et al., 2025)—. Y además, apelar metafóricamente a la idea de trascendencia, como sugiere el texto que acompaña al contenedor, «el emblema de nuestra Universidad te invita a sembrar futuro».

En los orígenes del proceso una idea rondó la mesa de trabajo: sumar a ese obsequio institucional una semilla de roble, árbol cuya hoja es emblema de la UNLP. Como suele suceder en la labor artística, en el momento en que la idea encontró su

materialización se topó con un límite. El espacio ocupado por la semilla de roble o bellota sumaba un volumen excesivo a la obra en su totalidad e implicaba el diseño de otro empaque que pueda contenerla, con el consiguiente desafío a la cohesión que sostiene el conjunto de las piezas. El tiempo y el espacio —al menos en las maneras que elegimos abordarlos— parecían irreconciliables. El papel plantable, ante esa situación, nos permitió redefinir el modo de intervenir el espacio y el tiempo, la variable primordial en este desarrollo —que el libro porte una semilla— se mantuvo sin demasiadas modificaciones. Asimismo, su elección posibilitó la exploración con otras materialidades y, más relevante aún, abordar poéticamente el cuidado ambiental.

¿Es posible aludir a algo que no existe? Para las disciplinas artísticas esta puede ser una pregunta retórica. La idea de la imagen como representación y ésta, como lo que se vuelve a presentar nos puede resultar útil. Roger Chartier (1992) entiende a la representación como aquello «que hace ver a un objeto ausente al sustituirlo por una ‘imagen’ capaz de volverlo a la memoria y ‘pintarlo’ tal cual es» (p. 57). Por su parte, Andrea Soto Calderón (2020) advierte que «la noción de performatividad puede ser fecunda en relación a las imágenes, en términos de hacer advenir una realidad que no les preexiste». En una dirección similar, Manuela Belinche Montequín (2021) considera que «la imagen no funciona como una construcción racional guiada por el pensamiento moderno sino como lo imaginado. Esto abre senderos complejos: puede existir una imagen estética [...] de algo que todavía no ha nacido» (p. 29). ¿Cómo representamos, entonces, los desarrollos tecnológicos y productivos de la Universidad? ¿De qué manera nos aproximamos a ellos si tenemos en cuenta que algunos ya existen y otros se encuentran aún en proceso? ¿Y a los que aún son una idea? Ana Brandoni es arquitecta e ilustradora. Ambas disciplinas se vinculan directamente con lo imaginado. Imaginan de distintas formas, con otras materialidades y con diferentes intenciones. La ilustración, en este caso, fue la forma en que Ana representó estos desarrollos, mientras que el estilo hizo lo suyo al emparentar los que ya existen con lo que no.

¿Por qué traer a colación estas piezas en una sección del texto dedicada al tiempo? Primero, porque el hecho de representar desarrollos que no necesariamente existen supone un nuevo modo de pensar futuros. No únicamente en términos prospectivos o proyectuales (qué forma va a tener algo), sino también en el sentido de poder pensar para qué futuro trabaja la institución. Nuevamente, lo imaginado y lo performativo. Segundo, porque su resolución, dada por *stickers*, le otorga a esas ilustraciones otra trascendencia al poder salirse de la lámina que los contiene para ocupar otros tiempos, pero también otros espacios [Figura 4].

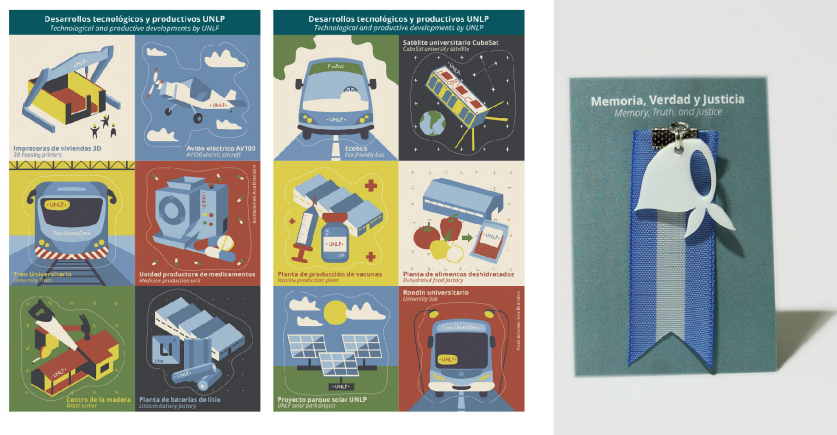


Figura 4. Izquierda: *stickers* ilustrados por Ana Brandoni (2025). Derecha: escarapela por la memoria, diseño de Soledad Giaschetti (UTINUM). Fotografía: Amparo Fernández

Otro desafío que se presentó fue determinar el lugar de relevancia que ocupan las políticas de Derechos Humanos. Desde el año 2022, la institución cuenta con una Secretaría específica dentro de su organigrama, lo que evidencia la centralidad de esta temática en su proyecto institucional.¹⁰ En el marco de esta búsqueda, se estableció contacto con la emprendedora Soledad Giachetti, de *UTINUM*, quien, entre sus diseños de escarapelas, ofrecía una destinada a la memoria. Si bien se solicitó la adecuación de algunos detalles, la pieza final consistió en un lazo de tela celeste y blanco —los colores de la bandera nacional— acompañado por un pañuelo blanco¹¹ recortado en acrílico [Figura 4]. A través de la fusión de ambos elementos comprendimos que era posible condensar, en un solo objeto, una lucha sostenida en el tiempo, que, a través de esta pieza simbólica, puede ser llevada en el pecho como expresión de compromiso y de memoria colectiva.

EL FORMATO TRADICIONAL, LAS MIRADAS CONTEMPORÁNEAS

La diversidad y la dimensión de nuestra institución solo admite la posibilidad de una representación metonímica. Es decir, configurar un símbolo que, mientras plasma una parte, da cuenta de un todo. Así, podríamos especular que el libro de artistas se transforma en uno de los símbolos del 120° Aniversario de la Universidad Nacional de La Plata al condensar en él un conjunto de cualidades que representan

¹⁰ Los Derechos humanos forman parte de la estructura institucional de la Universidad Nacional de La Plata desde el año 2008, con la creación de la Prosecretaría de Derechos Humanos.

¹¹ El sábado 1 octubre de 1977, durante la tradicional peregrinación católica a Luján, las Madres se colocan el pañal de sus hijos en la cabeza, para reconocerse entre la multitud. Nace así su mayor emblema: el Pañuelo blanco, símbolo de lucha y resistencia de reconocimiento mundial. La asistencia a la peregrinación es decidida días antes, luego de marchar en la Plaza el jueves 29 de septiembre. El objetivo es hacer visible el reclamo por los desaparecidos en la única actividad multitudinaria permitida por el régimen (Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2022).

a la institución y, al decir de Adolfo Colombres (2005), hacerlo de modo polisémico. Vinculamos, de este modo, esta cuestión al carácter no-lineal de su lectura con el planteo de Roger Chartier (1992), para quien una cosa son los textos y otra, la manera en que accedemos a ellos. Es decir, en este caso se trata de un símbolo con tantos sentidos como lecturas se hagan de él. Para recuperar la alusión a su impronta metonímica, diremos que, en tanto símbolo, sustituye aquello que simboliza.

Este carácter retórico, nos permite dirigirnos hacia otra de las obras que conforman el libro de artistas: la tira de fotos [Figura 5]. En el intento de poner luz sobre la vida universitaria, sus vicisitudes y, en el mismo acto, aludir a sus distintas dependencias (facultades, colegios, Biblioteca Pública, Escuela Universitaria de Oficios, Albergue y Comedor Universitario, Edificio Sergio Karakachoff, entre otros) la obra de distintos fotógrafos y fotógrafas adquirió una forma semejante a un acordeón.¹² Un desplegable que en su formato abierto alcanza los 2,70 metros y que, al volver a su forma original, tiene el tamaño de 10 x 15 cm, clásico para una postal. Aquí aparecen dos cuestiones. La primera, una obra coral como el libro de artistas representa la vida universitaria en su conjunto con una forma donde esa grupalidad oscila entre lo indivisible y lo divisible. La segunda apunta a que la elección del formato postal otorga un trasfondo ligado a la tradición. Capturadas en un instante, las dependencias forman un *recuerdo*, un momento de la vida y el cotidiano en estas instituciones. Es decir, al optar por un corrimiento de la fotografía arquitectónica y de fachadas, se apela a que todas las dependencias que componen la Universidad son mucho más que el edificio que las aloja.

Asimismo, hay una postal clásica dentro de la UNLP: la fachada del edificio de Presidencia y la escultura de su fundador, Joaquín Víctor González. Habitualmente, para citar cuestiones propias de la Universidad en su conjunto, se eligen fotografías con un encuadre de ambos elementos. Pueden variar los puntos de vista, la generalidad o el detalle del plano, pero casi siempre que se habla de la UNLP aparecen en escena esa fachada y esa escultura. De esta manera, estos elementos sintetizan el trabajo y las personas que lo viven diariamente, el aspecto institucional, sus áreas de gestión, como así también, sus orígenes históricos. Detenernos en estas cuestiones nos invitó a reelaborar esta imagen tan transitada. Así, decidimos incorporar una obra realizada de forma artesanal, de tirada limitada y donde cada ejemplar sea único en cada libro de artistas. Se definió mantener el formato postal, pero se apeló a cambiar el sistema de reproducción de la imagen. Selva Goeta, grabadora platense, tiene a la arquitectura —y, más precisamente, a las fachadas— como uno de los temas recurrentes en su obra. Su propuesta de gofrado, una técnica de grabado que consiste en imprimir sin tinta, le dio un

¹² Los nombres de los artistas participantes pueden consultarse en el documento institucional *Créditos del regalo institucional por los 120 años de la Universidad Nacional de La Plata* (2025).

registro singular a esta imagen emblemática. El acabado final del gofrado muestra distintas texturas y niveles de relieve, que son el resultado del trabajo minucioso de la artista al regular la presión utilizada en la prensa, aprovechar las características del soporte y confeccionar una matriz que combinó cartones de diversos gramajes e impresión 3D [Figura 5].



Figura 5. Arriba: tira de fotos. Medidas.15 x 270 cm. Abajo: Gofrado de Selva Goeta (2025). Fotografía: Amparo Fernández

Por último, el libro de artistas requirió para su concreción elaborar un original a ser reproducido en una tirada de 300 ejemplares. Para ello, el trabajo junto con Leopoldo Agorreca, de *Imprenta Imas*, permitió consolidar una pieza de alta complejidad de producción con un resultado de calidad. Entre los procesos que se concentraron en esta etapa se recurrió a la combinación de diversos sistemas de impresión y acabado. Entre ellos se destacan, offset digital, serigrafía, troquelado, corte láser, laminados, plegado, rústica y ensamblaje final.

A MODO DE CIERRE

Este proyecto supuso para el equipo de diseño del Centro de Arte UNLP una tarea que condensa más de diez años de pertenencia institucional y de experiencia disciplinar. La participación de artistas especializados integró los distintos aportes que, enriquecidos a partir del diálogo, tendieron un puente donde el arte posibilita nuevas miradas para pensar el futuro de la universidad.

De igual modo, estas páginas abren nuevos panoramas para pensar nuestro hacer, sus procedimientos y las decisiones puestas en juego. Al situar nuestra labor en torno al concepto de *praxis* se recupera la reflexión y la prospectiva de recorrer caminos que promuevan el debate al interior del campo del diseño, en particular, y del arte, en general.

REFERENCIAS

Beccaría, H., Garay, D., Gago, L. N. y Valente, G. (2010). *El libro de artista como experiencia artística de interfase* [Objeto de conferencia]. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Belinche Montequín, M. (2021). *Simbolizar la nación. Imágenes identitarias en las propuestas artísticas del kirchnerismo* [Tesis de doctorado, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/128061>

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.

Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Del Sol.

Costa, J. (2004). *La imagen de marca. Un fenómeno social*. Paidós.

Ibáñez Roka, D., Ward, I. y Tesone, P. E. (2025). *Regalo institucional 120 años UNLP* [Libro de artistas]. Archivo de Arte de la Universidad Nacional de La Plata.

Merlín, A. (2012). *La hora del Nieto: Ex libris de Joaquín V. González, interpretación simbólica*. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.

Universidad Nacional de La Plata (1910). *Digesto de la Universidad Nacional de La Plata* [Documento institucional]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20896>

Universidad Nacional de La Plata (2016). *Identidad visual de la UNLP. Manual de normas* [Documento de trabajo]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59276>

Ward, I., Ibáñez Roka, D. R. y Tesone, P. E. (2025). *Créditos del regalo institucional por los 120 años de la Universidad Nacional de La Plata* [Documento institucional]. Universidad Nacional de La Plata.

Visualizar la obsolescencia arquitectónica hospitalaria
Un caso de estudio mediante la fotografía de autor
Pedro Palleiro-Sánchez
Arte e Investigación (N.º 29), e128, 2026. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e128>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

VISUALIZAR LA OBSOLESCENCIA ARQUITECTÓNICA HOSPITALARIA

UN CASO DE ESTUDIO MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA DE AUTOR

VISUALISING HOSPITAL ARCHITECTURAL OBSOLESCENCE A CASE STUDY THROUGH AUTHORIAL PHOTOGRAPHY

PEDRO PALLEIRO-SÁNCHEZ | pedro.palleiro@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3490-1961>
Universidad Complutense de Madrid, España

Recibido: 22/02/2026 | Aceptado: 11/04/2026

RESUMEN

La demolición del Hospital Universitario 12 de Octubre en Madrid se examina como un acontecimiento visual asociado a una estética de lo extremo, entendida como la intensificación perceptiva generada por el desmantelamiento progresivo de una infraestructura aún operativa. El estudio analiza cómo la obsolescencia arquitectónica deviene objeto de contemplación artística cuando es mediada por la fotografía de autor. La metodología se fundamenta en el análisis visual —formal y simbólico— de cinco imágenes organizadas según una gradación de exposición estructural. Los resultados muestran que el desmontaje progresivo de la envolvente y la revelación de la estructura interna redefinen los criterios tradicionales de lo bello y convierten la demolición en una experiencia estética contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Obsolescencia arquitectónica; estética de lo extremo; estética de la exposición; investigación artística; análisis visual

ABSTRACT

The demolition of the Hospital Universitario 12 de October in Madrid is examined as a visual event associated with the aesthetics of the extreme, understood as a form of perceptual intensification produced by the progressive dismantling of an infrastructure that remains in operation. The study explores how architectural obsolescence becomes an object of artistic contemplation when mediated through authorial photography. The methodology is grounded in the visual —formal and symbolic— analysis of five images arranged according to a gradation of structural exposure. The findings indicate that the gradual dismantling of the envelope and the disclosure of the internal structure redefine traditional criteria of the beautiful and recast demolition as a contemporary aesthetic experience.

