

LOS ESTUDIOS VISUALES Y EL PATRIMONIO CULTURAL

Los albañiles en el proyecto fundacional

Visual Studies and the Cultural Heritage

The Builders of the Foundational Project

Daniel Sánchez | sanchez.fatimada@gmail.com

Epistemología de las artes. Centro de Conservación
y Restauración. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 07/02/2017

Aceptado: 25/04/2017

RESUMEN

El presente trabajo desarrolla la construcción de una reflexión acerca de rasgos identitarios del patrimonio cultural platense. El objetivo es deconstruir desde el campo de los denominados «estudios visuales» esa matriz identitaria de una utopía frustrada, a partir de una estigmatización de un otro no deseado y posibilitar la construcción de una nueva mirada sobre esa historicidad reflexiva de lo artístico, que permita situar el proceso estético constructivo desde la capacidad de resolución de los albañiles locales.

PALABRAS CLAVE

Estudios visuales; imagen; deconstrucción; patrimonio cultural

ABSTRACT

This work develops the construction of a reflection on identity features of the cultural heritage of La Plata. Its objective is to deconstruct from the field of the so-called visual studies, the identity matrix of a frustrated utopia, from the stigmatization of an undesired other and to enable the construction of a new outlook on that reflective historicity of the artistic, which allows situating the constructive aesthetic process from the resolution ability of the local builders.

KEYWORDS

Visual studies; image; deconstruction; cultural heritage



I

Cuando en 1901 y en 1902 Alois Riegl publica *Late Roman Art y Dutch Group Portraits*, de algún modo inaugura la posibilidad del estudio histórico a través del arte y del papel emergente que este cumple con respecto a los valores y a las ideas de una época, si bien acotado al concepto de *Kunstwollen*.¹

La historicidad del arte se ha afirmado como fundamento de su estudio. Hans-Georg Gadamer expresa al respecto:

¹ Entendido como voluntad artística.

La conciencia histórica no es una postura metodológica especial, erudita, condicionada por una concepción de mundo, sino una especie de instrumentación de la espiritualidad de nuestros sentidos, que determina de antemano nuestra visión y nuestra experiencia del arte. Con ello converge claramente el hecho —y también esto es una forma de reflexividad— de que no solicitemos un reconocimiento ingenuo que nos vuelva a poner ante los ojos nuestro propio mundo con una validez compacta y duradera, sino que reflexionemos sobre toda la gran tradición de nuestra propia historia, más aún, reflexionamos del mismo modo sobre las tradiciones y las formas artísticas de otros mundos y culturas que no han determinado la historia occidental, pudiendo, precisamente así, hacerlas nuestras en su alteridad (1991: 44-45).

La historicidad del arte tiene un papel reflexivo, no narrativo. ¿Qué es lo que se quiere considerar detenidamente en este caso a través de la historicidad del arte? La posibilidad de indagar desde lo visual aspectos que paradójicamente son identitarios de una comunidad urbana, materializados en su patrimonio tangible, pero inasibles y, por tanto, integrados al patrimonio intangible. Los mismos, desde una construcción reflexiva y no narrativa de lo histórico, actúan como marcas de identidad. En este caso, el objetivo es trabajar, a partir de la mirada de la escala y de la materialidad de los edificios públicos fundacionales platenses, una marca identitaria que nos habla del marco histórico social en la cual fue fundada la ciudad y que, de algún modo, es parte de una constante histórica que atraviesa la historia local pero, también, nacional y que interpela hasta el presente en el hacer político, social y cultural de la República Argentina. Esa marca identitaria es lo que podría denominarse el proyecto trunco o postergado de la denominada generación del ochenta, de llevar a la República Argentina al nivel evolutivo de la civilización, de acuerdo con la nomenclatura del

denominado positivismo «sui géneris» de la América Latina (Arteta Ripoll, 2016) y de buscar en la matriz inmigratoria las causales de ese fracaso o, en clave contemporánea, de ese sueño postergado.

