



OCTANTE

Revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

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

Esp. Paola Belén

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Sabrina Soler

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Juan Mansilla

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

GESTIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Lic. Florencia Mendoza

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Lic. Manuela Belinche

Lic. Florencia Mendoza

Trad. Mercedes Leaden

TRADUCCIÓN

Trad. Mercedes Leaden

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Lic. Adela Ruiz

DIRECCIÓN DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL Y REALIZACIÓN

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

Lucía Pinto

Agustina Fulgueiras

Obra de tapa: s/t (2016), Francisco Viñas. De la serie *Pequeñas almas al barranco*. Pintura asfáltica y esmalte sintético sobre papel brillante. 35 x 50 cm

Agosto de 2017

Cantidad de ejemplares: 500

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

Número 2

issn 2524-969x

Impreso en Argentina – Printed in Argentina



DIRECTORA

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

CONSEJO EDITORIAL

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

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

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

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

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

CONSEJO ACADÉMICO

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

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

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

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

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

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

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

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

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

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

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

COLABORADORES

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

Sara Migoya (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

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

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

Catalina Poggio (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

9 EDITORIAL

OPINIONES

14 La cultura visual en paralaje. Frenesí de lo visible
Danusa Depes Portas

26 Historia del arte y cultura visual. El día en que Bugs Bunny conoció a Seurat
Natalia Matewecki

38 Nuevos desafíos de la historiografía del arte
Rubén Hitz

46 Cultura visual y enseñanza. Algunas consideraciones para pensar la formación docente
Alejandra Catibiela

54 Proyecto Libros Solidarios. Experiencias de libro álbum
Natalia Di Sarli, Yanina Hualde

64 Explorando el terreno. Nuevos problemas, nuevas percepciones, nuevos desafíos
María de las Mercedes Reitano

68 Los estudios visuales y el patrimonio cultural. Los albañiles en el proyecto fundacional
Daniel Sánchez

ENTREVISTA

77 Los estudios visuales en perspectiva latinoamericana. Entrevista a María Elena Lucero
Lucía Gentile

APUNTES BIBLIOGRÁFICOS

86 Una salvación integral de los fenómenos
Carlos Ríos

90 Las imágenes y sus relatos. El poder de la historia
Sara Migoya

93 El extremo como categoría de lo posible. Estéticas contemporáneas y su presencia en Latinoamérica
Julia Cortese

96 Los pasajes de Groys. Del arte moderno al ágora contemporánea
Sofía Delle Donne

Muchas canciones, una canción. La Nueva Canción o la canción de Protesta Rubén Martínez Castillo	99
Hacia los orígenes de la noción de patrimonio Luis Ferreyra Ortiz	102
La cerodimensionalidad de las imágenes técnicas Juan Cruz Vallefin	105
Las imágenes y su tiempo Clara Gallego	108
RECAPITULACIONES	
Hacia un museo comunitario y sustentable Mercedes Zubiaurre	111
Cuerpos y metáforas en los actos escolares María Inés Gannon	114
INSTITUCIONAL	
Breviarios del día: edición 2016 Paola Sabrina Belén	118
El comienzo de una experiencia colectiva Victoria Ramello	119
Diversidad de encuentros. Segundo día de la Bienal Abril Cleve	121
¡Nunca más! Guillermina Cabra	124
La multitud se hace obra Luciana Báez Escobar y María Eugenia Bifaretti	126
La memoria: archivos y luchas Guillermina Poggio	129
Espacios de resistencias. Construir colectivamente desde el arte Camila García Martín	131
El respiro que el arte nos da Diego Roque de Castro Araujo	134
Fin de fiesta Valentina Valli	137
Arte y cultura. Apropiarnos del espacio, revivir la memoria Ana Inés Lastiri	140



EDITORIAL



EDITORIAL

La cultura contemporánea se arraiga en una compleja trama de múltiples ejes y de relaciones no lineales en la que confluyen una diversidad de lenguajes, medios, tiempos y proyectos. Si bien esta complejidad es la que define nuestros tiempos, no podemos dejar de reconocer que los proyectos del hombre tienen un asentamiento cultural desde donde es posible abrir el presente y proyectar su futuro. Por medio de la praxis, sedimenta su experiencia del mundo, mediante la producción de imágenes y de objetos que constituirán anclajes tanto materiales como simbólicos, y consigue, de este modo, su pertenencia y su identidad.

Entre otros factores, nuestra época ofrece una intensa problematización de la figura tradicional del artista y del estatuto de la obra. La experimentación y la interrogación de los límites se entremezclan y producen un desbordamiento de lo artístico en sus formas institucionalizadas, mientras que lo estético se difumina más allá de las fronteras del mundo de las artes. Vivimos en un mundo en el que nuestra experiencia de las cosas, de todo tipo de cosas, se funde y se superpone con nuestra experiencia de las imágenes de dichas cosas. En tal sentido, este segundo número de *Octante* invita a reflexionar sobre la *cultura visual*, cuestión que atraviesa los textos de la sección «Opiniones», en la que los autores problematizan el tema en el marco de las asignaturas en las que se desempeñan.

Danusa Depes Portas, profesora externa invitada, escribe «La cultura visual en paralaje. Frenesí de lo visible». En este texto, la autora recorre distintas perspectivas referidas a la construcción del nuevo campo interdisciplinario de investigación sobre la imagen y pone énfasis en la diversidad de sentidos que los estudios visuales o el concepto de cultura visual tienen para los autores que han investigado el tema y sus problemáticas. Indaga, también, acerca de los desafíos que enfrentan la visualidad y los estudios visuales en América Latina.

En el texto «Historia del arte y cultura visual. El día en que Bugs Bunny conoció a Seurat», Natalia Matewecki reflexiona acerca del papel actual de la historia del arte en contraste con la cultura visual.

Parte, para ello, del análisis de seis casos en los que se muestran obras de arte tradicionales, asentadas en distintos lenguajes, medios y dispositivos. Esto da lugar a nuevas versiones visuales relacionadas con lo masivo, lo cotidiano y lo popular.

Rubén Hitz, en «Nuevos desafíos de la historiografía del arte», reflexiona acerca de cómo las nuevas tecnologías modifican nuestra relación con las imágenes. En tal sentido, resalta que esto plantea la incorporación de conceptos y de recorridos textuales en espacios de formación, como la historiografía del arte.

En «Cultura visual y enseñanza. Algunas consideraciones para pensar la formación docente», Alejandra Catibiela se ocupa del impacto de la cultura visual en el abordaje de la educación artística en la escolaridad obligatoria, para dar cuenta del lugar que ocupa en la formación de los docentes de la especialidad.

Natalia Di Sarli y Yanina Hualde, en su escrito «Proyecto Libros Solidarios. Experiencias de libro álbum», describen el proyecto mencionado, perteneciente a la cátedra Lenguaje Visual 3 de la Facultad de Bellas Artes (FBA), a fin de reflexionar sobre el papel del libro álbum como objeto factible de abordaje desde los estudios de cultura visual.

Por su parte, María de las Mercedes Reitano, en «Explorando el terreno. Nuevos problemas, nuevas percepciones, nuevos desafíos», se ocupa de la importancia de las políticas culturales en un mundo cada vez más conectado, en el que las industrias culturales son un poderoso instrumento de expresión identitaria, de configuración de imágenes y un vigoroso cauce de acceso a la cultura.

Finalmente, Daniel Sánchez, en «Los estudios visuales y el patrimonio cultural», reflexiona sobre los rasgos identitarios del patrimonio cultural platense desde el campo de los denominados «estudios visuales», lo que posibilita la construcción de una nueva mirada sobre la historicidad reflexiva de lo artístico.

En la sección «Entrevista», Lucía Gentile dialoga con la Dra. María Elena Lucero, directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CEVILAT) de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y delegada por la Argentina de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT). Este diálogo nos acerca a la actualidad de los estudios visuales, a la forma en que su avance interpela a la historia del arte, a sus diferencias con el enfoque semiótico y a las influencias de los estudios culturales y poscoloniales y del giro decolonial. También da cuenta de las particularidades que emergen en el contexto latinoamericano, atendiendo a la historia y a los fundamentos de la ReVLAT.

En la sección «Apuntes bibliográficos» se publican reseñas de libros realizadas por estudiantes de distintas carreras de la FBA, mientras que

en «Recapitulaciones» se reúnen resúmenes de tesis y de proyectos de tesis aprobados de graduados recientes y de estudiantes avanzados, respectivamente, de la carrera de Historia de las Artes orientación Artes Visuales (OAV).