KEYWORDS

Architectural obsolescence; aesthetics of the extreme; aesthetics of exposure; artistic research; visual analysis



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

La investigación se sitúa en la intersección entre la fotografía de autor y la reflexión teórica sobre la estética actual, abordando la demolición de la torre de Residencia General del Hospital Universitario 12 de Octubre como manifestación singular de un proceso de modernización que afecta a las infraestructuras sanitarias públicas de Madrid. Inaugurada en 1973 como pieza central de la antigua ciudad sanitaria, la torre ha constituido durante más de medio siglo un hito visual e institucional en el sur de Madrid. Su actual demolición se inscribe en la segunda fase del Plan Integral de Modernización del complejo hospitalario, iniciado tras la puesta en funcionamiento del nuevo edificio asistencial y orientado a la reordenación urbana y paisajística del entorno.

A diferencia de los estudios centrados en la ruina o el abandono, el análisis se detiene en una arquitectura aún en funcionamiento que, pese a su vigencia asistencial, inicia su desmantelamiento como consecuencia de su obsolescencia arquitectónica. Surge así la pregunta central: ¿cómo reconfigura la demolición la experiencia visual de un edificio hospitalario todavía operativo? Este proceso, lejos de constituir un mero episodio técnico, altera el régimen perceptivo desde el que se interpreta el espacio construido y permite reconsiderar los criterios desde los que se valoran lo bello, lo impactante y lo transitorio en la arquitectura contemporánea. Asimismo, se examina si la obsolescencia, entendida como caducidad constructiva y programática, puede constituirse en objeto de contemplación artística cuando es mediada por la imagen. Esta cuestión desplaza la atención desde la permanencia hacia la experiencia perceptiva del espectador ante un espacio en desmantelamiento, donde la exposición progresiva del sistema estructural intensifica la mirada y transforma la relación entre forma, función y memoria. El desmantelamiento del hospital no implica únicamente una modificación física del paisaje urbano, sino también la activación de un campo de visualidad en el que la arquitectura deja de operar como contenedor funcional para presentarse como estructura expuesta y materia en transición.

Metodológicamente, el estudio se fundamenta en el análisis visual —formal y simbólico— de cinco fotografías de autor organizadas según una gradación de exposición estructural. Esta secuenciación permite interpretar el proceso de demolición como una intensificación perceptiva progresiva, desde la integridad volumétrica hasta la revelación del entramado interno y la acumulación residual. En este marco, la estética de lo extremo se concreta en una estética de la exposición, donde la visibilidad de la técnica y la temporalidad del desmantelamiento se convierten en categorías centrales de reflexión estética. De hecho, lo extremo no se manifiesta como espectacularidad, sino como desplazamiento del régimen perceptivo que reconfigura la mirada. Así, la demolición deja de ser únicamente una operación técnica para convertirse en un dispositivo visual de análisis y de contemplación.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL CORPUS VISUAL

La investigación desplaza la reflexión estética desde los territorios consolidados de la ruina y el abandono (Edensor, 2005; Huyssen, 2003; Trigg, 2006) hacia un ámbito más inestable y problemático, el de la demolición de edificios plenamente operativos. En este marco, la estética de lo extremo (Oliveras, 2014) se plantea como categoría central para pensar una modalidad perceptiva fundada en la intensificación visual que provoca el desmantelamiento activo del espacio construido. La interrupción abrupta del uso, la fractura de la coherencia compositiva y la exposición de los sistemas internos habitualmente invisibles sitúan al edificio entre la permanencia y la desaparición, lo que convierte al espacio en un acontecimiento visual atravesado por una tensión perceptiva que combina extrañamiento y reconocimiento (Smithson, 2006; Welsch, 1997).

Este desplazamiento cuestiona los parámetros tradicionales de valoración estética (Danto, 1981; Kant, 2015; Tatarkiewicz, 1970), sustituyendo nociones de armonía o unidad formal por categorías, como lo abrupto, lo transitorio, lo inestable o lo intensamente impactante (Adorno, 1997; Bourriaud, 2015). En el caso específico de las infraestructuras hospitalarias, la intensidad no deriva de una lenta degradación romántica, sino de la desarticulación programada de una arquitectura aún funcional y reconocible. De este modo, la fractura del orden arquitectónico no anula su dimensión estética, sino que la desplaza y la reconfigura en términos más complejos y tensionales (Matta-Clark, Wall, Bear, Jenkins, Kirshner, 2006; Rebentisch, 2012; Virilio, 1988).

En este contexto, la obsolescencia técnica adquiere un papel estructurante. Frente al deterioro visible o al abandono progresivo, la obsolescencia arquitectónica responde a lógicas normativas y tecnológicas que invalidan edificios plenamente activos (Abramson, 2016). Por ello, la demolición no constituye la culminación natural de una decadencia, sino la materialización de una decisión planificada que interrumpe continuidades espaciales, funcionales y simbólicas. Esta condición liminar, marcada por la coexistencia entre vigencia operativa y caducidad normativa, intensifica la potencia visual de la construcción y amplía el horizonte de lo estéticamente significativo.

Asimismo, la fotografía de autor, lejos de limitarse al registro documental, actúa como dispositivo epistemológico que produce sentido mediante operaciones conscientes de encuadre, perspectiva, escala o iluminación (Colomina, 1994; Mitchell, 1994). Al aislar instantes de colapso parcial, cortes estructurales o configuraciones espaciales efímeras, la imagen fotográfica transforma la obsolescencia en forma visible y otorga simbolismo a lo que, en el plano técnico, constituye un proceso de sustitución. De este modo, la fotografía reorganiza la percepción y convierte el acontecimiento constructivo en experiencia reflexiva (Barthes, 1990; Company, 2003; Sontag, 2005).

Sobre esta base, el estudio se inscribe en el ámbito de la investigación artística entendida como forma legítima de producción de conocimiento (Borgdorff, 2006; Biggs & Karlsson, 2011). La práctica fotográfica no se concibe como apoyo ilustrativo del discurso teórico, sino como dispositivo epistemológico autónomo (Leavy, 2009), capaz de interrogar la realidad visual, reorganizarla y establecer nuevas condiciones de percepción (Elkins, 2007; Walden, 2012). Así, el posicionamiento metodológico asume que el conocimiento artístico se construye tanto mediante categorías conceptuales como a través de decisiones formales, operativas y procesuales propias de la práctica (Barrett & Bolt, 2010; Candy, Edmonds & Vear, 2021).

Desde el punto de vista metodológico, el análisis se estructura en dos niveles complementarios: uno formal, centrado en las relaciones compositivas en tanto configuradoras de una visualidad marcada por la tensión, la inestabilidad y la progresiva exposición del sistema constructivo; y otro simbólico, orientado a los significados culturales asociados al hospital como referencia urbana, espacio del cuidado y soporte de la memoria colectiva (Huyssen, 2003; Nora, 2008; Rössler, 1998). El corpus incluye cinco fotografías de autor sobre la demolición de la torre del Hospital Universitario 12 de Octubre, tomadas en distintas fases del proceso. La cámara adopta una mirada deliberada (Batchen, 1997; Flusser, 1990) que intensifica la dimensión visual de la transformación y fija configuraciones transitorias del espacio intervenido, haciendo visible tanto la materialidad expuesta como su densidad simbólica.

La obsolescencia deja entonces de interpretarse como simple fracaso y se convierte en condición que posibilita nuevas formas de contemplación crítica (Colomina & Wigley, 2001). De este modo, la estética de lo extremo se inscribe en la experiencia urbana del cambio abrupto y en la reconsideración contemporánea de la relación entre arquitectura, ciudad y sensibilidad.

SECUENCIA VISUAL DE LA OBSOLESCENCIA ARQUITECTÓNICA: ANÁLISIS ESTÉTICO DEL DESMANTELAMIENTO HOSPITALARIO

La investigación se centra en la demolición parcial de la torre del Hospital Universitario 12 de Octubre, una infraestructura clave en la red asistencial pública madrileña y de fuerte presencia en el horizonte urbano del sur de la ciudad. Su transformación se enmarca en un proceso más amplio de renovación hospitalaria asociado a nuevas exigencias técnicas y normativas. No obstante, el interés del estudio se focaliza en la densidad formal y simbólica que adquiere la torre cuando, aún operativa y plenamente identificable, inicia su desmantelamiento.

En este contexto, la fotografía de autor no funciona como registro neutral, sino como dispositivo que fija estados sucesivos del cambio. Metodológicamente,

esta dimensión se apoya en una mirada situada y encarnada que reconoce la implicación del investigador en el campo visual (Haraway, 1988). El autor participa de este entorno urbano como habitante, de modo que la producción fotográfica no responde a una distancia objetiva, sino a una experiencia atravesada por la memoria y la percepción directa de la transformación del espacio (Rose, 2016).

Las cinco imágenes analizadas se organizan según una gradación de intensificación que permite observar el tránsito desde una configuración todavía íntegra del edificio hasta su exposición estructural más radical. El corpus fotográfico se construyó mediante registros realizados en diferentes momentos del proceso de demolición, iniciado en 2025 y prolongado hasta 2026, lo que implicó una presencia reiterada y sostenida en el campo de observación. Esta secuencia temporal no se limita a documentar fases del derribo, sino que articula una reflexión visual (Burgin, 1982; Krauss, 1985; Sontag, 2005) sobre la obsolescencia arquitectónica como experiencia estética.

En este sentido, la desaparición progresiva del edificio deja de entenderse únicamente como pérdida funcional para convertirse en espacio de visibilidad donde la materia expuesta y la estructura revelada se ofrecen a una mirada detenida. A partir de esta progresión se desarrolla el análisis individual de cada imagen.

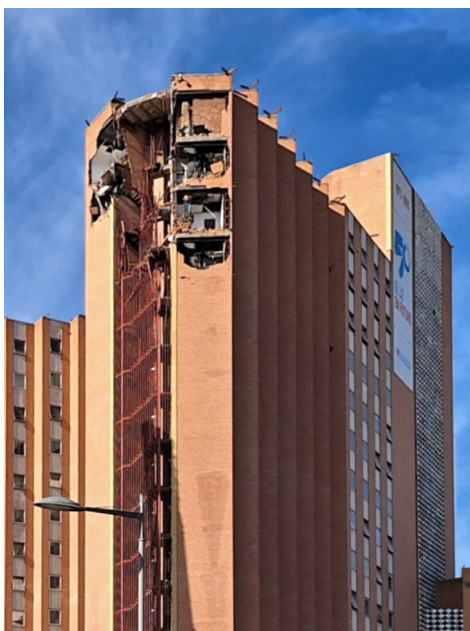


Figura 1. Palleiro-Sánchez (2025), *Fisura inicial*. Fuente: registro propio

La Figura 1 presenta la torre de dieciséis plantas en una fase temprana del proceso de demolición. La volumetría se mantiene completa y el edificio domina el encuadre mediante una verticalidad rotunda, organizada por la estricta modulación de huecos y franjas estructurales. La intervención se concentra en la coronación, donde un vaciado irregular rompe la continuidad prismática y revela el entramado estructural y los espacios interiores. La composición contrapone la estabilidad geométrica de las fachadas laterales, aún cerradas y moduladas, con la fractura abrupta del plano superior.

En el plano simbólico, la apertura superior funciona como metáfora de vulnerabilidad institucional. Esta lectura se refuerza por la presencia del cartel conmemorativo del quincuagésimo aniversario del hospital, inscrito en la fachada. Este elemento gráfico activa una capa temporal que intensifica la tensión entre memoria institucional y desmontaje físico. La torre se afirma simultáneamente como referente histórico y como objeto intervenido. No asistimos a la ruina ni al colapso, sino a la primera fisura perceptible en una arquitectura asociada durante décadas a permanencia asistencial y estabilidad pública.

En el desarrollo de la secuencia, esta figura funciona como umbral. La intervención aparece circunscrita y controlada, lo que permite que la identidad tipológica permanezca plenamente legible. La intensidad estética no proviene de la magnitud del daño, sino de su condición inaugural. La mirada se sitúa en ese punto en el que la permanencia comienza a resquebrajarse sin desaparecer, generando una expectativa sostenida ante lo que está por venir.



Figura 2. Palleiro-Sánchez (2025), *Fragmentación progresiva*. Fuente: registro propio

La Figura 2 altera radicalmente la organización compositiva. Una diagonal descendente atraviesa el encuadre y reordena la percepción del conjunto. En primer plano, forjados inclinados y planos vencidos introducen una sensación física de desequilibrio. La estructura ya no se presenta como retícula frontal y estable, sino como sistema sometido a fuerzas visibles. Sin embargo, en el fondo se reconoce la configuración de la infraestructura prácticamente íntegra, lo que produce una coexistencia de estados constructivos: estabilidad general y desarticulación localizada conviven en la escena.

Esta superposición genera una lectura ambivalente. El edificio no ha perdido todavía su masa dominante, pero el orden ortogonal que lo definía comienza a ceder ante la gravedad y la fragmentación. La arquitectura deja de percibirse, exclusivamente, como volumen compacto y empieza a insinuarse como materia susceptible de vencimiento. La imagen captura el momento en que la lógica estructural entra en conflicto con su propia integridad.