II

La ciudad de La Plata fue diseñada por integrantes de la elite intelectual europea o por inmigrantes ilustres de esa elite. Pero fue construida por humildes trabajadores, en muchos casos, ocasionales artesanos de la construcción, integrantes del bajo pueblo europeo: la vulgar chusma, en palabras de la elite económica e intelectual criolla de fines del siglo XIX. Esa vulgarización del proceso constructivo de «la ciudad armoniosa» (Rey, 1939) alteró, seguramente, la utopía soñada por Dardo Rocha de la «nueva Buenos Aires» (González, 2004).

El objetivo es deconstruir, desde el campo de los denominados estudios visuales, esa matriz identitaria de utopía frustrada a partir de una estigmatización de un otro no deseado y posibilitar la construcción de una nueva mirada sobre esa historicidad reflexiva de lo artístico, que permita situar el proceso estético constructivo desde el esfuerzo y desde la capacidad de resolución de los representantes de esa chusma, al decir de la elite iluminada, que terminó por darle concreción a lo que otros sólo lograron idear —en algunos casos, trazar— el plan, pero se quedaron sin proponer ni proveer los medios para la ejecución.

La construcción de esa nueva mirada seguramente contribuirá a aportar herramientas para entablar un vínculo reflexivo que permita entender la experiencia visual del patrimonio tangible como un hacedor de sentido.

III

Respecto de las labores de la cultura visual, Nicholas Mirzoeff expresa:

Una de las principales labores de la cultura visual consiste en comprender de qué modo pueden asociarse estas complejas imágenes que, al contrario de lo que sostendrían las exactas divisiones académicas, no han sido creadas en un medio o en un lugar. La cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana (2003: 25).

El autor apela a la experiencia visual, no para disfrutar de formas, sino para discutir significados y para construir sentidos en su acepción

de capacidad de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella y/o capacidad de entender, de apreciar o de juzgar algo.

¿Por qué el arte como ámbito para construir sentido? Porque es una cualidad humana que supera «lo decible», el corsé del discurso, la representación evidente. En palabras de Ernst Cassirer, «la vida estéticamente liberada» (1975: 155). Así, es la dimensión estética el reaseguro que posibilita la deconstrucción de la representación simbólico-lingüística y, por tanto, una construcción alternativa del mundo.

De este modo, el silencio histórico o el relato establecido por la historiografía tradicional de la gente ordinaria o de las minorías marginales —en este caso la *chusma inmigrante* de la ciudad de La Plata, materializada en el hacer de estos campesinos devenidos en obreros y en maestros artesanos, en la construcción de los edificios fundacionales de esta ciudad—, puede llegar a romperse, no sólo para reconstruir o para documentar un hacer, una acción y una función en un contexto histórico cultural dado (aporte que nos puede brindar el estudio de la cultura material o la reconstrucción descriptiva de las *historias de la vida cotidianas* o social de la arquitectura), sino, también, para vincularnos, quizás, con sus proyectos, con sus fantasías, con su dimensión humana.² Y no existe dimensión más humana que la estética.

Sin embargo, el afirmar la historicidad y la capacidad de lo estético para reconstruir las voces de la historia y para reconstruir el vínculo con el presente en una dimensión humana, no nos habilita a utilizarlo como herramienta de conocimiento. Para ello debemos utilizar dos llaves preceptivas. La primera es la de considerar la historia como un hacer inserto en el hacer humano, en los «dominios del hombre» (Castoriadis, 2009). Una construcción interpretativa acerca de las representaciones discursivas del pasado. Cornelius Castoriadis dice: «Todo pensamiento sobre la historia y la sociedad pertenece él mismo a la historia y a la sociedad. Todo pensamiento, cualquiera sea y cualquiera que sea su “objeto”, no es más que una modalidad y una forma del hacer social-histórico [...]» (1989: 45). Además, agrega que la historia «[...] es esencialmente *poiesis*, no ya poesía imitativa, sino creación, génesis ontológica en y por el hacer y el representar/decir de los hombres [...]» (1989: 45).