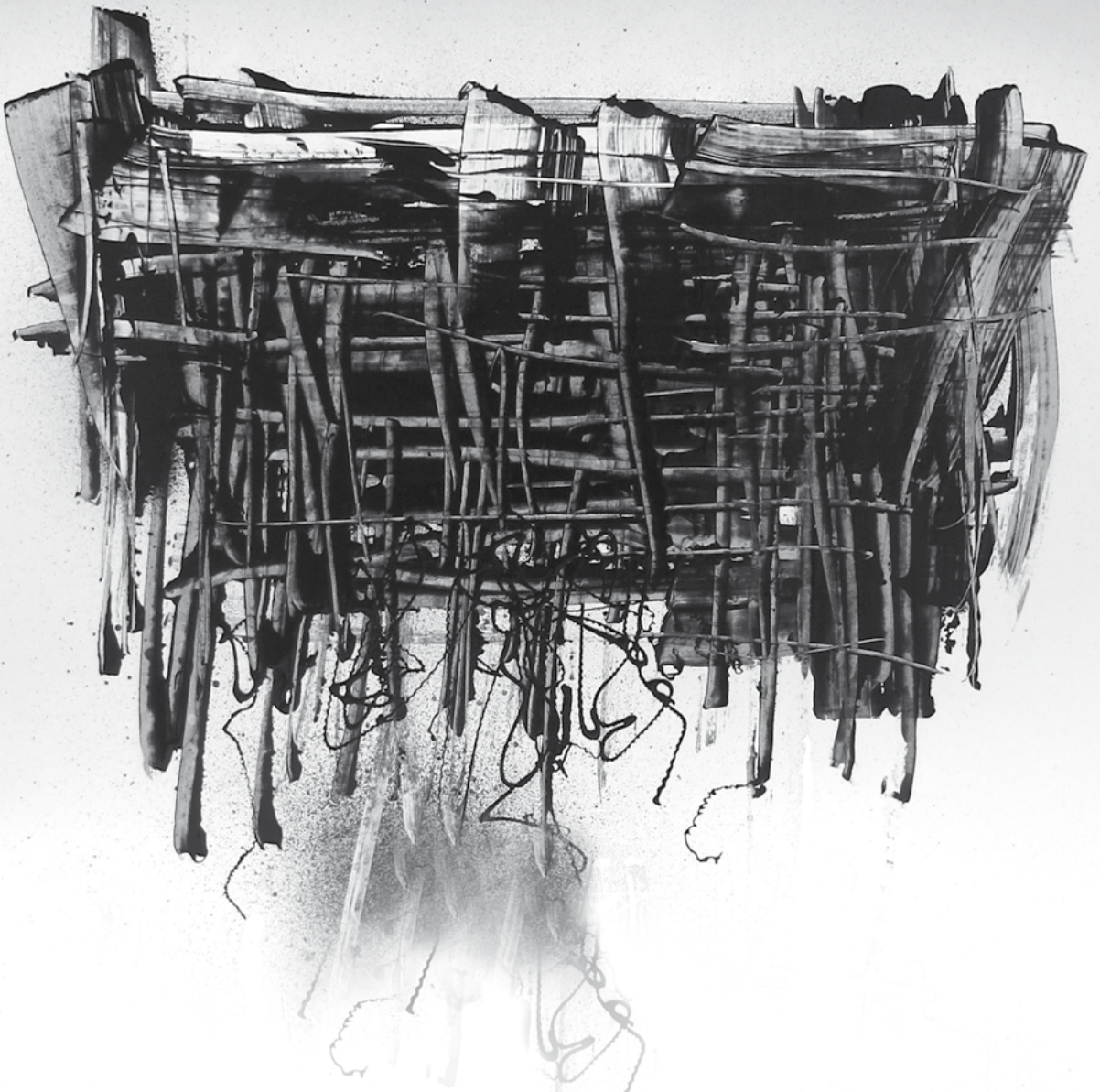
Por último, la sección «Institucional» presenta las reseñas elaboradas por estudiantes de Historia de las Artes (OAV) en el marco de la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura, organizada por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP, en octubre de 2016.

Para finalizar, queremos remarcar nuestro especial reconocimiento a los autores, a los colaboradores y a las autoridades de la Facultad que han hecho posible la continuidad de la Revista con este segundo número. Invitamos, entonces, a recorrer estas páginas en las que el lector encontrará valiosas contribuciones para la construcción conceptual desde miradas múltiples y renovadas.

Esp. Paola Sabrina Belén

Directora de *Octante*

Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Sociales



OPINIONES



LA CULTURA VISUAL EN PARALAJE

Frenesí de lo visible

Visual Culture in Parallax

Madness of the Visible

Danusa Depes Portas | depesportasdanusa@gmail.com

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior / Fundação de Amparo a Pesquisa
do Rio de Janeiro. Pontifícia Universidad Católica de
Rio de Janeiro. Brasil

Recibido: 15/02/2017
Aceptado: 02/05/2017

RESUMEN

La tendencia en los estudios de los medios de comunicación por la dimensión transnacional del tráfico y la producción de imágenes acompaña su desplazamiento hacia el centro de los debates acerca del papel de la representación en las culturas globales contemporáneas. Estas cuestiones podrían cumplirse en dos problemas claves: la hibridación de los campos disciplinarios y la relación entre lo visible y lo decible. El ensayo objetiva distinguir transformaciones que afectan de modo directo a las construcciones metodológicas y epistemológicas de las disciplinas y aportan principios del campo heteróclito y múltiple de los Estudios Visuales y los desafíos pendientes de su desarrollo en América Latina.

PALABRAS CLAVE

Visualidad; giro pictórico; regímenes escopicos; anacronismo; colonialidad del ver

ABSTRACT

The growing trend in media studies owing to the transnational dimension of trafficking and the production of images accompanies its displacement toward the center of debates about the role of representation in contemporary global cultures. These issues could be fulfilled in two key-problems: the hybridization of disciplinary fields and the relation between the visible and the sayable. The essay aims to distinguish some transformations that directly affect the own methodological and epistemological constructions of the disciplines, contributing for this purpose some principles of this heteroclitite and multiple field of the Visual Studies and the pending challenges of its development in Latin America.

KEYWORDS

Visuality; pictorial turn; scopic regimes; anachronism; coloniality of seeing

La crítica será el arte de la no servidumbre voluntaria o de la indocilidad reflexiva. Un cuestionamiento de los límites de nuestra subjetividad requiere de un trabajo paciente para dar forma a la impaciencia de la libertad. *Paralaje* es un concepto astronómico referido a la diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone observado. Lo interesante de la noción de brecha de paralaje como proliferación de significaciones para referir a lo mismo, no está en la relación entre las distintas versiones con el objeto real, sino en la idea de que la propia paralaje es, de por sí, sintomática. Es a partir de ese lugar de inquietud que ella puede crear un campo de experimentaciones difusas, una región abierta de posibles que relanza la jerarquía entre artes y que baraja sus lógicas y sus lugares, para reconfigurar diversos aspectos de la experiencia visual. A continuación, se esbozan algunos apuntes, destellos, *sampling*, al respecto de la cultura visual.

I

El involucramiento contemporáneo relacionado con la pregunta acerca de la imagen resultó en la construcción del nuevo campo interdisciplinario de investigación. Los estudios visuales o el concepto de cultura visual no tienen el mismo sentido para los autores que han investigado el tema y sus problemáticas. Uno puede caracterizar una definición abarcadora, que aproxima el concepto de cultura visual de la diversidad del mundo de las imágenes, las representaciones visuales, los procesos de visualización y los modelos de visualidad.

Como resultado de una encuesta desarrollada a investigadores que respondieron al *visual culture questionnaire*, en los años de 2001-2005 (Dikovtskaya, 2005), se identificaron tres grupos dominantes en el campo de los Estudios Visuales: el primero, que considera a la cultura visual como la expansión propia de la Historia del Arte; el segundo, que entiende a este campo como independiente de la Historia del Arte y que concibe que es más apropiado estudiarlo con las tecnologías de la visión vinculadas a la era digital y virtual; por último, el tercer grupo, que entiende a la cultura visual como un campo que desafía la tradicional disciplina de la Historia del Arte. La disputa por definiciones de términos en este campo de estudios no es consensual, así como la delimitación de su objeto: la *visualidad*.