Dentro de la progresión, esta figura introduce la dimensión dinámica del proceso. Frente a la estabilidad tensionada de la imagen anterior, aquí se hace visible la inestabilidad latente. La obsolescencia ya no se insinúa únicamente como fisura puntual, sino como proceso activo. La contemplación estética se desplaza hacia la percepción del riesgo estructural y hacia la experiencia visual del desequilibrio.



Figura 3. Palleiro-Sánchez (2026), *Estructura revelada*. Fuente: registro propio

La Figura 3 recupera la frontalidad y concentra la atención en una porción significativa de la torre que permanece vertical y compacta. La fachada fotografiada mantiene continuidad material y regularidad geométrica, lo que refuerza su condición de volumen reconocible. No obstante, el coronamiento presenta una fractura más profunda que en la primera imagen, mientras que el lateral derecho revela una sección vertical que deja expuesta la interioridad del edificio. También la base acusa intervenciones que, aunque menos espectaculares, contribuyen a la erosión general de la integridad formal.

Aquí el daño ya no es puntual ni oblicuo, sino acumulativo. La racionalidad modular persiste, pero atravesada por cortes que interrumpen su continuidad. La torre sigue afirmándose como edificio identificable, aunque su coherencia ha sido perforada en varios frentes. La estabilidad formal convive con la evidencia del desgaste, produciendo una imagen de orden comprometido.

En el interior de la secuencia, esta figura consolida la transición entre volumen íntegro y apertura estructural. La arquitectura aparece suspendida entre afirmación y descomposición. La contemplación estética se articula en torno a esa ambigüedad: el edificio es todavía edificio, pero su consistencia ya no es una certeza incuestionable, sino una condición en proceso de debilitamiento, una apariencia sostenida.



Figura 4. Palleiro-Sánchez (2026), *Desarticulación formal*. Fuente: registro propio

En la Figura 4 la transformación alcanza un grado cualitativamente distinto. La envolvente ha desaparecido casi por completo y solo subsiste una fracción del bloque original. La verticalidad se mantiene como retícula de pilares y de losas superpuestas, configurando una especie de sección tridimensional a escala urbana. El interior, antes contenido, se expone sin filtros ni mediaciones. La pérdida de masa construida modifica radicalmente la relación entre lleno y vacío, entre opacidad y transparencia.

La infraestructura sanitaria abandona su carácter de contenedor de actividad y se presenta como armazón técnico. Lo que en su funcionamiento cotidiano permanecía oculto —la lógica portante, la repetición estructural, la serialidad constructiva— emerge ahora como protagonista visual. La obsolescencia se manifiesta como condición inherente a la propia lógica del sistema constructivo, evidenciando la temporalidad inscrita en la arquitectura contemporánea.

En la secuencia general, esta imagen marca el paso decisivo hacia la estética de la exposición estructural. La alteración deja de ser periférica y se vuelve constitutiva. La torre ya no se percibe como volumen cerrado, sino como entramado visible. La contemplación estética se apoya en esa claridad analítica, en la revelación de la anatomía constructiva que sostiene, y a la vez limita, la permanencia del edificio.



Figura 5. Palleiro-Sánchez (2026), *Disolución final*. Fuente: registro propio

La Figura 5 muestra la verticalidad reducida a esqueleto portante, mientras una extensa acumulación de escombros ocupa el primer plano y reconfigura la jerarquía visual. La materia desprendida adquiere un protagonismo equivalente, e incluso superior, al de la estructura residual. El antiguo volumen hospitalario se convierte en topografía fragmentada, donde lo horizontal domina sobre la persistencia mínima de la retícula. Frente a la estructura despojada de su envolvente y de su función original, la masa de fragmentos materializa la descomposición del conjunto.

La arquitectura se presenta simultáneamente como sistema remanente y como resto material. La descomposición no se percibe ya como fractura puntual ni como exposición analítica, sino como sedimentación tangible. Los fragmentos acumulados materializan la transformación irreversible del conjunto y convierten la demolición en paisaje. La obsolescencia se hace corpórea, casi táctil.

La secuencia culmina en la coexistencia entre estructura residual y materia acumulada. La arquitectura deja de afirmarse como edificio para presentarse como resto y sedimento. En este estadio, la obsolescencia ya no es anticipación ni exposición analítica, sino materialidad tangible. La contemplación estética se dirige hacia el residuo, hacia la transformación del antiguo volumen hospitalario en paisaje fragmentado. La desaparición se convierte así en forma visible, cerrando el recorrido desde la integridad reconocible hasta la desmaterialización avanzada. Por consiguiente, la torre transita de hito urbano consolidado a sistema expuesto, y de sistema constructivo reconocible a fragmento acumulado que reconfigura el suelo como nueva topografía. Esta progresión no se limita a describir un procedimiento técnico de desmontaje, sino que pone en escena una transformación perceptiva de mayor alcance. La arquitectura abandona gradualmente su condición de envolvente funcional y pierde su opacidad habitual para manifestarse como entramado portante, como espesor material y como límite físico. En ese tránsito, el edificio deja de ser fondo estable del paisaje urbano para situarse en el centro de una experiencia visual que lo examina en su proceso de desarticulación (Edensor, 2005).

La demolición activa una experiencia estética fundada en la revelación de aquello que el edificio operativo mantenía oculto. La exposición de forjados, de pilares y de secciones no solo evidencia el final físico de la estructura, sino que hace visible la temporalidad inscrita en su propia lógica constructiva. Luego, la obsolescencia deja de interpretarse como simple fallo, deterioro o decadencia para entenderse como fase constitutiva del ciclo arquitectónico, como momento en el que el sistema se muestra en su desnudez y revela su carácter transitorio (Abramson, 2016). En esta exhibición forzada de la anatomía del edificio, la desaparición no se presenta únicamente como pérdida, sino como instancia de comprensión crítica del hecho construido.

Al mismo tiempo, este proceso implica una negociación inevitable con la memoria colectiva (Palleiro-Sánchez, 2024). La torre, soporte de experiencias y de relatos vinculados a la identidad urbana (Lynch, 2008; Silva, 2006), activa ante su desmantelamiento una respuesta ambivalente que oscila entre el extrañamiento, la melancolía y una forma de fascinación crítica ante el proceso constructivo expuesto (Didi-Huberman, 2008; Trigg, 2006). En la imagen del edificio que se desarticula convergen la necesidad funcional de transformación y la persistencia simbólica del recuerdo compartido, de modo que la obsolescencia, lejos de clausurar la memoria, la reactiva en el paisaje en transición (Huyssen, 2003; Nora, 2008).

CONCLUSIONES

La investigación ha analizado el proceso de demolición del Hospital Universitario 12 de Octubre desde una dimensión perceptiva, interpretando su desmantelamiento como manifestación de una estética de lo extremo. Esta categoría no remite a la espectacularización del colapso, sino a la intensificación visual que produce la transformación progresiva de una infraestructura aún reconocible. Lo extremo no se sitúa en el derribo como evento puntual, sino en el tránsito desde la integridad volumétrica hasta la exposición estructural y la acumulación residual, configurando la demolición como un proceso en el que funcionalidad y extinción coexisten de forma paradójica. Así, la demolición no aparece como ruina romántica ni como vestigio de abandono, sino como interrupción visible de un orden operativo consolidado.

Una de las principales conclusiones es que la obsolescencia arquitectónica puede constituirse en objeto de contemplación estética cuando es mediada por la fotografía de autor. El estado intermedio entre uso y desaparición del edificio genera una experiencia visual específica en la que la torre pierde coherencia formal, revela su retícula portante y transforma su verticalidad estable en estructura vulnerable. Elementos como la fragmentación, la sección abierta y la materia desprendida dejan de ser meros efectos del proceso constructivo para adquirir valor compositivo.

La secuencia analizada confirma que la extremidad perceptiva se intensifica a medida que la envolvente desaparece y la estructura se convierte en imagen autónoma. La arquitectura deja de funcionar como soporte invisible de la actividad sanitaria para presentarse como entramado expuesto; luego, como fragmento y, finalmente, como residuo acumulado. Esta condición extrema no depende del dramatismo del evento, sino de la radical transformación del régimen visual que lo acompaña. En este sentido, la fotografía de autor no documenta simplemente un proceso urbano: lo interpreta mediante decisiones técnicas y compositivas que construyen un discurso sobre la caducidad programada de la arquitectura contemporánea.

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo demuestra la validez de la fotografía de autor como herramienta analítica en investigación artística. El análisis visual, formal y simbólico, ha permitido comprender que los procedimientos técnicos de demolición —corte de forjados, retirada controlada de la envolvente, fragmentación secuencial del volumen— pueden ser leídos como fases de visibilización del sistema constructivo, convirtiendo un proceso técnico en objeto de reflexión estética. En este contexto, la estética de lo extremo permite comprender la demolición no como final residual, sino como momento de máxima visibilidad estructural y simbólica. La estética de la exposición opera, así, como categoría analítica que designa el régimen visual activado cuando el edificio revela su interior constructivo y convierte la técnica en imagen.

REFERENCIAS

- Abramson, D. M. (2016). *Obsolescence: An Architectural History* [Obsolescencia: Una historia arquitectónica]. University of Chicago Press.
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory* [Teoría estética]. Continuum/ Bloomsbury.
- Barrett, E. y Bolt, B. (2010). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* [La práctica como investigación: Enfoques para la investigación en las artes creativas]. I.B. Tauris.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Batchen, G. (1997). *Burning with desire: The conception of Photography* [Ardiendo de deseo: La concepción de la fotografía]. The MIT Press.
- Biggs, M. y Karlsson, H. (2011). *The Routledge Companion to Research in the Arts* [El compañero Routledge para la investigación en las artes]. Routledge.
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46. <https://scholar.google.com/scholar?oi=bibs&cluster=10565499633084768821&btnI=1&hl=en>
- Bourriaud, N. (2015). *Estética relacional: Los sentidos*. Adriana Hidalgo.
- Burgin, V. (1982). *Thinking Photography* [Fotografía de pensamiento]. Macmillan.
- Campany, D. (2003). *Art and Photography* [Arte y fotografía]. Phaidon.
- Candy, L., Edmonds, E. y Vear, C. (2021). *Practice-based research* [Investigación basada en la práctica]. Routledge.
- Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* [Privacidad y publicidad: Arquitectura moderna como medios de comunicación masivos]. The MIT Press.
- Colomina, B. y Wigley, M. (2001). *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X-197X* [Clip/Stamp/Fold: La arquitectura radical de las revistas Little 196X-197X]. The MIT Press.
- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* [La transfiguración de lo común: Una filosofía del arte]. Harvard University Press.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.

Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality* [Ruinas industriales: Espacio, estética y materialidad]. Berg.

Elkins, J. (2007). *Photography Theory* [Teoría de la fotografía]. Routledge.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Paidós.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective [Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial]. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>

Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* [Pasados presentes: Palimpsestos urbanos y la política de la memoria]. Stanford University Press.

Kant, I. (2015). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764]. Alianza.

Krauss, R. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernistas]. The MIT Press.

Leavy, P. (2009). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice* [Método se encuentra con el arte: Práctica de investigación basada en las artes]. Guilford Press.

Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.

Matta-Clark, G., Wall, D., Bear, L. Jenkins, B. y Kirshner, R. (2006). *Gordon Matta-Clark (1943-1978)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* [Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual]. University of Chicago Press.

Nora, P. (2008). *Lugares de la memoria*. Trilce.

Oliveras, E. (2014). *Estéticas de lo extremo*. Emecé.

Palleiro-Sánchez, P. (2024). Piel, coraza y caparazón: la arquitectura y sus ruinas modernas en la construcción de la identidad de A Coruña. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, (12), 140–151. <https://doi.org/10.4995/eme.2024.21050>

Rebentisch, J. (2012). *Aesthetics of Installation Art* [Estética del arte de instalación]. Sternberg Press.

Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* [Metodologías visuales: Introducción a la investigación con materiales visuales]. Sage.

Rössler, B. (1998). *The Political Relevance of Art* [La relevancia política del arte]. Routledge.

Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Arango.

Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili.

Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

Tatarkiewicz, W. (1970). *History of Aesthetics* [Historia de la estética]. Mouton.

Trigg, D. (2006). *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason* [La estética de la decadencia: La nada, la nostalgia y la ausencia de razón]. Peter Lang.

Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Anagrama.

Walden, S. (2012). Photography and Knowledge [Fotografía y conocimiento]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(1), 139-149. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01505.x>

Welsch, W. (1997). *Undoing Aesthetics* [Deshaciendo la estética]. Sage.

Wigley, M. (1993). *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* [La arquitectura de la deconstrucción: El refugio de Derrida]. The MITT Press.

El mito del genio-artista y la feminización de la docencia
Un análisis de la formación en artes visuales
Guillermina Berto
Arte e Investigación (N.º 29), e129, 2026. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e129>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL MITO DEL GENIO-ARTISTA Y LA FEMINIZACIÓN DE LA DOCENCIA UN ANÁLISIS DE LA FORMACIÓN EN ARTES VISUALES

THE MYTH OF THE GENIUS-ARTIST AND THE FEMINIZATION OF TEACHING AN ANALYSIS OF VISUAL ARTS EDUCATION

GUILLERMINA BERTO | guillermina.berto@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0008-5621-1938>
Cátedra Psicología, Instituto Universitario Patagónico de Artes, Argentina

Recibido: 26/11/2025 | Aceptado: 15/04/2026

RESUMEN

El artículo analiza la división sexual del trabajo en la formación docente en artes visuales en una universidad de la Patagonia argentina. A partir de una investigación cualitativa y del análisis de treinta programas de materias obligatorias del Profesorado en Artes Visuales (2015–2023), se examina cómo el currículum y la planta docente reproducen o tensionan las desigualdades de género en el campo artístico. Los resultados muestran una marcada feminización de las áreas pedagógicas y de historia del arte, tanto en la bibliografía como en la distribución docente, en contraste con las áreas asociadas a la producción artística — como pintura, escultura y dibujo— donde predomina la presencia masculina. Esta división se vincula con la persistencia del mito del genio-artista, que asocia la creatividad con valores masculinos y que relega a las mujeres a funciones de enseñanza y de cuidado.