La segunda llave perceptiva es considerar el lenguaje como algo constitutivo del hombre y del mundo. Al respecto, Umberto Eco sostiene: «Lo digamos de una o de muchas maneras, el ser es algo que se dice [...]. El ser, en cuanto pensable, se nos presenta desde el principio como efecto del lenguaje» (1990: 30). Con relación a esto, Gadamer explica:

El lenguaje es la primera interpretación global del mundo y por eso no se puede

² En líneas generales, las corrientes históricas que toman como tema de interés los denominados «hombres sin historia» abordan los mismos desde un perfil demasiado economicista. En *El mundo como representación* (1996), Roger Chartier marca los límites de la llamada historia de las mentalidades dentro de su enfoque de la historia como representación.

sustituir con nada. Para todo pensamiento crítico de nivel filosófico, el mundo es siempre un mundo interpretado en el lenguaje. Tanto una como otra llave nos presenta lo estético con identidad hermenéutica (1992: 83).

Es esa tensión permanente entre historicidad y anacronismo, que se somete y se libera permanentemente del mundo del lenguaje y que, por tanto, es el indicio para construir y reconstruir permanentemente dimensiones de sentido.

Actuar en un marco de «representación simbólica» (Trías, 1997) nos permite hacer presente el vínculo, en este caso, con los artesanos inmigrantes que llegaron a la ciudad de La Plata entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX y que dieron concreción a la tarea inconclusa de la elite ilustrada gobernante. El proceso histórico-social se construye en un relato, una narración, un discurso, un sentido. El discurso histórico es instituyente y constituyente. Estas características generales del hacer/decir histórico tienen un alcance especial en la historia de la Argentina.

IV

La denominada *Argentina moderna* fue fundada institucionalmente a partir de una acción política de choque gestada por una elite intelectual en un contexto de inmigración aluvial, según José Luis Romero (2013). Las transformaciones fueron tan contundentes y aceleradas que en un lapso breve de tiempo (inferior a treinta años) se produjo un hiato irrecuperable con su pasado, fundamentalmente en la ciudad de Buenos Aires y en su área de influencia.

El corte fue tan abrupto que generó un verdadero naufragio identitario y motivó un drástico accionar político para la construcción *teórica* de una identidad de país, de una nacionalidad apoyada fundamentalmente en un modelo revolucionario de instrucción pública, de servicio militar y de producción simbólica (Bertoni, 1992). Esta construcción teórica de la nacionalidad generó, tomando la frase de Nicolás Shunway (1993), una verdadera *invención de la Argentina*. Invención hecha por políticos, literatos e historiadores, construida a la medida de sus ideas y de sus intereses. Por tanto, polémica y variada, pero, por sobre todas las cosas, incompleta, fragmentaria y esencialmente trunca. Como paradoja histórica, la Argentina moderna que tanto trató de diferenciarse de la Colonia hispana generó, como ella, un discurso instituyente inacabado, construido fundamentalmente desde un centralismo despótico, voluntarista y poco representativo.

Este discurso inacabado utilizó como chivo expiatorio de su no

³ En su acepción de «Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano» (RAE, 2017).

conclusión el tipo de inmigración aluvial que recibió el país en distintos tiempos de la historia. Para el caso que nos toca de la ciudad de La Plata y su etapa fundacional, fue el perfil mediterráneo europeo, principalmente italiano y español. La ciudad de La Plata fue fundada como consecuencia del proceso de federalización de la ciudad de Buenos Aires, que dio por concluido un largo período de guerras intestinas y que detuvo —quizás sea arriesgado decir que resolvió— el conflicto permanente que existe en un país que tiene una provincia, la de Buenos Aires, potencialmente más poderosa que el mismo país en su conjunto. La concepción de la ciudad, que nació como proyecto utópico,³ estuvo pensada como futura capital del mismo país que, al emerger de la solución de ese conflicto, mostraba una salida evolutiva hacia la civilización y que se modelaba como la París de Georges-Eugene Haussmann (González, 2004) y como escuela cívica, desde su arte y edificios públicos. Ricardo González expresa al respecto:

La monumentalidad y el carácter excepcional con que se pensó la ciudad era parte tanto del proyecto de recrear un núcleo hegemónico capaz de construir una alternativa a la capital de la Nación, como del establecimiento de un nuevo sistema social, económico y cultural apartado de las derivaciones de la tradición colonial todavía vigentes (2004: 51).