La institucionalización del campo de estudio, la emergencia del concepto de cultura visual y la proyección del campo de los Estudios Visuales representan el reconocimiento de nuevas posibilidades para el estudio de la imagen y el arte, y presentan la visualidad en el enfoque. Por lo tanto, se puede entender que el campo de los Estudios

Visuales plantea preguntas que no fueron formuladas por la Historia del Arte y que pueden caracterizar una nueva historiografía de marca interdisciplinar. Sustituir un programa universalista de Historia del Arte por una multiplicidad dispersa de *historias de las imágenes*, y reconocer la apertura de un campo disciplinar de objetos de estudio —de experiencia— enormemente vasto y adecuadamente descriptible en términos de *cultura visual* —del que las producciones *artísticas* apenas configuran una parte—, es un acontecimiento crucial para el total de las prácticas que producen visualidad y para las *disciplinas* que se ocupan de su estudio.

Cuestionar el concepto de *arte autónomo*, totalmente diferenciado de la constelación expandida de las prácticas de producción visual (algo que habría de plantearse como inmediata consecuencia), no sería un hecho baladí, y ello no sólo para el reducto particular de la muy bien asentada comunidad artística, sino también para buena parte del complejo tejido social en la diseminación de formaciones culturales que conviven en la actualidad. Si a ello se añade la fabulosa potenciación del papel de la cultura visual en las sociedades contemporáneas —debido a las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías—, podemos afirmar que nos encontramos frente a un horizonte de transformaciones importantísimas en cuanto al campo de las prácticas productoras de significado cultural por medio de la visualidad (así como para las disciplinas que pretenden su estudio y su interpretación). Estas son transformaciones que afectan, de modo directo e inmediato, a las construcciones metodológicas y epistemológicas de las disciplinas —acaso ya irrevocablemente *transdisciplinas*— y que, consecuentemente, deben trasladarse a las organizaciones académicas que articulan su producción y su transmisión. Sin embargo, también afectan a la *significación* de los objetos y a las formas en que su recepción social puede cumplirse.

Por ello, existe una gran amplitud de dimensiones comprometidas en este conmovedor debate: desde las propiamente estéticas y críticas hasta las de la función antropológica de la imagen en las sociedades actuales; desde la renovación en profundidad de las metodologías analíticas —y la irrupción de los *estudios culturales* en el campo de la visualidad es un hecho ya tan insoslayable como irreversible— hasta la necesaria reorganización académico-universitaria de los *estudios visuales*; desde el debate sobre las dimensiones formativas de la cultura visual hasta la discusión sobre sus implicaciones sociales y políticas; desde la reflexión acerca del papel de la visualidad en la organización de los espacios de vigilancia y de articulación de formaciones de poder en las *sociedades de control* hasta el debate sobre su función como creadora de riqueza en las estructuras productivas de las nuevas

sociedades del conocimiento; desde la reflexión sobre la importancia de la visualidad en cuanto a la construcción identitaria (en los procesos de individuación y socialización) y de la sujeción hasta la reflexión acerca del cambio de paradigma cultural y filosófico que podría conllevar un *giro* que desplazase el centro de su ontología desde el *logos* hasta la imagen, en la aparición inquietante y sugestiva de un nuevo y pregnante *imagocentrismo*.

Son muchas, muy ricas y complejas, por tanto, las dimensiones que este debate puede comprometer y la intención no puede ser otra que la de abrirlo, aportando algunos de los principios de este campo heteróclito y múltiple que puntuaron su afloramiento en el contexto internacional. Este planteo corresponde al deseo de dar respuestas a distintas cuestiones formuladas desde el campo de la Historia del Arte, la Estética, la Teoría Cinematográfica, la Literatura, la Antropología o los Media: ¿cuáles son las vías con las que se puede proveer una perspectiva analítica y crítica de la cultura visual?, ¿cómo acotar y poner límites conceptuales a un campo tan expandido como éste?

II

La incapacidad de separar el estudio del arte del estudio de otros tipos de imágenes es una crítica habitual al nuevo campo de investigaciones académicas de los estudios visuales. Uno de los primeros teóricos interesados en el campo fue William Mitchell. En su artículo «Interdisciplinarity and Visual Culture» (1995) consideró a la cultura visual como un campo interdisciplinario, un lugar de convergencia y de conservación a través de distintas líneas disciplinarias. Este mismo autor, en *Picture Theory* (1994),¹ formuló un concepto fundamental para el desarrollo de los Estudios Visuales. Tras proceder a cuestionar el giro lingüístico en los años 1950 —tal como había sido expuesto por Richard Rorty—, y por ver en estos modelos de *textualidad* una *lengua franca* que reducía el estudio del arte y de las formas culturales y sociales a una cuestión de *discurso* y de *lenguaje*,² Mitchell apostó por un *giro de la imagen* (*the pictorial turn*). Este giro lo llevó a proponer una transformación de la Historia del Arte en una historia de las imágenes, poniendo énfasis en el lado social de lo visual y en los procesos cotidianos de mirar a los otros y de ser mirados por ellos. El *giro de la imagen* aporta una completa interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad. Mitchell concibió una teoría de la visualidad que aborda el hecho de la percepción no sólo desde el punto de vista fisiológico, sino en su dimensión cultural. La visión es para su proposición tan importante como el lenguaje, como mediadora de las relaciones sociales, y por

¹ El título original del libro *Picture Theory* funciona como juego de palabras, ya que *Picture Theory* puede traducirse como «Teoría de la imagen» y/o como «Da(r) imagen a la teoría».

² Mitchell interroga el giro semiótico (semiotic turn) propuesto por Norman Bryson y Mieke Bal (1991).

lo tanto no puede reducirse el lenguaje, el signo o el discurso. El giro pictorial no es la respuesta a nada. Es sólo una manera de comenzar la pregunta.

¿Por qué visión y visualidad?, ¿por qué estos términos? La visualidad se considera un hecho social, lo que indica la investigación de técnicas históricas y de determinaciones discursivas de la vista. Es decir, lo visual demarca la diferencia entre la visión —como mecanismo de la vista— y la visualidad —constituida por técnicas de ver históricamente construidas—, o incluso, visión como el dato objetivo de la vista y visualidad considerada a partir de determinaciones discursivas de un grupo o sociedad. Por lo anterior, más que reducir el análisis de lo visual a un solo conjunto de principios, el objetivo del estudio académico de las imágenes es el reconocimiento de su heterogeneidad, de las diferentes circunstancias de su producción y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que *sirve*. Además, por la parafernalia interpretativa —las estrategias heurísticas, practicadas para la elucidación de diferentes tradiciones de producción visual, radicalmente distintas unas de otras— es que cada forma de investigación tiene mucho que ganar al estar en contacto con otras, como un intento de darles una flexibilidad útil a un campo que aún tiene que encontrar su lugar históricamente. Tal definición implica, por ejemplo, que los Estudios Visuales ignoran las garantías establecidas por los académicos interesados en preservar la autonomía, que están indisolublemente ligadas al código lingüístico y a otros códigos que caracterizan una cultura particular en determinado momento histórico. Relacionado con el principio que Mitchell deslinda en su libro, una pretensión polémica de *Teoría de la imagen* sería que la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación como tal. Es decir, todos los media son *mixed* media y todas las representaciones son heterogéneas; no hay artes puramente visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los media es uno de los principales gestos utópicos del modernismo.

El concepto de autonomía del arte es sustituido por el concepto de intertextualidad. La interrogación sobre la autonomía de lo visual y sobre sus límites se plantea de modo que la visión debe ser tratada como una matriz que incluye otros sentidos. Así es como Mitchell condena la separación de lo verbal y lo visual y defiende que la tensión entre palabra e imagen es insuperable. Al defender el diálogo permanente entre representaciones verbales y pictóricas, el autor subraya que las representaciones visuales son parte de un conjunto entrelazado de prácticas y de discursos. Mitchell todavía considera que la condición de espectador y las formas de lectura de la imagen y de la experiencia visual no pueden ser explicadas únicamente por el

modelo de la textualidad, lo que hace inevitable la necesidad de una crítica global de la cultura visual. Se puede afirmar, entonces, que esto implica un estudio de la imagen como un juego complejo entre visualidad, aparatos, instituciones, discursos, cuerpos y figuración. Cada uno de estos términos indica un complejo conjunto de prácticas subyacentes que hacen posible la imagen y su capacidad de contener significado. La visualidad se refiere al registro visual en el que la imagen y el significado visual operan. El aparato se refiere al dominio del medio de expresión que condiciona la producción y la circulación, tal como la reproducción electrónica en nuestros días. Al referirse a las instituciones, interesa observar las relaciones sociales organizadas en torno a la producción de la imagen y su circulación, los cuerpos, a su vez, recuerdan la necesidad de considerar la presencia del observador, del espectador, como *otro* necesario en los circuitos de promoción del significado visual, y que alguien conduce el control de la imagen.