PALABRAS CLAVES

Currículum; división sexual del trabajo; perspectiva de género; formación docente; artes visuales

ABSTRACT

This article examines the sexual division of labor within the training of visual arts teachers at a university in Argentine Patagonia. Based on qualitative research and the analysis of 30 syllabi from mandatory courses in the Visual Arts Teacher Training Program (2015–2023), it explores how the curriculum and faculty composition reproduce or challenge gender inequalities in the artistic field. Findings reveal a strong feminization of pedagogical and art history areas—both in assigned readings and in faculty distribution—contrasted with production-oriented areas such as painting, sculpture, and drawing, where male presence remains dominant. This pattern is linked to the persistence of the artist-genius myth, which associates creativity with masculine values and relegates women to teaching and caregiving roles.

KEYWORDS

University; sexual division of labor; gender perspective; teacher education; visual arts



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

El presente artículo recupera parte de los hallazgos producidos en el marco de una investigación de maestría centrada en el análisis del currículum en la formación docente en artes visuales en el Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA), ubicado en Río Negro, Argentina. Desde una perspectiva crítica y de género, se aborda aquí un recorte específico vinculado a la división sexual del trabajo en dicho ámbito, con especial énfasis en el rol que ocupa la docencia como espacio históricamente feminizado y poco explorado en los estudios sobre el mundo del arte.

Si bien la exclusión histórica de las mujeres en el campo artístico ha sido ampliamente señalada con relación al acceso a espacios de exhibición, legitimación y de reconocimiento (Giunta, 2018), pocos análisis se detienen a indagar dónde se encuentran esas mujeres artistas. Parte de esta respuesta se ha asociado, tradicionalmente, con prácticas artísticas deslegitimadas por el canon, como la cerámica, el bordado, el textil o el arte decorativo —prácticas históricamente feminizadas y excluidas del estatuto de «arte mayor» (Pollock & Parker, 1988; Nochlin, 1971). Sin embargo, otro espacio central en el que se insertan las mujeres artistas, como lo es el ámbito de la docencia, ha sido frecuentemente invisibilizado. La enseñanza del arte, ligada a tareas de cuidado y de reproducción cultural, tensiona con la figura del artista varón, individualista y con un don natural o divino para la creación, legitimado por una tradición sexista y eurocéntrica (Morgade et al., 1997; Tenti Fanfani & Gómez Campo, 1990).

Esta profunda división entre quienes producen y quienes enseñan obliga a interrogar los espacios de formación artística: ¿Qué saberes, imaginarios y modos de hacer arte se transmiten en las instituciones formadoras? ¿Cómo incide esa transmisión en la configuración del campo artístico y sus desigualdades de género? El currículum, en tanto dispositivo cultural, puede contribuir a reforzar, disputar o tensionar estas jerarquías, revelando el papel clave de las instituciones educativas en la (re)producción de la división sexual del trabajo en el arte.

En este marco, la investigación que aquí abordamos se sitúa en una ciudad de la Patagonia argentina, territorio que en las últimas décadas se ha constituido como un polo universitario regional, albergando dos universidades públicas nacionales, una universidad provincial de artes —objeto de estudio de este trabajo—, un instituto de formación docente y una variedad de instituciones privadas. En este contexto, la universidad analizada adquiere un carácter particular: fundada inicialmente desde capitales privados y con una fuerte impronta europea, su gestión ha sido siempre pública y una referencia para la formación en bellas artes de la zona. Tras la muerte de su fundador Norberto Rajneri, y gracias a una larga lucha de su comunidad educativa, obtuvo en 2015 el estatus de universidad. Actualmente,

continúa su proceso de normalización¹ institucional, sin docentes concursados ni estructuras de cátedra formalizadas, lo cual configura un escenario ambivalente: por un lado, limita ciertos avances estructurales en términos de perspectiva de género; por otro, abre posibilidades para pensar una universidad más inclusiva y situada.

Desde un enfoque cualitativo y como estudio de caso, esta investigación propone problematizar cómo el currículum —a través de los programas de estudio, la bibliografía y la distribución del plantel docente— refleja, sostiene o desafía las jerarquías de género en la formación artística. Para ello, se analizaron 30 de 35 programas de materias obligatorias del Profesorado de Artes Visuales. Un elemento clave de análisis fue la identidad de género de autores/as en la bibliografía obligatoria y complementaria, datos que pudieron ser recopilados a partir de la página web de la Universidad. A su vez, también se analizó la composición del plantel docente por género en las diferentes áreas. Para ambos análisis se agruparon las asignaturas en cinco categorías: Didáctica (C1), Historia (C2), Visualidades (C3), Dibujo (C4) y Lenguajes específicos (C5) que incluyen las orientaciones de Grabado, Escultura y Pintura.

Asumir la educación en artes como una forma compleja de conocimiento implica también reconocer su potencial para interrogar críticamente la realidad social. En ese marco, enseñar arte es trabajar con las representaciones del mundo y, por tanto, un espacio privilegiado para abordar cuestiones de género: revisar cómo han sido representados los géneros a lo largo de la historia, cuestionar las imágenes que perpetúan a la mujer como objeto de consumo, dismantelar ideales de belleza y cuerpos hegemónicos, y abrir la posibilidad de imaginar futuros más justos.

CURRÍCULUM UNIVERSITARIO: UN ESPACIO DE DISPUTA

Las universidades son el espacio por excelencia en la formación superior de especialistas en distintas ramas del conocimiento, configurándose como espacios donde se produce, se legitima y se distribuye el saber. Estas propuestas formativas se articulan a través del llamado currículum, dispositivo que reúne los contenidos por enseñar, que organiza y que orienta los procesos educativos. El currículum representa, en este sentido, la cristalización de una determinada concepción pedagógica, epistémica y política, que guía la enseñanza, el aprendizaje y la evaluación en un momento sociohistórico específico.

¹ Se denomina normalización al proceso por el cual, luego de la dictadura, las universidades restablecieron su autonomía, el cogobierno y el gobierno de los claustros. Actualmente, toda universidad nueva debe atravesar este proceso de organizar su estructura interna, estableciendo concursos docentes, áreas de investigación y extensión y sobre todo, el cogobierno universitario siguiendo una serie de pasos estipulados por la ley de educación superior (ley 24.521).

Desde esta perspectiva, el currículum no puede ser reducido a un simple plan de estudios o programa, ya que implica una selección de saberes, de prácticas y de valores que expresan proyectos sociales particulares. Tal como lo señala Inés Dussel (2010), el currículum sintetiza una propuesta de sociedad y un modo de ver el mundo, enmarcados en relaciones de poder que lo atraviesan. Las teorías críticas del currículum (Tadeu de Silva, 1999) enfatizan que ninguna propuesta educativa es neutral ni desinteresada; por el contrario, está inevitablemente implicada en disputas ideológicas. El currículum se convierte, así, en un terreno donde se enfrentan diferentes visiones del mundo: por un lado, aquellas que buscan reproducir estructuras sociales dominantes mediante la educación, y por otro, las que procuran resistir y transformar dichas estructuras. En este sentido, las universidades públicas cuentan con mecanismos democráticos, como el Consejo Superior, que habilitan espacios de debate para la actualización de contenidos a partir de las necesidades de la comunidad educativa. Sin embargo, la universidad objeto de esta investigación no cuenta con estos espacios por el ya mencionado proceso de normalización. Esto dificulta las posibilidades de poner en tensión los sesgos androcéntricos de la historia del arte, ya que no contempla la visión de toda la comunidad a la hora de pensar los planes de estudio.

Desde la perspectiva de género es posible entender al currículum como un artefacto de género, que desempeña un papel clave en la construcción y la reproducción de las relaciones de género en la sociedad (Morgade et al., 1997). Es un artefacto que, al mismo tiempo, incorpora y refuerza las normas, las expectativas y las jerarquías de género, a la vez que contribuye a producirlas. El currículum, al seleccionar ciertos contenidos y formas de enseñar, perpetúa determinadas concepciones sobre el rol de los géneros en el ámbito académico y en la vida social en general. Por tanto, repensar el currículum desde una perspectiva de género implica no solo cuestionar qué se enseña, sino también cómo se enseña, quiénes son reconocidos como productores de conocimiento y qué formas de saber se legitiman o se excluyen.

Inicialmente, los estudios del currículum desde una perspectiva de género se centraron en el acceso de las mujeres a la educación, abordando las barreras estructurales, los estereotipos en los materiales y en las evaluaciones, y las dificultades para compatibilizar la formación con las tareas domésticas y de cuidado (Tadeu de Silva, 1999; Morgade et al., 1997; Wainerman, 1979; Castellanos, 1972). Con el tiempo, el análisis feminista avanzó hacia una crítica más profunda, cuestionando la pretendida neutralidad del conocimiento científico y mostrando cómo las categorías que estructuran la educación —como la razón universal, la objetividad o la separación entre sujeto y objeto— están atravesadas por concepciones de género. Esta perspectiva no solo interpela las prácticas educativas, sino que propone una transformación epistemológica que visibilice y que valore otros modos de conocer, de sentir y de experimentar el mundo históricamente relegados por la racionalidad dominante.

ARTE CON PERSPECTIVA DE GÉNERO: ¿LOS HOMBRES CREAN, LAS MUJERES ENSEÑAN?

En el ámbito artístico suele plantearse como hito fundacional de los estudios de género la publicación de Linda Nochlin *¿Porque no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971). En este escrito, la autora intenta desentrañar las razones por las cuales las mujeres no aparecen en los libros de historia del arte. Sus hallazgos lo relacionan, principalmente, con las posibilidades de acceso a la educación, particularmente en el arte, donde ciertas prácticas —como el dibujo de desnudos o el estudio de la anatomía— eran vedados a las mujeres.

Si bien estos estudios constituyeron un puntapié inicial, Griselda Pollock (1988) profundiza en la relación entre arte y género al retomar los postulados de Nochlin y proponer una crítica directa al concepto mismo de arte. Según Pollock, es necesario dejar de tratar la obra de arte como un objeto cerrado y acabado, para entenderla como una práctica, un proceso abierto y atravesado por variables sociohistóricas como el género o la raza, las cuales determinan tanto su producción como su consumo.

En este sentido, Pollock postula el mito del genio-artista, cuestionando la forma en que la historia del arte ha sido escrita, perpetuando un modelo que ha privilegiado históricamente a los hombres, en su mayoría blancos y europeos, mientras invisibiliza y margina la labor artística de las mujeres y de otros grupos minoritarios. Según Pollock, la figura del genio en el arte no es una cualidad inherente o natural, sino una construcción social e ideológica que responde a criterios de poder y de exclusión. Esta construcción ha sido tradicionalmente atribuida a lo masculino, vinculando la creatividad artística con valores que han sido históricamente asociados con los hombres, tales como la originalidad, la independencia y la excepcionalidad.

Pollock también señala que la asociación de la creatividad con lo masculino ha llevado a una exclusión sistemática de las mujeres de las instituciones artísticas, tanto en términos de formación como de exposición y de reconocimiento. Las academias de arte, los museos y las galerías han sido, durante siglos, espacios dominados por hombres, y las oportunidades para las mujeres de acceder a estas instituciones han sido limitadas, lo que ha contribuido a la perpetuación del mito del genio-artista masculino. Incluso en los casos en que las mujeres lograban destacar, a menudo se les negaba el estatus de genialidad y se las presentaba como excepciones a la norma, en lugar de reconocerlas como participantes activas en la creación de la historia del arte.

Por otra parte, estos guiones de género se repiten a lo largo de la historia, llevando a la feminización de ciertas tareas dentro del ámbito artístico en detrimento de otras. En este sentido, Stina Wikberg (2013) plantea cierta paradoja en el ambiente

artístico, generalmente ligado a cualidades femeninas como las habilidades manuales, las estéticas o las emocionales, pero que, sin embargo, se encuentra dominado por los hombres. Raquel Castañer, Isabel Cebrián y María Perinat (1997) refieren que en los albores del siglo XXI, en la mayoría de las facultades de Bellas Artes del mundo occidental las mujeres constituyen el 80% del alumnado. Sin embargo, en la Argentina solo un 16% de las obras expuestas en museos principales del país pertenecen a mujeres, a pesar de que su nivel educativo es mayor al de los varones (10% en promedio, INAM, 2018). Por otra parte, los hombres dominan casi todas las categorías de los premios del Salón Nacional, lo que marca un eje de desigualdad sexista en los espacios de ejercicio profesional (Giunta, 2018).

Lo contrario ocurre cuando hablamos de la tarea docente, donde 75% de los docentes en la Argentina son mujeres, constituyéndose como la labor más feminizada del país (Ministerio de Educación, 2014). Esta es una tendencia histórica, que se relaciona directamente con la idea de que las mujeres presentan cualidades ligadas a la maternidad lo que las convertiría en docentes más eficaces (Punzino, 2022).

El papel de la mujer como *madre educadora* comenzó a construirse durante los siglos XVII y XVIII, y se basaba en supuestos de predisposición innata al cuidado y cariño a las infancias por parte de las mujeres. A partir de allí, se describió a la docencia como prolongación de la función de madre y como tarea caracterizada por la abnegación y el sacrificio. Años después aparecería la idea de profesionalización de la tarea educativa, con las primeras teorías pedagógicas y las llamadas ciencias de la educación (Tenti Fanfani & Gómez Campo, 1990). Estos datos dan cuenta de la marcada distribución sexual del trabajo que recorre el ámbito artístico, que vincula las tareas de creación como preponderantemente masculinas, y la labor educativa como femenina.

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

En líneas generales, al analizar los programas de las asignaturas del profesorado en Artes Visuales, se encontró que solo un tercio de la bibliografía obligatoria de los mismos estaba escrita por mujeres.