Ese impulso inicial generó, además de una traza y un proyecto urbano de vanguardia, el llamado a concurso para construir edificios públicos sobre la base de proyectos llevados adelante por arquitectos europeos, de la contratación de artistas italianos, como Pietro Costas y Víctor de Pol y, luego, de la realización de esculturas en casas de fundición francesas.

La crisis de los años noventa del siglo XIX detuvo ese impulso. Los contratos constructivos fueron virando a empresas locales, cuyos dueños formaban parte del gran flujo migratorio. Para el caso de la ornamentación de los edificios públicos tanto los materiales como la mano de obra también empezaron a tener un color local. El cemento y el hierro o, en todo caso, más adelante la piedra Mar del Plata, fueron reemplazando los mármoles y la fundición de origen europeo (González, 2010). En el caso específico del edificio de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires, la tradición cuenta que fue el artista italiano Víctor de Pol quien llevó adelante el diseño del programa iconográfico de los relieves, de las acróteras y la ornamentación externa del edificio. Sin embargo, la observación de la resolución formal de los mismos y su materialidad dan lugar a inducir que la concreción fue llevada adelante por maestros albañiles a cargo de la construcción del edificio (Rodríguez, 1956). Esta experiencia visual se reitera en otros edificios fundacionales.

V

Mirzoeff plantea que «las imágenes visuales tienen éxito o fracasan en la medida en que podemos interpretarlas satisfactoriamente» (2003: 35). La experiencia espacial y visual de ciudad de La Plata, entendida como un proyecto urbanístico trunco, marcó la visión de una nación que detuvo su desarrollo hacia el modelo civilizatorio encarnado por los valores positivistas, esperando el momento histórico para retomarlo. La misma experiencia espacial y visual, vista como un proceso de integración urbana en un marco diverso y complejo desde los aspectos político, económico y cultural, puede valorarse como una memoria dinámica y creativa de un grupo social muchas veces desvalorizado y estigmatizado, como fue la denominada «chusma gringa» por la elite intelectual y autodenominado «patriciado agroexportador», que llevó adelante el cumplimiento de un proyecto al cual fue invitado como eslabón pequeño de un engranaje presuntuoso y que tuvo que resolver con creatividad operativa lo que otros dejaron inconcluso.

La experiencia visual puede actuar como indicio de esa identidad platense, si nos disponemos a concebir el mundo no como fotografía sino como imagen construida y la historicidad del arte no como narración sino como reflexión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arteta Ripoll, Cristóbal (2016). «Barbarie y civilización en el pensamiento jus-filosófico latinoamericano». *Advocatus*, 13 (26) (pp. 239-252). Barranquilla: Universidad Libre Seccional.

Bertoni, Lilia (1992). «Construir la nacionalidad. Héroe, estatuas y fiestas patrias 1887-1891». *Boletín del Instituto de Historia argentina y americana Dr. E. Ravignani*, (5). Buenos Aires.

Cassirer, Ernst (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castoriadis, Cornelius (1989). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquest.

Castoriadis, Cornelius (2009). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, Roger (1996). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

Eco, Umberto (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.

Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Gadamer, Hans-Georg (1992). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.

González, Ricardo (2004). *La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)*. Trabajos premiados del I Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

González, Ricardo (2010). *Escultura y ciudad 1882-2008*. La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Heidegger, Martin (1977). *The Age of de World Picture*. Nueva York-Londres: Garland.

Mirzoeff, Nicholas (2003). *¿Qué es la cultura visual?* Barcelona: Paidós.

Morey, Miguel (1987). «Prólogo». En Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido* (pp.10-20). Barcelona: Paidós.

Rey, José María (1939). *La Plata, ciudad armoniosa* [Conferencia pronunciada en el salón de actos de la Biblioteca Euforión, el 28 de octubre de 1939]. La Plata: Municipalidad de La Plata.

Rodríguez, Aurelia (1956). *Escuela Superior de Bellas Artes sobre Víctor de Pol*. La Plata.

Romero, José Luis (2013). *Breve Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Shunway, Nicolás (1993). *La invención de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Trías, Eugenio (1997). *Pensar la religión*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.