III

Hal Foster en su contribución al número de la Revista *October*, «The Archive Without Museums» (1996), argumenta que ese enfoque de las imágenes implica un movimiento *del arte a lo visual y de la historia a la cultura*. Al ocuparse de ese primer par de términos, Foster afirma que la cultura visual participa de lo que él llama *giro etnográfico*. ¿Qué quiere decir eso? Al asumir que la posición o el punto de vista importa en la producción de discurso, que el conocimiento está conjugado por intereses de los responsables de su articulación, el autor defiende que la cultura visual está en peligro de comprometer a las concepciones de *historia tradicional*. Es decir, Foster opone la diacronía a la sincronía y alega que esta última gana en detrimento de la primera. Asumir la espacialidad de la cultura, la multiplicidad de enfoques que la anima, parece algo incompatible con la cronología. Así que el concepto de *historia* es substituido por el de *cultura* y el de *arte* por el de *visual*, jugando a la vez con la virtualidad implícita en lo visual y con la materialidad propia del término cultura. En este sentido, tal como todavía sostiene Foster, la imagen es para los Estudios Visuales lo que el texto es para el discurso crítico posestructuralista.

Mitchell propone una inflexión de forma más aguda. Si la lingüística tuvo a Ferdinand de Saussure y a Noam Chomsky, la iconología tuvo a Erwin Panofsky y a Ernst Gombrich; sin embargo, el lenguaje y la imagen ya no son lo que prometían ser para los críticos y los filósofos de la Ilustración: medios perfectos y transparentes a través de los cuales podía representarse la realidad para el entendimiento. Para la crítica moderna, el lenguaje y la imagen se han convertido en enigmas,

en problemas a explicar, en prisiones que aíslan al entendimiento del mundo. En lugar de pensar que proporcionan una *ventana transparente hacia el mundo*, se considera ahora que las imágenes son *un tipo de signo* que tiene una apariencia engañosa de naturalidad y de transparencia, pero que esconde un mecanismo opaco, distorsionado y arbitrario de representación, un proceso de mistificación ideológica. De este modo, el desafío es evidenciar los modos en que nuestra comprensión *teórica* de la imagen se basa en prácticas sociales y culturales para nuestra comprensión no sólo de las imágenes sino también de lo que la naturaleza humana es o podría ser. Las imágenes no son simplemente un tipo de signo particular, sino algo así como un actor en la escena histórica, una presencia o un personaje dotado de estatus legendario, una historia que acompaña *a* y participa *de* las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas *hechas a imagen* de su criador, a criaturas que se producen a sí mismas y a su mundo a su propia imagen. Quiero decir, las imágenes son simultáneamente *operador* y *operación*.

IV

El reto presente de los Estudios Visuales y de disciplinas afines es abordar estos escenarios cambiantes de la actualidad, cambiantes, de gran complejidad, marcados por diversas mudanzas de paradigmas, que han estado determinados por la ruptura con el proyecto de la modernidad impulsado desde el Renacimiento y que ahora parece agotado. A esto hay que agregarle la importancia de entrever alternativas interdisciplinarias a investigación y práctica de la cultura visual. La idea del Renacimiento italiano en la imaginación histórica ha tendido a distorsionar nuestra comprensión del pasado en diferentes momentos y lugares, como enfatiza el historiador Martin Jay, en *Downcast eyes* (1993). Actualmente, el papel dominante del Renacimiento dentro de la Historia del Arte ha sido ocupado por el estudio de lo contemporáneo. Una de las principales preocupaciones de los historiadores del arte está relacionada con la dramática transformación de la disciplina ocasionada por la progresiva marginalización del estudio del arte anterior al modernismo. Si la progresión hegeliana vio en su momento en el Renacimiento al gran precursor de los triunfos de la modernidad, la era actual mira hacia atrás a este período cegado por su propia importancia. La espiral de sinónimos empleados para referirse al momento actual —modernismo, posmodernismo, poscolonialismo, la contemporaneidad y lo contemporáneo— revela, sin embargo, la confusión que rodea a su idea del tiempo. Las consecuencias filosóficas y psicológicas de la negación de las narrativas culturales heredadas de los siglos XIX y XX

—basadas en nociones cronológicas y a menudo teleológicas del desarrollo histórico— son actualmente más claras que nunca. El tiempo persigue la producción cultural contemporánea de una forma nueva e inquietante. Ya se trate de la Historia o la Antropología, de la Historia del Arte o los Estudios Visuales, el trabajo de interpretación se enfrenta a la necesidad de analizar el tiempo de nuevo. ¿Qué clase de tiempo habitamos ahora?

La naturaleza heterócrona de las culturas del mundo, incluyendo sus incoherencias e inconmensurabilidades, solamente puede ser articulada al hacer referencia a algún denominador común. El sistema de tiempo dominante es el instaurado durante el período colonial. Por esta razón, uno de los desafíos pendientes para los Estudios Visuales que se encuentran en desarrollo en América Latina es la construcción de un lugar de enunciación desde el que situar histórica y geopolíticamente sus conocimientos. Los procesos de *visualidad* en nuestro subcontinente proponen singularidades históricas, culturales y epistémicas que no se abordaron en toda su complejidad; en otras palabras, alineada con Enrique Dussel (1994), que no se abordaron en su *transmodernidad*. De este modo, el llamado *giro decolonial*, del *Proyecto Modernidad/ Colonialidad* —uno de los más importantes colectivos de pensamiento crítico activo en América Latina—, permite articular, a su vez, una serie de contribuciones conceptuales para entender la heterogeneidad histórica estructural de la *visualidad* en la región. La crítica decolonial tiene origen en el debate sobre las matrices de poder generadas por la colonización en los campos del conocimiento, la cultura, las representaciones, y en su constante reestructuración a través de las diferentes olas de modernización y de occidentalización por las cuales ha pasado Latinoamérica. Más que anular la necesidad de caracterizar algo tan fugaz y efímero como el tiempo, una conciencia de la heterocronicidad —el variado significado del tiempo en diferentes contextos culturales— urge a la búsqueda de ideas adecuadas para la comprensión de la multiplicidad del tiempo. A partir de este interrogante es necesario problematizar y crear distinciones en la textura del tiempo. Que el tiempo pasado se defina en términos de tiempo presente es un lugar común, pero es uno cuyo significado cambia si tenemos en cuenta el encuentro anacrónico con otros horizontes históricos —una interacción mediada a través de artefactos—. Mientras la relación del pasado con el presente es puramente temporal, la del pasado con el *ahora* es, por el contrario, de carácter dialéctico: no es de naturaleza temporal, sino de naturaleza pictórica.

Los Estudios Visuales y la Crítica Cultural han puesto en agenda la importancia de considerar a las imágenes en un campo ampliado de

producción, de circulación, de consumo, en las relaciones geopolíticas en que la asimetría cultural a nivel internacional es la norma. Para cualquier estudio de lo visual, los rastros y las huellas de la existencia del tiempo se encuentran en los artefactos. A muchos de estos objetos, si no a todos, se les ha asignado durante mucho tiempo una presencia estética y ontológica que les impide anidar firmemente dentro de los sistemas epistemológicos. Sugieren excesivamente algo totalmente comprensible, algo que el lenguaje no puede capturar. Aunque sus imágenes sirven como registros de la hora y el lugar de su creación, también apelan a los sentidos y poseen una fuerza afectiva que les permite atraer la tensión en ubicaciones temporales y culturales muy lejanas de los horizontes en los que fueron creadas. Con el argumento de que las *imágenes* llaman la atención y demandan una interpretación, varios pensadores recientes han desarrollado el concepto de *anacronismo* como forma de describir el proceso de mediación que se produce entre los artefactos que solicitan una respuesta afectiva y que, a su vez, alientan el deseo del historiador o el crítico contemporáneo de generar sentido: Georges Didi-Huberman, John Goodman, Hubert Damish, Mieke Bal, Alexander Nagel, Christopher Wood, entre otros. La textura del pasado se hilvana considerando la recepción de los artefactos, su figuración, en el presente —esta noción precisamente destinada a comprender cómo los tiempos se *hacen visibles*—.