Continuando con esta línea, y a partir del análisis de género de la bibliografía presente en los planes de estudio, se encontró que las materias ligadas a las Didáctica y la Historia (C1 y C2) son las que mayor cantidad de textos escritos por mujeres presentan. Como se verá posteriormente en el presente apartado, estas áreas de conocimiento se encuentran históricamente feminizadas, especialmente el área didáctica con la figura de la maestra (Morgade et al., 1997).

Además, las asignaturas de Pintura y Escultura (C5) se encuentran en el extremo inferior en cantidad de bibliografía escrita por mujeres. En contrapartida a las

asignaturas pedagógicas, las áreas de producción se encuentran históricamente ligadas a lo masculino. Estos elementos permiten ir dilucidando una dicotomía entre el hacer y el enseñar fuertemente presente en el ámbito artístico y, especialmente, en la distribución bibliográfica de los planes de estudio de esta universidad.

En este sentido, si bien diversas autoras afirman (Maffía, 2006; Buquet Corleto, 2011) que la mera inclusión de mujeres en la bibliografía no asegura ni implica trabajar la perspectiva de género, sí se configura como un indicador de desigualdades o disputas en ciertos espacios académicos. En este caso, estos datos dan cuenta de ciertas disputas en torno a los saberes artísticos que pueden ser analizados a la luz de la división sexual del trabajo en el arte, mencionada previamente.

Por un lado, es posible distinguir a primera vista cuáles son las áreas de conocimiento donde priman las autoras mujeres y donde se encuentran prácticamente invisibilizadas: las áreas pedagógicas (C1), históricamente ligadas a las feminidades y las de creación artística (C5), de predominancia masculina. Esta división sexual del trabajo se repite en diversos ámbitos del conocimiento, donde la tarea de la enseñanza está vinculada con la crianza y el cuidado y suele ser conceptualizado como una supuesta continuación de la tarea de maternidad asignada a las mujeres (Morgade et al., 1997). Esto ha generado que a lo largo de la historia la tarea docente se encuentre altamente feminizada.

Siguiendo con esta línea, las tareas de reproducción se contraponen con las tareas de producción, siendo los hombres quienes mayormente ocupan estos espacios. Y es que, así como en el ámbito académico se erige la figura del hombre científico o intelectual, en el arte continúa incidiendo el mito del genio-artista (Pollock & Parker, 1988), implantando un ideal de sujeto que presenta ciertos dones divinos para la creación artística, que siempre es varón, blanco y europeo.

Por otro lado, se analizó desde la perspectiva de género, la planta docente actual del Profesorado de Artes Visuales. La misma consta de treinta y dos docentes que se distribuyen en distintas asignaturas, pudiendo dar más de una a la vez debido a la situación mencionada previamente sobre la distribución de cargos. Del total de docentes, veinte son mujeres y doce varones. Estos números parecen dar una sensación de igualdad, incluso de superioridad del género femenino, sin embargo, como plantea Ana Gabriela Buquet Corleto (2011), hay un error en considerar que la alta participación de mujeres en la universidad es sinónimo de equidad ya que al realizar un análisis en profundidad suele encontrarse una distribución desigual según las tareas o áreas de conocimiento.

En este sentido, a la hora de analizar la distribución del plantel docente a partir del género en el Profesorado de Artes Visuales se encontró una distribución similar a

la planteada en el análisis de la bibliografía, siendo las áreas de Didáctica (C1) e Historia (C2) las que mayor presencia femenina muestran, y menor en las áreas de Escultura (C5) y Dibujo (C4).

En este punto es posible introducir una nueva dimensión a los elementos mencionados hasta aquí, que implica problematizar la figura del genio-artista como un modelo de vida. Siguiendo esta idea, el artista no solo es un genio en términos productivos, sino que además deja su vida en ello. De esta forma, los horarios y la previsión no aparecen como elementos centrales en el estereotipo de la vida bohemia del artista (Belinche & Ciafardo, 2006), lo cual lo hace imposible de combinar con las tareas de cuidado que históricamente han recaído en las mujeres. Es posible argumentar, entonces, que este orden simbólico, es incompatible con la mujer artista que muchas veces debe combinar su vida artística con las tareas de cuidado y de planificación del hogar que, como se menciona previamente, recae mayormente sobre las mujeres.

Se podría pensar como corolario que la tarea docente se presenta como un espacio donde volcar los saberes y las prácticas artísticas en un contexto con cierto grado de previsión, un sueldo quizás magro, pero asegurado, la posibilidad de tomar licencias por enfermedad de familiares o hijos, entre otras.

Los hallazgos hasta aquí presentados abordan solo una parte del análisis realizado para una tesis de maestría, y dan muestras concretas de que el mito del genio-artista conceptualizado por Pollock en 1989 sigue presente en el ámbito artístico de hoy. Gran parte del currículum expreso tiene una escasa presencia de bibliografías escritas por mujeres, lo que contribuye a sostener una visión sesgada del conocimiento que excluye las voces y las experiencias de mujeres y de disidencias.

La ausencia de representaciones alternativas en la formación docente artística contribuye a perpetuar una división sexual del trabajo en el ámbito del arte, en la que los hombres predominan en espacios de creación, mientras que las mujeres se concentran en ámbitos pedagógicos. Este fenómeno se ilustra en el análisis del plantel docente: asignaturas, como Escultura o Dibujo, presentan una limitada representación de mujeres, tanto en las bibliografías utilizadas como entre los docentes responsables. Por el contrario, en materias pedagógicas, las bibliografías y los equipos docentes son mayoritariamente femeninos.

A modo de conclusión, es posible establecer que la formación docente en artes no solo transmite saberes, sino que también reproduce jerarquías y divisiones históricas del trabajo artístico. Intervenir sobre estas lógicas —ampliando las referencias, revisando los criterios de legitimidad y diversificando las representaciones— no constituye un gesto accesorio, sino una condición necesaria para desarticular las desigualdades que estructuran el campo.

REFERENCIAS

Belinche, D. y Ciafardo, M. (2006). *Los estereotipos en el arte: un problema de la educación artística* [Objeto de conferencia]. En II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39164>

Buquet Corleto, A. G. (2011). Transversalización de la perspectiva de género en la educación superior: Problemas conceptuales y prácticos. *Perfiles educativos*, 33, 211-225. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13221258018>

Castañer, R., Cebrián, I. y Perinat, M. (1997). *El arte y la mujer en las primeras vanguardias*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

Castellanos, R. (1972). La Participación de La Mujer En La Educación Formal. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 8(2), 4-10. <https://www.jstor.org/stable/27932983>

Dussel, I. (2010). Teoría pedagógica, historia y política en la lectura del pasado: 20 años de Sujetos, disciplina y currículum en los orígenes del sistema educativo argentino. *Historia de la educación-anuario*, (11), 1-6. <https://www.saiehe.org.ar/anuario/revista/article/view/309>

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.

Instituto Nacional de las Mujeres. (2018). *Boletín de Estadísticas de Género*. Secretaría de Desarrollo Social. <https://bit.ly/2AZvsea>

Maffía, D. (2006). El vínculo crítico entre género y ciencia. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, (5), 37-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2194268>

Ministerio de educación de la Nación Argentina. (2014). Informe Nacional de Indicadores Educativos: situación y evolución del derecho a la educación en Argentina. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/informe_nacional_indicadores_educativos_2021_2_1.pdf

Morgade, G., Bellucci, M., Cucuzza, R., Barrancos, D., Crespí, G. y Yannoulas, S. C. (1997). *Mujeres en la educación: género y docencia en Argentina, 1870-1930*. Miño y Davila.

Nochlin, L. (1971). Why are there no great women artists? [¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?]. En *Aesthetics* [Estética] (pp. 46-51). Routledge.

Pollock, G. y Parker, R. (1988). *Old mistresses: Women, art and ideology* [Antiguas amantes: mujeres, arte e ideología]. Bloomsbury Publishing.

Punzino, A. (8 de Marzo de 2022). Maestras y “seños”: ¿educar es solo un trabajo de mujeres?. *FiloNews*. <https://www.filo.news/Maestras-y-senos-educar-es-solo-un-trabajo-de-mujeres-l202103070002.html>

Tadeu de Silva, T. (1999). *Documentos de identidad. Una introducción a las teorías del currículum*. Belo Horizonte.

Tenti Fanfani, E. y Gómez Campo, V. (1990). *Universidad y profesiones*. Miño y Dávila.

Wainerman, C. H. (1979). Educación, familia y participación económica femenina en la Argentina. *Desarrollo Económico*, 18(72), 511-537. <https://www.jstor.org/stable/3466583?origin=JSTOR-pdf>

Wikberg, S. (2013). Art education—mostly for girls? A gender perspective on the Art subject in Swedish compulsory school [¿La educación artística, principalmente para niñas? Una perspectiva de género sobre la asignatura de Arte en la escuela obligatoria sueca]. *Education Inquiry*, 4(3), 239–257. <https://doi.org/10.3402/edui.v4i3.22630>

La galería de galpón
Barro y la expansión del arte
Mario Scorzelli
Arte e Investigación (N.º 29), e130, 2026. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e130>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA GALERÍA DE GALPÓN BARRO Y LA EXPANSIÓN DEL ARTE WAREHOUSE GALLERY BARRO AND THE EXPANSION OF ART

MARIO SCORZELLI | mario.scorzelli@unraf.edu.ar; <https://orcid.org/0009-0002-3249-6234>
Departamento de Escrituras de las Artes, Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Recibido: 07/03/2026 | Aceptado: 15/04/2026

RESUMEN

El artículo analiza la emergencia de Galería Barro de Buenos Aires como caso representativo de la transformación del sistema galerístico local en el marco del urbanismo neoliberal y la expansión del mercado del arte contemporáneo. A partir de un estudio de caso centrado en su período inicial (2014), examina el galpón como dispositivo de exposición, el discurso profesionalizante de su director, Nahuel Ortiz Vidal, y la estructura operativa del proyecto. El análisis muestra cómo la escala espacial, la inversión infraestructural y la orientación internacional reconfiguran las condiciones de producción, de circulación y de valoración del arte contemporáneo en Buenos Aires.

PALABRAS CLAVE

Galería Barro; galería de galpón; urbanismo neoliberal; mercado del arte; Buenos Aires

ABSTRACT

This article analyzes the emergence of Galería Barro from Buenos Aires as a representative case of the transformation of the local gallery system within the context of neoliberal urbanism and the expansion of the contemporary art market. Based on a case study focused on its initial period (2014), it examines the warehouse space as an exhibition device, the professionalizing discourse of its director, Nahuel Ortiz Vidal, and the project's operational structure. The analysis shows how spatial scale, infrastructural investment, and international orientation reconfigure the conditions of production, circulation, and valuation of contemporary art in Buenos Aires.

KEYWORDS

Galería Barro; warehouse gallery; neoliberal urbanism; art market; Buenos Aires



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

En las últimas décadas, numerosas ciudades han incorporado la cultura como herramienta de intervención urbana, promoviendo distritos culturales y políticas orientadas a atraer inversiones vinculadas a las industrias creativas. En este contexto, el arte contemporáneo ha sido movilizado como un recurso estratégico para la revalorización territorial, la reconversión de áreas industriales y la construcción de nuevas centralidades culturales. Diversos estudios han señalado que estas políticas se inscriben en procesos más amplios de urbanismo neoliberal, caracterizados por la promoción de inversiones privadas y la utilización de la cultura como vector de valorización del suelo urbano (Harvey, 2008; Theodore, Peck & Brenner, 2009).

Particularmente en la ciudad de Buenos Aires, estas transformaciones han sido analizadas en relación con políticas urbanas orientadas a la reconversión de áreas históricamente relegadas, especialmente en el sur de la ciudad (Cravino & Palombi, 2015; Herzer, 2008). Estos procesos suelen articular incentivos fiscales, intervenciones estatales y proyectos culturales que buscan reconfigurar el perfil social y económico de determinados barrios. Desde esta perspectiva, la cultura participa de estrategias de desarrollo urbano que inciden en la producción social del hábitat y en las dinámicas de segregación espacial (Di Virgilio & Rodríguez, 2013; Marcuse, 2004).

De esa manera, la apertura de la Galería Barro en 2014 puede ser entendida como un acontecimiento que irrumpe en un momento de inflexión del sistema galerístico porteño, en el que confluyen transformaciones del mercado del arte, reconfiguraciones urbanas y mutaciones en los regímenes de legitimación cultural. Barro se inscribe como síntoma de un cambio estructural: la consolidación de lo que en este artículo se denomina *galería de galpón* como tipología dominante para proyectos artísticos orientados a la expansión productiva, la profesionalización y la inserción internacional.

Antes de la consolidación de la galería de galpón entre 2014 y 2015, las galerías de arte en Buenos Aires se instalaron principalmente en departamentos, casas adaptadas y pequeños locales comerciales. Techos bajos, pasillos estrechos y espacios reducidos no solo respondían a limitaciones materiales, sino que conformaban una sensibilidad propia de la escena artística local, visible en espacios, como el pasillo del Centro Cultural Ricardo Rojas, el subsuelo de Ruth Benzacar; los locales de Belleza y Felicidad, Cobra y Mite; o los PH de Rayo Lazer e Isla Flotante.

Frente a esa tradición porteña de galerías de escala reducida, el galpón introduce una ruptura significativa en términos de escala y de ambición simbólica. Mientras los espacios domésticos habían favorecido una sociabilidad artística basada en la

proximidad, la informalidad y la circulación restringida, el galpón impone una lógica espacial asociada a la visibilidad, la producción intensiva y la espectacularización de la exhibición.

En términos expositivos, esta mutación tensiona el paradigma del *cubo blanco*. Brian O'Doherty (2011) advierte que el espacio expositivo moderno no es neutral, sino un dispositivo ideológico que construye un régimen específico de percepción, aislando la obra del mundo social y presentándola como entidad autónoma. Sin embargo, en el caso del galpón, esta neutralidad se ve amplificada y, al mismo tiempo, desplazada: la escala industrial, la altura y la continuidad espacial producen una experiencia estética que ya no remite a la intimidad abstracta del cubo blanco, sino a una escenificación del poder infraestructural del sistema del arte. El galpón no oculta su capacidad productiva; por el contrario, la exhibe como condición de posibilidad del arte contemporáneo de gran formato, enlazando demandas estéticas con demandas de capitalización de la ciudad.

La emergencia de este modelo espacial coincide con un proceso de reorganización del sistema galerístico argentino, atravesado por la expansión del mercado y la creciente orientación hacia circuitos internacionales. Como señalan Nik Theodore, Jamie Peck y Neil Brenner (2009), el neoliberalismo urbano no opera mediante un modelo homogéneo, sino a través de procesos de *neoliberalización* situados, que reconfiguran instituciones, territorios y marcos normativos de manera diferencial. En Buenos Aires, esta lógica se expresó en la promoción de distritos culturales, incentivos fiscales y políticas de *revitalización* que articularon al Estado con actores privados del campo cultural.

La localización de Barro en La Boca resulta paradigmática. La creación del Distrito de las Artes constituyó una intervención urbana que buscó reinscribir al barrio en un nuevo relato de ciudad creativa, apoyándose en su historia cultural para proyectar una imagen renovada y atractiva para el turismo y la inversión. Este tipo de políticas tienden a producir una integración selectiva de la cultura al desarrollo urbano, donde el arte contemporáneo funciona como capital simbólico capaz de legitimar procesos de valorización del suelo y desplazamiento social.

Desde su inauguración, el proyecto se presenta como una galería orientada a la producción de obras de gran escala y a la circulación internacional, posicionándose en un horizonte de competencia global. La arquitectura del galpón no funciona aquí como un telón de fondo neutral, sino como una infraestructura discursiva que sostiene y que refuerza ese posicionamiento.

En esa dirección, el proceso de profesionalización del arte contemporáneo en Argentina ha tendido a privilegiar ciertos modos de producción y visibilidad,

en detrimento de otros, estableciendo jerarquías espaciales y simbólicas dentro del campo. En este sentido, el galpón se consolida como un estándar de excelencia y de ambición, mientras que los espacios pequeños quedan progresivamente relegados a un lugar de marginalidad o precariedad.

Así, Barro puede ser leída como un caso límite que permite comprender cómo la galería de galpón opera simultáneamente como dispositivo estético, económico y territorial. Lejos de ser un simple cambio tipológico, su emergencia señala una mutación en las condiciones mismas de posibilidad del arte contemporáneo en Buenos Aires, donde la escala, la infraestructura y la inserción urbana se convierten en factores centrales de legitimación.

Desde el punto de vista metodológico, este trabajo adopta un enfoque cualitativo basado en el estudio de caso de Barro durante su período de conformación inicial (2014), etapa en la que se consolidaron tanto el modelo espacial del galpón como el discurso de profesionalización acelerada que caracterizó al proyecto. El análisis combina estrategias complementarias: el examen de la arquitectura y las condiciones espaciales del galpón como dispositivo expositivo; el análisis discursivo de declaraciones públicas de su director, Nahuel Ortiz Vidal; y la revisión crítica de bibliografía teórica sobre urbanismo neoliberal, sociología del arte y estudios del espacio expositivo. A partir de esta triangulación, el artículo busca interpretar la emergencia de la galería de galpón no solo como un fenómeno arquitectónico o institucional, sino como una transformación más amplia en las condiciones de producción, de legitimación y de circulación del arte contemporáneo en Buenos Aires. Aunque el proyecto ha evolucionado posteriormente —con procesos de expansión internacional y cambios en su equipo—, los patrones estructurales identificados en este período inicial permiten comprender de manera más precisa las transformaciones del sistema galerístico porteño en el marco de dinámicas urbanas y culturales asociadas al neoliberalismo.

ARQUITECTURA, ESCALA Y PROMESA DE INTERNACIONALIZACIÓN

La sede de Barro en Caboto 531, inaugurada en 2014, ocupa una antigua nave industrial construida en 1934, inscripta en la matriz industrial-portuaria histórica de La Boca. Esta procedencia no funciona únicamente como dato contextual o valor patrimonial, sino que se convierte en un elemento activo dentro de la operación simbólica del espacio. La arquitectura industrial no es neutral: organiza, condiciona y amplifica las formas de exhibición, de producción y de circulación del arte que allí tienen lugar.

El galpón presenta una planta aproximada de 400 m², con una altura cercana a los 8 m, dimensiones inusuales dentro de la tradición galerística porteña. Esta escala permite la exhibición de obras de gran formato y diseños expositivos

ambiciosos [Figura 1]. En este sentido, el espacio actúa como una condición de posibilidad para un tipo específico de producción artística, asociada a estándares de monumentalidad y de espectacularidad.



Figura 1. Matías Duville (2014), *Precipitar una especie*

Galería Barro O'Doherty (2011) señala que el cubo blanco se construye como una ficción de neutralidad que aísla la obra del mundo social y la presenta como autónoma. Sin embargo, el galpón de Barro no responde a esa lógica de borramiento, sino que propone una hiperbolización del espacio: lejos de neutralizar la arquitectura, la enfatiza. No se trata, entonces, de un cubo blanco, sino de lo que podría pensarse como un hiperespacio de producción, donde la obra no se emancipa del contexto, sino que se mide constantemente con él.

A su vez, la instalación de galerías en grandes naves industriales responde tanto a necesidades espaciales como a una narrativa de revitalización urbana que asocia arte contemporáneo, inversión privada y renovación de áreas «degradadas». En este marco, el galpón funciona como emblema de una promesa: la de insertar a Buenos Aires —y a sus galerías— en un circuito global de producción y legitimación artística. No es casual que, en los discursos que rodean a Barro, aparezcan comparaciones con Chelsea o con los pabellones de la Bienal de San Pablo. Estas referencias operan como horizontes aspiracionales que conectan directamente escala arquitectónica y escala simbólica (Fundación arteBA, 2015).

Así, el galpón de Caboto 531 condensa una ecuación precisa: a mayor escala espacial, mayor ambición de visibilidad internacional. La arquitectura no solo aloja obras, sino que comunica profesionalismo, capacidad productiva y alineación con estándares globales. En este sentido, el espacio se convierte en un argumento en sí mismo: habilita la posibilidad de «hacer la mejor muestra internacional» (Fundación arteBA, 2015) no solo por lo que contiene, sino por lo que representa. El galpón, entonces, no es un fondo neutro, sino un dispositivo activo de legitimación, donde arquitectura, economía y discurso se articulan para producir valor artístico y territorial de manera simultánea.

EL DISCURSO DEL GALERISTA

Las declaraciones públicas de Ortiz Vidal constituyen un insumo central para comprender el modo en que se naturaliza una determinada concepción del arte contemporáneo, del mercado y de la escala como horizontes normativos. En particular, su participación en el programa PG:7 de arteBA permite identificar una retórica estratégicamente articulada en torno a nociones como profesionalismo, producción, equipo, mercado y descubrimiento.

Uno de los elementos más significativos de este discurso es la autoubicación de Ortiz Vidal como «tercera generación de subastadores» (Fundación arteBA, 2015), en referencia a la casa Roldán. Esta genealogía cumple una doble función. Por un lado, establece una continuidad con una tradición histórica del mercado del arte en la Argentina, asociada a la experticia, el conocimiento del valor y la intermediación profesional. Por otro, marca una ruptura con las formas más artesanales, informales o domésticas de la galerística porteña, al inscribir a Barro en una lógica empresarial, estratégica y expansiva. La herencia no se presenta como lastre, sino como capital simbólico que habilita una actualización del rol del galerista en clave contemporánea.

En este marco, Ortiz Vidal sintetiza el horizonte del proyecto con una frase programática: «Que un artista argentino pueda hacer su mejor muestra de arte internacional en Buenos Aires» (Fundación arteBA, 2015). Esta formulación resulta productiva para el análisis, ya que articula tres niveles normativos: lo nacional, lo internacional y la excelencia. La posibilidad de realizar «la mejor muestra» no se define en términos locales, sino que se mide a partir de estándares internacionales, que operan como vara implícita de legitimación. El internacionalismo no aparece aquí como una opción entre otras, sino como el horizonte deseable y necesario de toda producción artística relevante.

Este gesto puede leerse como la inscripción del arte argentino en una racionalidad neoliberal globalizada, donde las escenas artísticas compiten por visibilidad y valor bajo parámetros estandarizados (Theodore, Peck & Brenner, 2009). El deseo de

escala no es meramente estético, sino estructural: producir obras «a la altura» de los circuitos internacionales implica adoptar sus lenguajes, sus formatos y sus lógicas de validación.

En este sentido, el internacionalismo no se refiere únicamente a la circulación transnacional de artistas y de obras, sino también a la incorporación de determinadas convenciones estéticas e institucionales. Entre ellas, pueden mencionarse la monumentalización de las exhibiciones y la adecuación de los espacios expositivos a estándares arquitectónicos próximos a los de bienales, de ferias y de galerías globales. La expansión del galpón como tipología espacial en Buenos Aires debe leerse, en parte, en relación con estas transformaciones.

En las declaraciones del galerista, esta orientación se refuerza a través de un vocabulario recurrente que merece ser subrayado: equipo, producción, mercado, escala, descubrimiento. Estas palabras conforman un campo semántico coherente, donde el arte se concibe como resultado de un trabajo colectivo, planificado y profesionalizado. La figura del artista-genio aislado cede lugar a una producción ampliada que involucra técnicos, montajistas, gestores y curadores. En línea con Howard Becker (2008), el arte se comprende así como el resultado de redes colectivas de cooperación, sostenidas por convenciones, por infraestructuras y de mecanismos de circulación. En Barro, esta lógica se expresa en la centralidad de nociones como «equipo», «producción» y «mercado», donde la expansión expositiva exige trabajo técnico especializado, circulación internacional y financiamiento integrado al mercado global.

El término «descubrimiento», en particular, resulta revelador. Ortiz Vidal insiste en la idea de un «arte de primera» que todavía no ha sido descubierto, sugiriendo que el valor ya existe, pero requiere de las condiciones adecuadas para manifestarse plenamente (Fundación arteBA, 2015). Esta retórica de la promesa desplaza la pregunta por los criterios de valor hacia el futuro, al tiempo que legitima la intervención del galerista como mediador indispensable entre la obra y su reconocimiento. El arte no es presentado como algo que deba ser discutido o problematizado, sino como un potencial latente que espera ser activado por el dispositivo correcto.

En este punto, la relación con el mercado se vuelve explícita y central. Lejos de aparecer como una consecuencia posterior del éxito artístico, el mercado es formulado como una condición necesaria de posibilidad. En palabras del propio Ortiz Vidal: «El arte tiene que sentirse fuerte acá y tener mercado» (Fundación arteBA, 2015). Esta afirmación cristaliza una operación discursiva clave: la naturalización del mercado como garante de legitimidad. El fortalecimiento del arte no se piensa en términos de debate crítico, experimentación o disenso, sino

en función de su capacidad de insertarse en circuitos de intercambio económico estables y visibles.

Isabelle Graw (2013) ha señalado que una de las características centrales del arte contemporáneo es la internalización de la lógica del mercado como principio organizador de esferas que históricamente se pensaban como relativamente autónomas. En el caso de Barro, esta lógica se manifiesta con claridad: el mercado no es un mal necesario ni un efecto colateral, sino el suelo sobre el cual puede construirse una escena artística «fuerte». La afirmación no se presenta como ideológica, sino como sentido común.

Desde esta perspectiva, el discurso del galerista no solo describe un proyecto, sino que contribuye activamente a redefinir las condiciones de legitimidad del arte contemporáneo local. Profesionalismo, escala e internacionalismo se articulan como valores incuestionables, mientras que el mercado se consolida como mediador natural entre producción artística y reconocimiento. En este marco, Barro no solo ofrece un espacio físico y productivo, sino que propone —y normaliza— un modelo de arte contemporáneo alineado con las exigencias del capitalismo cultural global, donde el deseo de escala funciona como motor, promesa y justificación.

EQUIPO PROFESIONAL, CAPITAL Y PRODUCCIÓN

El modelo de Barro no puede comprenderse únicamente a partir de su arquitectura o de su inserción urbana, sino que exige un análisis atento de su estructura y de su modelo de negocios, en tanto dispositivos centrales de profesionalización. Lejos de los relatos heroicos que privilegian la figura del galerista individual o del curador como autor, Barro se presenta discursivamente como un proyecto de equipo, donde la noción de trabajo colectivo ocupa un lugar destacado. Sin embargo, una observación más fina de las trayectorias involucradas permite identificar una serie de asimetrías estructurales que complejizan esa narrativa.

Durante la conferencia *PG:7* organizada por Fundación arteBA, la presentación que Ortiz Vidal realiza del equipo de Barro adopta un tono marcadamente informal, basado en la mención de nombres propios y apodos —«El equipo está conformado por Claudio Golombek, Silvi, Liran que está por ahí entre el público y yo» (Fundación arteBA, 2015)— sin mayores precisiones sobre roles, trayectorias o posiciones institucionales. Este modo de enunciación genera una escena ambigua: mientras presupone una familiaridad interna entre los miembros del proyecto, deja al auditorio en una posición de desorientación respecto de quiénes integran efectivamente ese equipo. Así, la escena pública reproduce una lógica de pertenencia que no se construye mediante la explicitación de credenciales o trayectorias, sino a través de la naturalización de vínculos y de nombres que solo adquieren sentido pleno dentro del propio círculo del proyecto.

Así, el núcleo del equipo se presenta conformado por un número reducido de integrantes con trayectorias muy desparejas, enfocados principalmente en áreas comerciales, relacionadas a la producción o más bien laterales con la excepción de Claudio Golombek —que casualmente es el único presentado con nombre y apellido— cuya trayectoria previa en el campo del arte contemporáneo argentino contaba con un reconocimiento consolidado en diferentes áreas vinculadas a la dirección de proyectos, la escritura sobre arte, la realización de exposiciones y el coleccionismo de arte contemporáneo. Esta disparidad resulta clave para comprender el modo en que Barro construye su legitimidad: no tanto a partir de una acumulación lenta de capital simbólico, sino mediante una inyección acelerada de capital económico, infraestructural y productivo.