V

¿Qué consecuencias supone que la visualidad en América Latina se piense, se enseñe y se reproduzca sin una lectura crítica de los procesos de racialización de los sujetos y de la subalternidad en tanto agente político?

Estos apuntes advierten la necesidad de construir un nuevo acuerdo visual *transmoderno* al cual se le podría definir como un *diálogo visual inter-epistémico* entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas culturas visuales *otras* que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialida: es lo que Joaquín Barriendos (2010) llama *colonialidad del ver*. Es decir, la reactivación de aquellos regímenes visuales y de esos disciplinamientos iconográficos que, a pesar de haberse generado en el transcurso de las batallas comerciales trasatlánticas de la modernidad colonialidad temprana, forman parte de las gramáticas transculturales de la globalización y de los discursos interculturalistas de la postcolonialidad. Con relación a esto podría sostenerse la siguiente hipótesis: la permanente permutación de aquellos regímenes visuales racializantes, producidos tras la *invención* del *Nuevo Mundo* (como el

inaugurado por los Cronistas de Indias en torno al *canibalismo* y el *mal salvaje* ajeno al comercio capitalista), es constitutiva de la matriz heterárquica de poder a partir de la cual operan en la actualidad la *colonialidad del ver* y el racismo epistemológico. Por este motivo, se puede afirmar que la *colonialidad del ver* —como la colonialidad del poder, del ser y del saber— es también constitutiva de la Modernidad. La *colonialidad del ver* debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo pero bajo una forma explícita, a la que el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2007) llama *heterogeneidad histórico-estructural*. En otras palabras, la *colonialidad del ver* consiste en una serie de inconsistencias, de derivaciones y de reformulaciones heterárquicas de dicho patrón de poder que interconectan, en su discontinuidad, el siglo xv con el siglo xxi.

Es necesario que el problema de la invención del *Nuevo Mundo* sea replanteado tomando como punto de referencia la geopolítica del conocimiento, los diferentes regímenes de visualidad de la modernidad/colonialidad, las retóricas visuales sobre el canibalismo de Indias, la función geoepistémica de las cartografías imperiales, las economías simbólicas trasatlánticas surgidas en el siglo xvi y los diferentes regímenes heterárquicos de racialización epistémica de la alteridad, pues es a partir de estos elementos que se articulan las matrices binarias de género, clase, sexo, raza, etcétera, y se reproducen las estructuras biopolíticas del patriarcado, del capitalismo, del desarrollismo, del multiculturalismo, de la interculturalidad, de la globalidad, etcétera. Por lo dicho hasta aquí, a ninguno le sorprenderá escuchar que la maquinaria racializante de las culturas visuales etnocentradas tiene profundas conexiones con la matriz lumínica del saber occidental, es decir, con arrojar luz (conocimiento) sobre las tinieblas de lo desconocido y con ocultar no sólo al sujeto que observa, sino, también, su lugar de observación y de enunciación del conocimiento. A ello es a lo que Santiago Castro-Gómez (2004) ha llamado *hybris* del punto cero. Es el no-lugar epistémico, la tecnología endémica de la colonialidad del saber oculacéntrico.

La cartografía, el relato etnográfico, los archivos de indias y las tecnologías del saber ocular estaban llamados entonces a cumplir una función determinante en la nueva geopolítica del ver, inaugurada por las *culturas del descubrimiento*. La *doble desaparición* antropófaga se completa, por un lado, con la *invisibilidad* evidente del observador (del que rebusca y rumia con su mirada entre lo ignoto y lo salvaje) y, por otro, con la invisibilización táctil y consumible (deshumanización etnográfica radical) de *lo canibal*, de esa presencia ominosa y abyecta del *mal salvaje* que sólo debe hacerse visible como una forma de negación de

su existencia. El no reconocimiento de esta *heterogeneidad histórico-estructural* es, según Quijano, lo que fundamenta la perspectiva eurocéntrica del conocimiento.

Al negarse la *dependencia histórico-estructural* de las historias visuales periféricas que se produjo por efectos de la colonialidad del poder, simplemente las expresiones simbólicas de América Latina —que incluyen su arte y su cine— dejan de tener lugar, caen en lo que Frantz Fanon (2010) denominó zona del no ser. Esto no quiere decir que no existan historias del arte o del cine en América Latina, sino que tienen un paradójico estatus de existencia a través de cual su inscripción histórica y discursiva tiene que remitirse a un lugar epistémico de enunciación expropiado. El reto, entonces, será argüir la legibilidad metodológica y crítica, la memoria inquieta de las imágenes, los disparates de la cultura visual y los desastres de la historia, incluso hoy, por remontar poética y políticamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castro-Gómez, Santiago (2004). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Instituto Pensar.

Dikovtskaya, Margaret (2005). *Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn*. Massachusetts: Mit Press.

Dussel, Enrique (1994). *1492. El encubrimiento del otro*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

Fanon, Frantz (2010). *Piel Negra, Máscara Blancas*. Madrid: Akal.

Jay, Martin (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Oxford: Oxford University Press.

Mitchell, William John Thomas (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University Press of Chicago.

Quijano, Aníbal (2007). «Treinta años después: otro reencuentro. Notas para otro debate». En Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. cxiii-cxxix). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Bryson, Norman; Bal, Mieke (1991). «Semiotics and Art History». En *The Arte Bulletin*, 73 (2), pp. 174-208 [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2017 en <<http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art202/202ReadII/Bal-Bryson.pdf>>.

Foster, Hal (1996). «The Archive without Museums». En *October* (77), pp. 97-119 [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2017 en <<https://60yearscurating.files.wordpress.com/2008/03/foster-archive.pdf>>.

Mitchell, William John Thomas (1995). «Interdisciplinarity and Visual Culture» ». En *The Arte Bulletin*, 104 (4), pp. 540-544 [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2017 en <https://monoskop.org/images/c/c9/Mitchell_WJT_1995_Interdisciplinarity_and_Visual_Culture.pdf>.

HISTORIA DEL ARTE Y CULTURA VISUAL

El día en que Bugs Bunny conoció a Seurat

History of Art and Visual Culture

The day when Bugs Bunny met Seurat

Natalia Matewecki | nmatewecki@gmail.com

Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación
Contemporáneos
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 29/01/2017
Aceptado: 15/04/2017

RESUMEN

Este artículo parte de seis casos en los que se muestran obras de arte tradicionales asentadas en distintos lenguajes, medios y dispositivos que dan lugar a nuevas versiones visuales vinculadas a lo masivo, cotidiano y popular. De esta manera, se propone reflexionar acerca del rol actual de la Historia del Arte en contraste con otra disciplina de análisis de imágenes llamada cultura visual.

PALABRAS CLAVE

Historia del arte; cultura visual; obra de arte; medios masivos

ABSTRACT

This essay is based on six cases which show traditional works of art in different languages, media and devices giving place to some new visual versions connected with massive, daily and popular aspects. A reflection upon the current role of the History of Art in contrast with another discipline of image analysis called visual culture is thus suggested.

KEYWORDS

History of art; visual culture; work of art; mass media

En este artículo proponemos repensar los vínculos entre la Historia del Arte, los medios de masas y el uso de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. Para ello, introduciremos la noción de *cultura visual* como disciplina que promueve la reflexión y el análisis de imágenes atravesadas por los medios masivos y digitales. De este modo, nos centraremos en los debates entre ambas disciplinas y en el planteo de una posible crisis de la Historia del Arte. A fin de ejemplificar algunas de estas discusiones, describiremos seis casos inscriptos en diferentes medios y dispositivos, en donde convergen lo culto, lo popular y lo masivo. El primero es el film *Looney Toons: de nuevo en acción*; el segundo, un animé japonés llamado *Elfen Lied*; el tercero, una publicidad gráfica; el cuarto son tres ejemplos de videos musicales; el quinto es un meme, y el sexto son tres capítulos de la serie televisiva Los Simpson.