En esa dirección, la figura de Ortiz Vidal ocupa un lugar clave en la arquitectura simbólica y operativa de Barro, en tanto condensa una forma específica de legitimación ligada a la gestión estratégica y a la proyección internacional. Su rol se apoya en la capacidad de articular redes, administrar recursos y posicionar al proyecto dentro de circuitos de circulación ampliados. En este sentido, Ortiz Vidal encarna una figura de gestión alineada con los modelos contemporáneos de dirección galerística, donde la visibilidad, la eficiencia organizativa y la capacidad de inserción en mercados globales adquieren un peso determinante. Esta posición se ve reforzada por una herencia familiar vinculada al mundo de las subastas —como tercera generación de subastadores—, que aporta un saber práctico sobre el valor, la circulación y la negociación de bienes culturales. Su presencia refuerza así la hipótesis de una profesionalización entendida como competencia gerencial: el liderazgo se ejerce a través de la toma de decisiones, la administración del riesgo y la construcción de escala, antes que mediante la acumulación lenta de capital simbólico.

Por otra parte, la trayectoria de Silvia Badariotti se inscribe en el campo de la producción cultural, vinculada a la coordinación logística y la ejecución de proyectos expositivos de gran escala. Su experiencia aporta al proyecto Barro un saber específico: la capacidad de producir exhibiciones complejas y de sostener circuitos de circulación institucional. Su presencia refuerza la hipótesis de que el proyecto se apoya en perfiles orientados a garantizar producción intensiva, visibilidad y proyección internacional.

Desde la sociología del arte, esta tensión puede leerse inicialmente en términos del desajuste entre capital económico y capital simbólico. Como ha señalado Bourdieu (1993), la legitimidad en el campo artístico no se adquiere de manera inmediata ni automática, sino que se construye históricamente a través de trayectorias, tomas de posición y reconocimientos acumulados. En el caso de Barro, sin embargo, la fuerte inversión inicial —compra del galpón, adecuación arquitectónica,

capacidad de producción, visibilidad internacional— parece operar como un mecanismo compensatorio, capaz de acelerar procesos de legitimación que, en otros contextos, demandarían décadas.

Graw (2013) permite complejizar este diagnóstico al plantear que el valor del arte contemporáneo se configura en la imbricación mutua entre el valor simbólico y el valor económico. Desde este enfoque, la inversión material y la escala productiva de Barro no operan simplemente como sustitutos del capital simbólico faltante, sino como productores directos de valor. La compra del edificio, la magnitud del espacio, la capacidad de producir obras complejas y costosas, y la promesa explícita de internacionalización funcionan como señales de valor anticipado, capaces de generar confianza en el mercado, incluso antes de que exista una consagración crítica sostenida.

La presencia de Golombek funciona, en este sentido, como un anclaje simbólico estratégico. Su trayectoria aporta una pátina de legitimidad crítica que estabiliza el desbalance entre capital económico y capital simbólico. Sin embargo, esta excepción confirma la regla: el proyecto no se apoya en una constelación amplia de agentes altamente legitimados, sino en una estructura flexible, funcional y orientada a la producción eficiente de exhibiciones de gran escala.

Aquí emerge una concepción específica de profesionalismo central para la hipótesis de este artículo. En el discurso de Barro, el profesionalismo no se define por la trayectoria crítica o la elaboración teórica, sino por la capacidad de producir obras, muestras, circulación y mercado. En este sentido, se mide más por el rendimiento, la logística y la eficacia que por la densidad simbólica de las prácticas.

Esta lógica se inscribe en lo que Mark Fisher (2016) conceptualiza como una «nueva ontología de negocios»: la internalización y la naturalización de valores empresariales en todos los órdenes de la vida social, incluso en instituciones culturales y artísticas que, si bien nunca estuvieron por fuera del mercado, no se encontraban completamente subsumidas bajo su racionalidad. La conformación de equipos altamente operativos y orientados a resultados responde a un modelo de gestión propio de las industrias culturales, donde la flexibilidad laboral y la multifuncionalidad se presentan como virtudes incuestionables. En este marco, las prácticas artísticas y la reflexión crítica de largo aliento tienden a quedar subordinadas —o directamente instrumentalizadas— por la urgencia productiva y la lógica de la eficacia.

La hipótesis que se desprende de este análisis es que el galpón y la inversión funcionan como un atajo de legitimación. La escala arquitectónica, la infraestructura técnica y la capacidad de producción no compensan simplemente una falta de capital

simbólico previo, sino que redefinen las condiciones mismas bajo las cuales ese capital se vuelve relevante. El espacio, el dinero y la promesa de internacionalización operan como garantes anticipados de valor y de profesionalismo, desplazando la pregunta por las trayectorias, los saberes específicos y las tomas de posición críticas.

En este sentido, Barro no solo acelera procesos de profesionalización, sino que contribuye activamente a redefinir qué se entiende por ser profesional en el arte contemporáneo argentino. El riesgo de esta redefinición —siguiendo a Graw (2013)— es que el valor del arte quede cada vez más ligado a su capacidad de sostener expectativas de crecimiento y de circulación, antes que a la construcción histórica de sentido, crítica y conflicto. Así, la asimetría entre capital económico y capital simbólico deja de presentarse como un problema por resolver y se naturaliza como condición estructural de un nuevo orden galerístico, en el que la escala y la promesa de valor preceden —y en muchos casos sustituyen— a la legitimación crítica.

CONCLUSIÓN

El análisis de Barro permite comprender cómo la emergencia de la galería de galpón en Buenos Aires no constituye únicamente una innovación arquitectónica, sino una transformación más profunda en las condiciones de legitimación del arte contemporáneo. La escala espacial, la capacidad de producción y los discursos de profesionalización operan como mecanismos que anticipan valor, proyectando la escena local hacia horizontes de visibilidad internacional. En este sentido, el galpón funciona como una infraestructura simbólica que condensa expectativas de circulación global, eficiencia productiva y competitividad dentro del sistema del arte.

Al mismo tiempo, el caso revela cómo estas transformaciones se inscriben en procesos más amplios de reorganización urbana y cultural asociados al urbanismo neoliberal. La articulación entre inversión privada, reconversión de espacios industriales y políticas de revitalización territorial redefine tanto el paisaje urbano como las jerarquías internas del campo artístico. Así, la consolidación del modelo del galpón contribuye a establecer nuevos criterios de legitimidad, donde la infraestructura, la inversión y la promesa de internacionalización se vuelven factores centrales en la producción de valor artístico en Buenos Aires.

REFERENCIAS

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* [El campo de la producción cultural: Ensayos sobre arte y literatura]. Columbia University Press.

Cravino, M. C., y Palombi, A. M. (2015). El macrismo ¿neoliberal? Política urbana en el sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 8(15), 56–67. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu8-15.mnpu>

Di Virgilio, M. M., y Rodríguez, C. (2013). *Producción social del hábitat*. Café de las Ciudades.

Duville, M. (2014). *Precipitar una especie* [Instalación]. <https://barro.cc/es/muestras/9/precipitar-una-especie>

Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?* Caja Negra.

Fundación arteBA (30 de marzo de 2015). *PG:7 - Nahuel Ortiz Vidal de la Galería Barro Arte Contemporáneo (Argentina)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=j62heta9-lM>

Graw, I. (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Mardulce.

Harvey, D. (2008). *Breve historia del neoliberalismo*. Akal.

Herzer, H. (Ed.). (2008). *Con el corazón mirando al sur: Transformaciones en el sur de la Ciudad de Buenos Aires*. Espacio Editorial.

Marcuse, P. (2004). Enclaves sí, guetos no: La segregación y el Estado. *Espacios y Debates. Revista de Estudios Regionales y Urbanos*, (45), 24–33.

O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Theodore, N., Peck, J., y Brenner, N. (2009). Urbanismo neoliberal: La ciudad y el imperio de los mercados. *Temas Sociales*, (66), 1–11.

De la metodología a la estrategia artística
El proceso creativo como territorio epistémico
Gerardo Suter Latour y Zaira Eréndira Espíritu Contreras
Arte e Investigación (N.º 29), e131, 2026. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e131>
<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 METODOLOGÍA A LA ESTRATEGIA ARTÍSTICA EL PROCESO CREATIVO COMO TERRITORIO EPISTÉMICO FROM METHODOLOGY TO ARTISTIC STRATEGY THE CREATIVE PROCESS AS AN EPISTEMIC TERRITORY

GERARDO SUTER LATOUR | suter.uaem@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9823-7273>

ZAIRA ERÉNDIRA ESPÍRITU CONTRERAS | zaira.espiritu@uaem.edu.mx; <https://orcid.org/0009-0001-8162-1073>

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes, México

RESUMEN

El artículo aborda la tensión que emerge cuando los artistas se incorporan al campo académico. Nociones como objetividad, replicabilidad y rigor metodológico resultan insuficientes para dar cuenta de estrategias y de procesos artísticos situados, relacionales, subjetivos, sensibles y encarnados. Ante ello, argumentamos la necesidad de desplazarnos, por un lado, del concepto de investigación hacia el de indagación y; por otro, de la noción de metodología hacia la de estrategia. Estos desplazamientos contribuyen a la configuración de un territorio epistémico en el que los procesos de producción-creación, ligados a la indagación y a las estrategias artísticas, permiten la aproximación al conocimiento desde experiencias múltiples. Finalmente, apuntamos la necesidad de ampliar los marcos institucionales de legitimación para reconocer la pluralidad de modos en que el arte genera conocimiento.

PALABRAS CLAVE

Indagación artística; estrategia artística; procesos de producción; investigación; metodología

ABSTRACT

The article addresses the tension that emerges when artists enter the academic field. Notions such as objectivity, replicability, and methodological rigor prove insufficient to account for situated, relational, subjective, sensitive, and embodied artistic strategies and processes. Given this, we argue for the need to shift, on the one hand, from the concept of research to that of inquiry and, on the other hand, from the notion of methodology to that of strategy. These shifts contribute to the configuration of an epistemic territory in which the production-creation processes, linked to inquiry and artistic strategies, allow the approach to knowledge from multiple experiences. Finally, we point out the need to broaden the institutional frameworks of legitimation to recognize the plurality of ways in which art generates knowledge.

KEYWORDS

Artistic inquiry; artistic strategy; production processes; research; methodology



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Attribution-
NoCommercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

En el contexto de México y Latinoamérica vemos que la producción artística se despliega a través de estrategias creativas múltiples y singulares. Por ello, este artículo analiza la tensión que emerge cuando los procesos de producción-creación se incorporan a los espacios académicos universitarios. Más que analizar un objeto de estudio discreto o una práctica artística particular, este texto se configura como una reflexión teórico-propositiva que surge del acompañamiento, la experiencia docente y el trabajo situado con procesos de producción-creación en el ámbito universitario, específicamente dentro de la Maestría en Producción Artística de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México (MaPAvisual-UAEM). En ese sentido, el artículo ensaya modos de nombrar aquello que acontece en los procesos creativos, preguntándose de qué manera ciertas categorías heredadas de la tradición académica —como investigación o metodología— resultan insuficientes para describir formas de generación de conocimiento que operan desde lo sensible, lo relacional y lo situado. Así, la pregunta que articula esta escritura podría formularse de la siguiente manera: ¿cómo pensar y nombrar los procesos artísticos sin reducirlos a marcos epistémicos ajenos a su naturaleza procesual y encarnada?

A lo largo del texto utilizamos la noción de indagación artística para referirnos a formas de exploración creativa donde el saber emerge desde el hacer, la experiencia y la relación con el contexto, antes que desde la aplicación de procedimientos previamente estabilizados. Del mismo modo, entendemos la estrategia artística no como un método fijo o replicable, sino como un conjunto dinámico de decisiones, de desplazamientos y de operaciones sensibles que se modifican durante el proceso creativo.

La tensión entre la noción hegemónica de investigación y los modos particulares de producción artística, aunados a los criterios de validación académica, remiten a una escisión histórica entre ciencia y arte, cuyos fundamentos se establecieron con la consolidación del método científico en la modernidad. Fue en el siglo XVII cuando pensadores, como Francis Bacon, en Inglaterra, y René Descartes, en Francia, establecieron el método científico como el principal medio para la construcción del conocimiento. La noción de investigación se institucionalizó durante la revolución científica y la Modernidad. Proveniente del latín *investigāre*, «ir en busca de una pista», dicho concepto se consolidó como término hegemónico dentro del campo del saber.

Frente al ascenso de la investigación científica, los procesos artísticos fueron desplazados a un estatus de práctica o expresión, sin ser reconocidos como formas legítimas de producción de conocimiento. La dicotomía entre ciencia y arte —razón vs. emoción, objetividad vs. subjetividad— se reforzó con el pensamiento cartesiano y positivista. Sin embargo, esta oposición no ha sido estable. Como

advierte Thomas Kuhn, la división entre ambas disciplinas es mucho más reciente de lo que suele asumirse, ya que «durante muchos siglos [...] no se establecía una separación muy grande entre las ciencias y las artes. Leonardo, entre muchos otros, pasaba libremente de un campo a otro. Una separación categórica [...] surgió solamente más tarde» (Kuhn, 1970, p. 161).

Esta separación, histórica y epistemológica, no solo marginó al arte, sino que instauró criterios normativos que determinaron qué podía considerarse conocimiento válido. No obstante, e irónicamente, como sostiene Kuhn en la Posdata de *La Estructura de las revoluciones científicas* (1970), muchas de sus tesis científicas provienen justamente de campos como la literatura, la música o el arte.

Esas tesis fueron tomadas en préstamo de otras áreas. Historiadores de la Literatura, de la Música, de las Artes [...] describen sus objetos de estudio de ese modo desde hace mucho tiempo. La periodización en términos de rupturas revolucionarias en estilo, gusto, y en la estructura institucional, han estado entre sus instrumentos habituales. Si tuve una actitud original frente a esos conceptos eso se debe sobre todo al hecho de haberlos aplicado a las ciencias, áreas que generalmente se consideraron dotadas de un desarrollo peculiar (Kuhn, 1970, p. 208).

Sin embargo, aunque la ciencia ha retomado estructuras de cambio características del arte —rupturas no acumulativas, variaciones de estilo y transformaciones en los modos de percepción— sigue erigiéndose como paradigma superior de racionalidad. Tal jerarquización revela que la presunta inferioridad epistemológica del arte descansa más en marcos normativos heredados de la Modernidad que en diferencias sustantivas en la generación de conocimiento.

Thomas Kuhn, al valorar principalmente la historia del arte dentro de su trabajo —es decir, la investigación *sobre* el arte— y no la producción artística en sí misma, está respondiendo a la exigencia de objetividad que se le pide a la investigación académica, lo cual implica hacer una depuración de la subjetividad inherente al proceso creativo. Esto resulta paradójico, pues si la producción artística surge precisamente de experiencias situadas, sensibles y subjetivas, eliminar dichas dimensiones para su análisis supone desarticular aquello que constituye su medio cognitivo. Esta lógica da lugar a una separación estructural entre lxs artistas como productoxs subjetivxs y lxs investigadorxs como observadorxs objetivxs. Colocando a lxs primerxs como objetos de estudio y a lxs segundxs como únicxs agentes legítimxs de producción de conocimiento. En consecuencia, lxs artistas quedan excluidxs de la categoría de investigadorxs y sus prácticas se interpretan como materiales a ser analizados, no como formas autónomas que generan saber. Es por ello que, en su momento, propusimos transitar hacia la noción de *indagación*

artística (Suter & Espíritu, 2025), como alternativa discursiva acorde con la naturaleza situada de los procesos creativos de producción.

PROCESOS CREATIVOS Y GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO

Comenzamos por retomar los planteamientos de Christopher Frayling (1993) y Henk Borgdorff (2005), cuyos aportes fueron decisivos en la consolidación del campo de la investigación artística en un momento histórico específico. No obstante, desde nuestra experiencia, comprendimos que sus propuestas responden a un contexto particular de institucionalización académica, atravesado por marcos epistémicos que hoy se encuentran en revisión.

En 1993 Frayling desarrolla la noción de investigación en arte y diseño, distinguiendo en ella tres categorías: investigación en arte y diseño, investigación a través del arte y el diseño e investigación para el arte y el diseño. Posteriormente, en 2005, Borgdorff, siguiendo a Frayling, desarrolla la idea de práctica artística como investigación y redefine igualmente una trilogía que distingue entre investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes, a esta última categoría el autor la describe de la siguiente manera:

La «perspectiva de la acción» o «perspectiva inmanente». Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. [...] Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo (Borgdorff, 2005, p. 10).

Como vemos, en las tres aproximaciones tanto de Frayling como de Borgdorff, arriba mencionadas, existe una subcategoría en la que la actividad artística abandona su condición de objeto de estudio para accionar desde el arte como instancia generadora de conocimiento. Si bien la incorporación de las disciplinas creativas al espacio universitario se da a partir de la noción de investigación y del papel que esta mantiene en la estructura académica vigente, en estos momentos sería importante avanzar hacia una discusión que permita relocalizar los procesos creativos en el contexto de los modelos de generación de conocimiento.

Desde luego, hablar de método científico no implica asumir la existencia de una única tradición homogénea ni desconocer las múltiples transformaciones epistemológicas que han atravesado las ciencias contemporáneas. Existen perspectivas críticas, fenomenológicas, situadas y transdisciplinarias que han cuestionado los ideales clásicos de neutralidad y de objetividad absoluta. Sin

embargo, muchas de las estructuras institucionales universitarias continúan operando desde modelos de validación del conocimiento que privilegian procedimientos estandarizados y criterios de verificabilidad difíciles de trasladar a los procesos artísticos de producción-creación.

Adicionalmente a lo anterior, habría que recalcar que mientras la noción moderna de investigación ha estado históricamente vinculada a los marcos metodológicos del pensamiento científico, el arte se ha desarrollado utilizando estrategias procesuales no replicables. No se trata de probar que los procesos de creación artística operan bajo la lógica del método científico y que, por ende, en ellos se investiga, sino más bien de mostrar cómo los procesos creativos también producen saberes. Este posicionamiento no desconoce la importancia histórica de las teorías que han pugnado por el reconocimiento de la investigación artística —investigación en arte y diseño y/o práctica artística como investigación—, sino que busca trasladar la discusión a un campo epistémico donde el arte, junto con otros saberes, pueden considerarse generadores de conocimiento. En este sentido, y como veremos, la indagación artística se presenta como una vía que permitiría ampliar el debate.

LA INDAGACIÓN ARTÍSTICA Y EL DESPLAZAMIENTO DE LA METODOLOGÍA A LA ESTRATEGIA

La indagación artística —del latín *indagare* o buscar desde el hacer— alude no solo a un proceso intelectual, sino a una práctica que involucra la exploración, el desplazamiento y la experiencia sensorial. La indagación dialoga con la incertidumbre, abordando la duda y la curiosidad desde la acción, la corporalidad y la observación del mundo. Indagar enfatiza la importancia de transitar el terreno desconocido de los procesos creativos; se relaciona con la deriva y las pocas respuestas definitivas y las muchas preguntas que permiten gestar proyectos en constante iteración.

La indagación artística abre la posibilidad de construir desde un espacio creativo donde el arte puede ser valorado no solo por sus productos finales, sino también por sus procesos. La noción de indagación nos ayuda a reposicionar el lugar del arte en la academia, ampliando las posibilidades del conocimiento a partir de estrategias que tocan lo sensible y que ensayan nuevas formas de pensar-haciendo. En ese sentido, las acciones iterativas, propias de la producción artística, estarían aparejadas a las diferentes estrategias implementadas durante el proceso creativo y no tanto a metodologías preconcebidas propias del paradigma dominante de la investigación.

En el entendido de que arte y ciencia se reencuentran en el espacio académico, resulta pertinente reflexionar sobre los límites que la terminología científica aplica cuando esta se vincula a los procesos de producción-creación. La coyuntura invita

a repensar cómo nombrar lo que hacemos durante los procesos creativos que podrían describirse a partir del hacer o que suceden en un bucle ininterrumpido fundado en el describir haciendo. Desplazarnos del campo gravitacional de la investigación para orbitar el de la indagación, ayuda, en un primer momento, a mover al arte de un marco conceptual heredado de la tradición científica moderna, para abrir la posibilidad de pensar en otras formas de generación de conocimiento vinculadas a la experiencia, la sensibilidad y la relación. En un segundo momento, proponemos desplazar la noción de metodología y atraer la de estrategia como un mecanismo afín a los procesos de indagación artística.

La estrategia en el arte no designa un método fijo ni una fórmula replicable, sino un entramado diverso, mutable y tejido en el contexto. Todo artista desarrolla formas propias de indagación y, a la par, estrategias singulares que se entrelazan con su historia de vida, los materiales y los medios con los que dialoga, así como los contextos en los cuales se desenvuelve. Dentro de un mismo proceso creativo coexisten múltiples estrategias que se activan de diferentes maneras: en decisiones formales, en gestos performativos, en el uso del cuerpo o en relaciones intersubjetivas.

En el ámbito de la ciencia, la metodología permite reducir la incertidumbre y garantizar la objetividad; mientras que en el ámbito del arte, al interior de los procesos creativos, solo crea tensiones irresolubles. La estrategia es una forma de pensamiento en acción, reactiva y adaptativa, que responde a condiciones cambiantes y a contextos específicos. Es esta condición iterativa la que habilita mecanismos epistémicos afines a la indagación artística. La noción de estrategia abre la posibilidad de comprender cómo las artes no solo generan obras, sino también formas de pensamiento que podrían vincularse al campo teórico. Teorizar, es cierto, es un término cargado de importantes connotaciones académicas; sin embargo, aquí nos gustaría incorporarlo como un modo de hacer-pensando o pensar-haciendo, o bien, reafirmar que, en el arte, «la teoría es el resultado de una práctica diaria» (Suter, 2020, p. 70).

Lo anterior dialoga con el postulado de Donald A. Schön (1998) sobre «la epistemología de la reflexión desde la acción», la cual da cuenta de la habilidad artística en situaciones de carácter único e incertidumbre; en ella los establecimientos del problema, los medios y los fines están estructurados de forma interdependiente y sus indagaciones son una transacción con la situación en la que el saber y el hacer son inseparables. A través de «ver como y hacer como» se crean y prueban nuevos modelos de situación que funcionan como acciones transformadoras y sondeos (Schön, 1998, pp. 152-153). Desde esta perspectiva, la subjetividad se convierte en un recurso epistémico que no se elimina, sino que se reconoce, se nombra y se pone en relación con otras subjetividades para construir

un conocimiento intersubjetivo y relacional. Hablar de estrategia en el arte es reconocer que en la acción se activan formas de teorizar-reflexionar. El paso de la metodología a la estrategia permite comprender cómo la indagación artística configura un campo epistémico propio. En este sentido, la estrategia no es un marco externo rígido que guía la práctica, sino un ente dinámico que acompaña la generación de conocimiento desde lo sensible.

CONCLUSIONES

Nombrar de otro modo implica pensar y actuar de manera distinta. Los movimientos conceptuales que proponemos en este texto responden a la necesidad de contar con aproximaciones que reflejen la singularidad de los procesos artísticos y las estrategias de indagación propias de la producción-creación. Tal reconfiguración, expresada ya en diversos foros, no solamente propone reconocer nuevas rutas de aproximación a la práctica artística, sino que además apunta a que en la academia se desarrollen innovadoras estrategias de acercamiento al objeto de estudio, ensayando lo que provisionalmente podría denominarse «abordaje situado» (Suter, 2024).

Esta nueva aproximación permite advertir que, en los procesos artísticos, la generación de conocimiento sucede a partir de dinámicas distintas a las que, tradicionalmente, los modelos científicos modernos han privilegiado. La separación entre proceso artístico y producción de conocimiento responde a una tensión epistémica basada en la distinción filosófica entre el *a priori* y el *a posteriori* (Kant, 2009). En la tradición kantiana, el conocimiento *a priori* está fundado en la razón; mientras que el conocimiento *a posteriori* remite a aquellos saberes basados en la experiencia. La ciencia moderna suele partir de marcos *a priori*, donde la dimensión experiencial individual es un sesgo para eliminar; en la producción artística, en cambio, la dimensión subjetiva se declara abiertamente como pulsión creadora. Ya que, como Vinciane Despret (2022) nos recuerda, no hay saber sin afecto, ni comprensión sin implicación.

Los procesos de producción-creación artística apuntan a la configuración de espacios epistémicos capaces de asimilar el contexto de los sujetos y de sus comunidades como generadores de saberes. Este desplazamiento —que no es exclusivo del campo artístico— forma parte de una creciente inquietud que comienza a manifestarse en la academia contemporánea, donde un nuevo paradigma se perfila hacia la instrumentalización de un modelo basado en el abordaje situado, donde el contexto, la experiencia y las preguntas en torno a la realidad asumen un rol decisivo en la formación y en la generación de conocimiento (Suter, 2024).

Es precisamente en el horizonte de este nuevo paradigma donde la indagación artística adquiere relevancia, pues acontece en un espacio intermedio en el que diversas arquitecturas del saber se encuentran, dialogan y se desafían mutuamente.

Considerar esta complejidad permite advertir un tercer territorio epistémico, más allá de la dicotomía *a priori* / *a posteriori*; un intersticio donde el saber emerge en acto, en relación y en situación. Desde esta perspectiva, los procesos de producción-creación funcionan como dispositivos de pensamiento encarnado. Mismos que requieren de otras formas de aprehensión y de un desplazamiento hacia el umbral de un nuevo paradigma del conocimiento, así como de un cambio de posición de los agentes involucrados. En este contexto, la indagación artística no aparece como una sustitución terminológica de la investigación, sino como una tentativa por nombrar formas de conocimiento que emergen desde la experiencia, la incertidumbre y la relación situada con el mundo. Del mismo modo, la noción de estrategia desplaza la idea de metodología rígida para enfatizar el carácter dinámico, procesual y contingente de los procesos creativos.

REFERENCIAS

Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. <https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios*. Cactus.

Espíritu Contreras, Z. E., y Suter Latour, G. (2023). La investigación artística en el entorno académico. *Arte e Investigación*, (23). <https://doi.org/10.24215/24691488e098>

Frayling, C. (1993). *Research in art and design* [Investigación en arte y diseño]. *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), 1-5. https://researchonline.rca.ac.uk/384/9/frayling_research_in_art_and_design_1993_OCR.pdf

Kant, I. [1781] (2009). *Crítica de la razón pura*. Alfaguara.

Kuhn, T. S. [1962] (1970). *The structure of scientific revolutions* [La estructura de las revoluciones científicas]. University of Chicago Press.

Kuhn, T. S. (1996). *La tensión esencial*. Fondo de Cultura Económica.

Schön, D. A. [1983] (1998). *El profesional reflexivo: Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Paidós.

Suter Latour, G., y Espíritu Contreras, Z. E. (2024). Notas para una tipología del documento terminal en investigación artística. *Revista Discurso Visual*, (54), 34-43. https://www.discursovisual.net/dvweb54/pdf/04-DV54-Notas_para_una_tipologia_del_documento_terminal_en_investigacion_artistica.pdf

Suter Latour, G., y Espíritu Contreras, Z. E. (2025). Indagación artística situada: Noción derivada del estudio de los procesos creativos. *Arte e Investigación*, (27). <https://doi.org/10.24215/24691488e121>

Suter Latour, G. (2020). Blink: A path to the other darkness. [Blink: Un camino hacia la otra oscuridad]. En E. Segre (Ed.), *México noir: Rethinking the dark in contemporary writing and visual culture* [México noir: Una nueva visión de lo oscuro en la literatura y la cultura visual contemporáneas] (pp. 113-121). Peter Lang.

Suter Latour, G. (2024). *La investigación en el umbral de un nuevo paradigma del conocimiento* [Ponencia]. Foro de análisis curricular en educación media superior y superior, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, México.