Figura 1. *Looney Toons: de nuevo en acción* (2003)

El film *Looney Toons: de nuevo en acción* [Figura 1] mezcla los populares dibujos animados con actores y escenarios reales. En un fragmento de la película, el conejo Bugs Bunny y el Pato Lucas viajan hasta el Museo del Louvre guiados por una carta con el rostro de *La Gioconda*. Una vez allí, son sorprendidos por el cazador Elmer quien, al perseguirlos, atraviesa varias pinturas, adaptando su morfología y su comportamiento al estilo de cada una. Así, en *La persistencia de la memoria*, de Dalí, las armas, las balas y los cuerpos de los personajes animados comienzan a hacerse cada vez más blandos y lentos. Al transitar *El grito*, de Munch, Elmer recibe un pisotón de Bugs Bunny y reproduce la expresión del protagonista de la obra. En *Moulin Rouge La Goulue*, de Toulouse-Lautrec, el pato y el conejo se disfrazan de bailarinas de cancan para poder escapar sin ser reconocidos;

finalmente, cuando Elmer se topa con *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, de Georges Seurat, la pintura puntillista convierte al cazador en un manojo de puntos que se esfuman cuando el conejo enciende un ventilador. Un detalle a destacar es que ninguna de estas cuatro obras de arte están exhibidas realmente en el museo del Louvre.



Figura 2. *Elfen Lied* (2004)

Elfen Lied [Figura 2] es un *manga*¹ japonés creado en 2002 por Lynn Okamoto. Debido a su gran éxito se decidió adaptarlo al lenguaje audiovisual bajo el género conocido como *animé*. Entre 2004 y 2005 se emitieron trece episodios de la serie. La apertura del primer episodio está basada en la obra *El beso*, de Gustav Klimt. En este caso, los protagonistas que se besan son *diclonius*, una especie humana con cuernos en su cabeza producto de una mutación. Así, los personajes característicos de la animación japonesa se mezclan con los motivos y el estilo particular de Klimt.

¹ *Manga* en japonés significa 'historieta'.

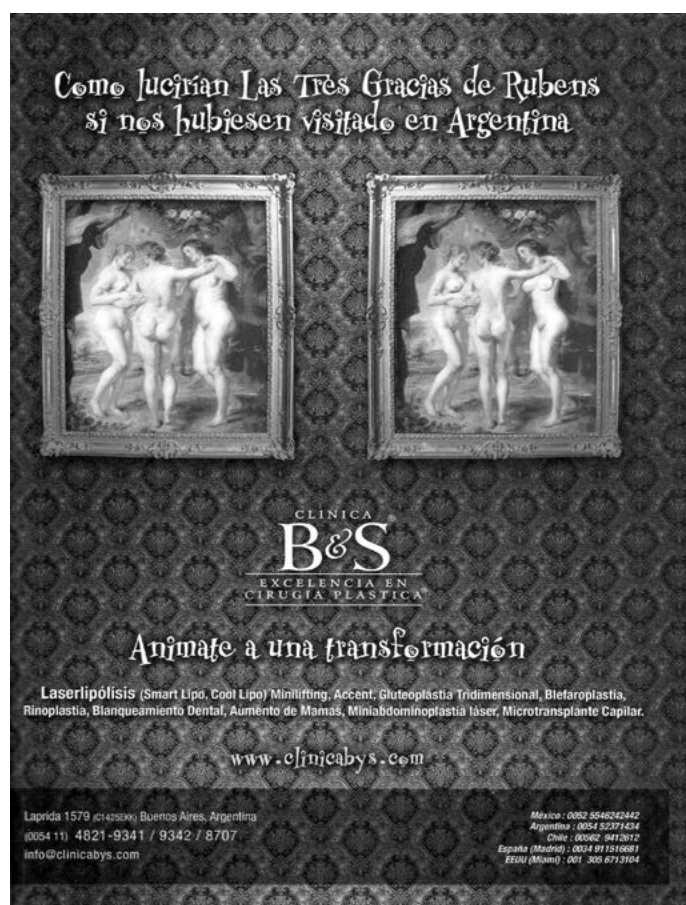


Figura 3. Clínica B&S (2008)

«Como lucirían Las Tres Gracias de Rubens si nos hubiesen visitado en Argentina». Esta frase se lee en la publicidad gráfica de una clínica de cirugía plástica [Figura 3], que muestra la transformación corporal de las tres mujeres pintadas por Rubens en el siglo XVII, para adaptarse a los cánones corporales actuales promovidos, en su mayoría, por los medios masivos de comunicación.



Figura 4. *70 millions* (2011), *Hold Your Horses!*; *Applause* (2013), Lady Gaga, y *Across the Universe* (2002), Rufus Wainwright (videoclips)

Algunos músicos se inspiran en las artes visuales para producir los videos con los que promocionan una canción. La imagen superior corresponde al tema *70 millions*, de la banda Hold Your Horses!, en el que se despliega una concatenación de obras de arte famosas que abarcan el estilo medieval, el renacimiento, el barroco, el neoclasicismo, el romanticismo, las vanguardias y el pop art [Figura 4]. La imagen central pertenece al tema *Applause*, de Lady Gaga, donde la artista interpreta una serie de obras tradicionales pero de forma menos literal que Hold Your Horses! La imagen inferior es una versión de Rufus Wainwright del tema *Across the Universe* (original de The Beatles), inspirado en la obra *Golconda*, de Magritte.

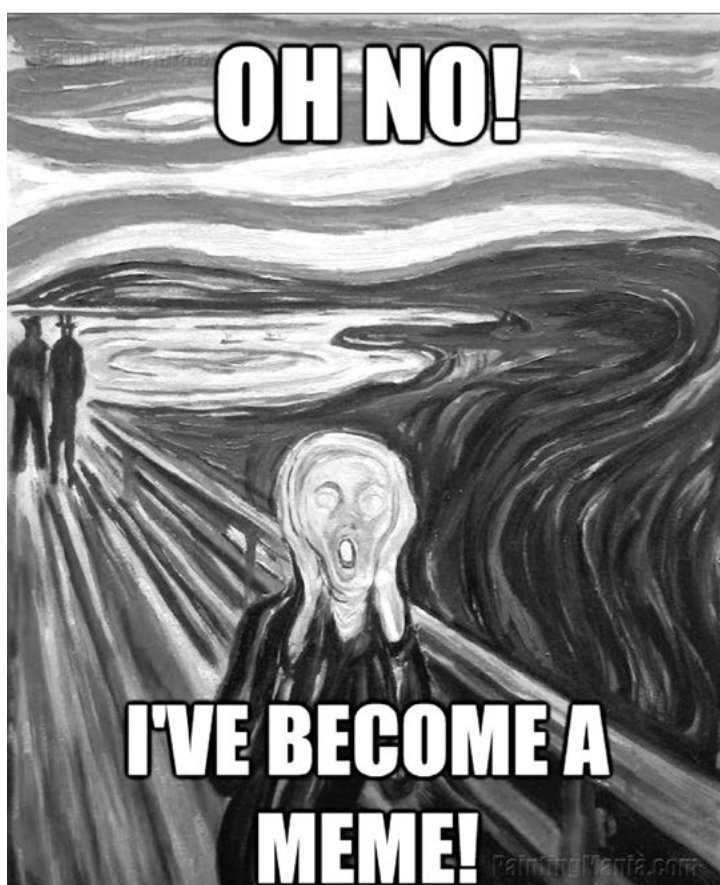


Figura 5. Montaje digital (meme)

«¡Oh no! ¡Me he convertido en un meme!» [Figura 5], parece gritar el personaje de la obra de *El grito*, de Munch. Un meme es una producción digital que circula en la red de internet. En general, es una reelaboración de los usuarios que combinan textos e imágenes para hacer referencia a una noticia de actualidad o a alguna idea que se quiera hacer circular. Un recurso frecuentemente utilizado es la parodia, como sucede en este ejemplo que, además, ironiza sobre su propia condición meme.



Figura 6. *Los Simpson*

Las referencias al mundo del arte que aparecen en la serie Los Simpson son constantes a lo largo de sus veintiocho temporadas. En este caso, se pueden ver tres citas a la obra *Latas de sopa Campbell*, de Warhol [Figura 6]. La imagen superior corresponde a la temporada 2, en el fondo aparece el cuadro del artista pop exhibido en el *Springsonian Museum*. La imagen central pertenece a la temporada 10 y remite a un sueño que tiene Homero en el que Andy Warhol lo ataca con latas de sopa Campbell. La escena ocurre mientras duerme en un banco del *Springfield Palace of Fine Arts*. La imagen inferior es de la temporada 23 y consiste en una parodia de la imagen de la lata con la cara de Homero y el título *Dumbbell's soup* hecha por Bart cuando se convierte en artista callejero (grafitero).

DEBATES EN TORNO A LA HISTORIA DEL ARTE Y LA CULTURA VISUAL

A partir de estos ejemplos, ¿podemos pensar que la Historia del Arte está en crisis? ¿Qué pasa cuando las grandes obras maestras no se conocen a través de un museo sino mediante *films*, *animés*, publicidades, videoclips, memes y hasta mediante episodios de Los Simpson (con lo que eso conlleva: obras que cambian su morfología para adaptarse a un mundo animado de color amarillo)? Este tipo de transposiciones visuales, masivas y mediáticas ha tendido a presentarse con mayor frecuencia desde mediados del siglo xx hasta la actualidad. Entre las décadas del cincuenta y del sesenta, autores como Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall cuestionaron el paradigma de las Bellas Artes, específicamente el de las *belles lettres*, por no estar acorde con las formas más populares de escritura. Sus críticas a los cánones tradicionales en el estudio de la literatura inglesa dieron origen a los denominados «Estudios Culturales», un campo de estudio que analiza las representaciones culturales —en términos de identidad de género, de clase o de etnia— que se manifiestan desde la literatura «cultura» hasta formatos populares, como producciones televisivas, cómics, films o *bestsellers*.

Impulsados por los Estudios Culturales, décadas más tarde nacieron en el ámbito académico los *estudios visuales*, un híbrido interdisciplinar formado por historiadores del arte, semiólogos, sociólogos, comunicadores sociales y críticos de cine, entre otros, que buscaban desafiar a la Historia del Arte como paradigma disciplinar. Los estudios visuales son el *ala visual* de los estudios culturales, cuya lógica no adhiere a una única disciplina, sino que propone distintos marcos, métodos y enfoques para analizar las imágenes. En este sentido, Rosi Braidotti (2015) considera que los discursos interdisciplinarios y transdisciplinarios surgen en los márgenes de las disciplinas

académicas clásicas ante la resistencia y el conflicto del propio campo disciplinar. Según la autora, la crisis del modelo humanista tradicional conlleva a una transformación de la estructura de la subjetividad así como de la producción de teoría y de conocimiento. Por ello, Braidotti sugiere que en el ámbito académico debemos dirigirnos a lo siguiente:

[...] hacia una intensa forma de interdisciplinariedad, de transversalidad, de vaivenes continuos entre diferentes discursos. Esta aproximación transdisciplinaria influye en la estructura profunda del pensamiento y genera una copresencia rizomática de diferencias conceptuales en la cultura (2015: 201).

Eso mismo ocurrió en la década del setenta con el nacimiento de los estudios visuales, cuando se establecieron diferentes debates críticos dentro de la Historia del Arte sobre los análisis formalistas del arte que dejaban a un lado las formas culturales populares (Rampley, 2005). Este cambio en lo disciplinar se dio en simultáneo con los cambios producidos dentro del ámbito de las prácticas artísticas: el pasaje del arte moderno al arte posmoderno. El resultado de estos cambios —en el arte y en la academia— supuso una transformación en la manera de entender el lugar del arte en la cultura del siglo xx, de modo tal que fue gestándose dentro de los estudios visuales un área específica conocida como «cultura visual».

Según cuenta Matthew Rampley, a fines de la década del noventa, «el arte se veía como sólo una más entre numerosas otras prácticas de representación visual que, a pesar de tener una audiencia específica, se alimentaba de esas otras prácticas» (2005: 42). Fue esta problemática la que dio origen, en 1997, al primer libro dedicado a la cultura visual, llamado *Visual Culture: An Introduction*, de John Walker y Sarah Chaplin. Dos años más tarde, Nicholas Mirzoeff escribió la introducción general más conocida de la disciplina, titulada *An Introduction to Visual Culture*, donde destacaba que la cultura visual va más allá del estudio de las imágenes, en tanto es una disciplina que interpreta los acontecimientos visuales como lugar de interacción social, donde los debates, los entredichos y las discusiones generan transformaciones y definiciones en términos de clase, de identidad y de género.

El texto de Mirzoeff (2003) expone los cambios que se producen a partir del crecimiento, la masificación y la globalización de las imágenes dados a través de los medios masivos y del uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. En este sentido, reivindica el estudio de la visualidad como marco para romper con los límites entre lo culto y lo popular, consolidados por las disciplinas académicas tradicionales.

² Nicholas Mirzoeff entiende por *acontecimiento visual* a la interacción entre un signo visual, la tecnología que posibilita y que sustenta dicho signo, y el espectador (2003: 34).

³ El autor toma el término «convergencia de la biología» en alusión a ciertos organismos que si bien son de diferentes especies parecen semejantes por desarrollar estructuras análogas.

Al respecto, Juan Antonio Ramírez considera que, sin eliminar el debate entre arte elevado y arte bajo —alta cultura y subcultura—, es favorable introducir un término intermedio entre aquellos que están a favor de la incorporación de todas las formas visuales impartidas por el arte canónico, el diseño, el cine, la fotografía, la publicidad, el video, la televisión e internet; y aquellos otros que se sienten amenazados por los medios de masas y los fantasmas de la *vulgaridad* (Ramírez en Guasch, 2005). De este modo, introduce los conceptos *colapso*, *convergencia* y *solapamiento* en busca de una tercera vía para analizar la historia de la cultura y del arte, a la luz de las problemáticas cotidianas que plantea el mundo globalizado.

Para Mirzoeff, la noción de *vida cotidiana* y el rol que asume el espectador en su vida diaria son dos pilares fundamentales para la cultura visual, entendida como estructura interpretativa centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos a los medios visuales de comunicación. La experiencia visual de la vida cotidiana y los *acontecimientos visuales*² que allí se desarrollan son clave para comprender de qué manera los individuos buscan sentido al consumo de la cultura de masas priorizando «la experiencia cotidiana de lo visual, desde la instantánea hasta el video e incluso la exposición de obras de arte de éxito» (Mirzoeff, 2003: 25). Los videos musicales que incluyen obras de arte famosas, las latas de sopa Campbell de Warhol apropiadas por Los Simpson o cuando Bugs Bunny corre por los jardines de la isla de la Grande Jatte, son una clara muestra del consumo masivo de imágenes provenientes de la Historia del Arte o, en otras palabras, de que el arte culto pasa a formar parte de la experiencia cotidiana del espectador.

Las reinterpretaciones mediáticas de las grandes obras de arte que aparecen en los ejemplos mencionados al principio se despliegan en el cine, la televisión, la prensa gráfica e internet, cuatro dispositivos vinculados a la cotidianidad de los individuos —en especial, internet, que es por donde circula la mayor parte de las realizaciones de la industria y, también, las producciones personales de los usuarios—. Por esta razón, Henry Jenkins (2008) va a denominar «cultura de la convergencia»³ al diálogo que existe entre la industria cultural y los consumidores de esa industria. Cuando las estrategias del mercado se cruzan con las tácticas de los usuarios, se establecen distintos grados de relaciones entre la industria de la cultura (cine, televisión, publicidad, cómic) y las prácticas de los fans (memes, blogs, *gifs*, videos). Como señala Carlos Scolari (2013), entre estos dos polos se establecen distintos vínculos ya que se basan en lógicas opuestas. Por ejemplo, el meme que utiliza la obra de Munch en alusión al propio género, pero no persigue la misma finalidad que la publicidad del centro de cirugía

estética que expone a *Las Tres Gracias* para dar cuenta del antes y del después del retoque estético. El primero pertenece a la lógica de la gratuidad; el segundo, a la de los negocios.

La cultura de los fans toma contenidos de la alta cultura y de los medios masivos para subvertirlos a través del *remix*, del mismo modo que la industria cultural se apodera de los contenidos de los fans para introducirlos en el circuito comercial (Scolari, 2013). Es un movimiento de datos, de contenidos y de informaciones que migran de una lógica a otra y que provocan tensiones y rechazos, pero también, negociaciones y cooperaciones. La cultura visual explora los intersticios, las ambivalencias y los lugares de resistencia que se producen cuando se mezcla lo culto, lo masivo y lo popular. Tanto la industria cultural como los prosumidores⁴ habilitan este juego táctico de encontrar los poros por donde infiltrarse para acceder a los contenidos visuales y para reelaborarlos según cada lógica.

⁴ Término utilizado por Jenkins para referirse al consumidor que también es «productor de contenidos».

CONCLUSIONES

Con respecto a la problemática original, en la que nos preguntamos si la Historia del Arte se encuentra en crisis debido al fenómeno de la cultura visual, es relevante la postura de Rampley quien sugiere que esta crisis no es tal porque «a pesar de que existen puntos claros de intersección, se dedican a campos de objetos diferentes y tienen otros tipos de intereses» (2005: 46). Este autor destaca, también, que la cultura visual y los estudios visuales —entendidos como algo que tiene que ver con las imágenes— se ubican en *adición* a la Historia del Arte y no en lugar de ella.

La Historia del Arte constituye una sola disciplina articulada por una única lógica. En cambio, la cultura visual posee múltiples orígenes, lógicas y metodologías, ya que se trata de un campo de estudio interdisciplinario, un lugar de convergencia y de turbulencia, de conversaciones entre diferentes líneas disciplinarias (Guasch, 2005). Esta nueva interdisciplina plantea dos grandes cambios respecto de la Historia del Arte: primero, el desplazamiento de la palabra «historia» a favor del término «cultura», y segundo, el reemplazo del término «arte» en beneficio del término «visual». En primer lugar, el concepto de *cultura* permite aproximarse al objeto de manera transversal y polimorfa, frente a la hegemonía del historicismo que se funda en procesos de evolución, de continuidad, y de causa y efecto. En segundo lugar, aludir a lo visual permite incluir imágenes fílmicas, televisivas, artísticas y virtuales, entre muchas otras.

La reivindicación de la visualidad busca dar respuesta al papel de la imagen como portadora de significados en un marco dominado por

las tecnologías, los intercambios alto-bajo y las perspectivas globales. Tan es así que en oriente no dudan en tomar la emblemática obra de Klimt para llevarla al *animé*, a la vez que en occidente le rinden culto al *manga* y al *animé* japonés promovidos por una gran subcultura de fans.

En suma, la cultura visual se interesa por la experiencia visual cualquiera sea el lenguaje, el soporte, el medio o el dispositivo en el que la imagen se asiente. Asimismo, las nuevas tecnologías posibilitan que la imagen se mezcle, circule, converja y se hibride, volviéndose más democrática y accesible para los usuarios, los productores y los analistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Braidotti, Rosi (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

Guasch, Anna Maria (2005). «Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del Arte» y los Estudios Audiovisuales». En Brea, José Luis (ed.). *Estudios Visuales* (pp. 59-74). Madrid: Akal.

Jenkins, Henry (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires: Paidós.

Rampley, Matthew (2005). «La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte?». En Brea, José Luis (ed.). *Estudios Visuales* (pp. 39-57). Madrid: Akal.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

Scolari, Carlos (2013). «Spreadable Media: entre la cultura de masas y la colaborativa (ii)». *Hipermediaciones* [en línea]. Consultado el 1 de febrero de 2017 en <<http://hipermediaciones.com/2013/06/27/spreadable-media-entre-la-cultura-de-masas-y-la-colaborativa-ii>>.

NUEVOS DESAFÍOS DE LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

New Challenges in Art Historiography

Rubén Hitz | hitzruben@gmail.com

Historiografía del Arte I, II, III. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 13/02/2017

Aceptado: 01/05/2017

RESUMEN

Durante mucho tiempo la historiografía del arte se dedicó primordialmente al estudio de quienes indagaron la historia de la pintura y sus métodos de investigación. Más tarde, se comenzaron a privilegiar recorridos sobre los textos y, desde hace un tiempo, novedades tecnológicas aunadas a nuevas preocupaciones temáticas se han convertido en el actual desafío de la Historiografía del Arte como asignatura de la carrera de Historia del Arte. Sobre esas cuestiones reflexionaremos.

PALABRAS CLAVE

Historiografía del arte; nuevas tecnologías; arte contemporáneo

ABSTRACT

For a long time Art Historiography was primarily concerned with the study of those who studied the history of painting and its methodologies. Later, the focus on texts began to be privileged. Nowadays, and for some time already since it was included in syllabus of the Art courses at University, the current challenge of Art Historiography has been the New Technologies together with new thematic concerns. This article explores these issues.

KEYWORDS

Art Historiography; New Technologies; Contemporary Art

¹ 'Interfaz' proviene del vocablo inglés *interface*, que significa superficie de contacto. Esta noción, en su comprensión más amplia, designa cualquier superficie que forma una barrera común, un punto de encuentro o un área de contacto entre objetos, sistemas, etcétera, de distinta naturaleza (Cilleruelo Gutierrez, 2001).

Hace algunos años publiqué un texto titulado «Viejos y nuevos modos de contacto entre los viejos y nuevos regímenes visuales» (2007). Poco tiempo después fui entrevistado por alumnos de cine sobre un novedoso régimen visual que, si bien ya existía, estableció un nuevo modo de contacto, en este caso, masivo, en ocasión de los festejos del Bicentenario de la Patria. Este régimen visual era el *video-mapping*. Sobre dicho tópico discurrirá este escrito.

Desde su nacimiento, el cine ha sido objeto de múltiples experimentaciones tecnológicas, casi siempre en pos de alcanzar un máximo de realismo. Podríamos decir que desde un principio dicho esfuerzo se ha orientado en dos direcciones a veces convergentes. Por un lado, un cine que parece haber ganado la batalla pues se detenta hegemónico: el cine narrativo que se dedica solo a contar historias; por otro lado, el cine como espectáculo o, más aún, el cine como atracción especial, ese cine que requiere de modos de producción y de modos de exhibición especiales y que revela con mayor contundencia la noción de interfaz.¹

En este sentido, entendemos que la historia de los dispositivos cinematográficos y sus hibridaciones echan luz sobre el modo en el que la interfaz mediatiza el consumo de la obra de arte y afecta la relación de espectación entre artista-espectador.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Hacia el año 1895, el novelista Herbert George Wells y el pionero de cine británico Robert Paul solicitaron la patente para una atracción cinematográfica que simulaba un viaje a través del tiempo y del espacio de acuerdo con el tema de la novela de Wells, *The Time Machine* (1895). Este dispositivo fue tan ingenioso como costoso, lo que impidió su realización e imposibilitó que se anticiparan sesenta años al espectáculo de Walt Disney.

En la *Exposición de París* de 1900 se exhibieron dos atracciones cinematográficas ultrarrealistas: la primera de estas atracciones, el *Cineorama*, fue presentada por Raoul Grimoin-Sanson y simulaba la visión que se podía tener desde la barquilla de un gigantesco globo que se desplazaba sobre la campiña europea. El público permanecía de pie en la parte superior de una plataforma circular elevada, bajo la cual diez proyectores de cine sincronizados proyectaban una película sobre una pantalla circular de trescientos treinta pies de circunferencia y treinta de altura. Los filmes de setenta milímetros coloreados a mano que se exhibían habían sido fotografiados desde un verdadero globo llevado por el aire. La segunda atracción cinematográfica, presentada por los hermanos Lumière, se llamaba

Mareorama y simulaba la visión que se tendría desde el puente de un navío que navegaba por los mares.²

En Estados Unidos, donde el cine seguía siendo una atracción de vodevil igual que en Gran Bretaña, entre 1902 y 1904 el inventor William J. Keefe (de St. Louis, Missouri) ideó un pabellón de diversiones de forma circular, alrededor del cual transitaba sobre rieles un vagón de ferrocarril abierto a los costados dentro de un túnel oscuro. Las paredes de dicho túnel actuaban como una pantalla continua sobre la cual se proyectaban películas e imágenes fijas. El propósito de este entretenimiento era brindar a los pasajeros una representación bastante fiel de las escenas que habrían visto si realizaban un verdadero viaje en tren a través de distintas regiones del mundo.

Hacia 1904, George C. Hale y Fred W. Gifford financiaron el proyecto de Keefe y luego lo compraron y lo presentaron en la Feria Mundial de St. Louis de 1904. En 1905 Hale solicitó una nueva patente para lo que denominó Ferrocarril del Placer. El nuevo artefacto estaba compuesto de dos vagones situados sobre un solo tramo de vía, corto y recto. Según Raymond Fielding el espectáculo que ofrecía el tren de Hale podría describirse del siguiente modo: los asientos estaban convenientemente inclinados hacia arriba con el objetivo de brindar una visión adecuada. A través de la parte delantera abierta, el público veía una película que se había filmado desde el rastrillo de una locomotora en movimiento y se proyectaba sobre una pantalla ligeramente inclinada. El proyector estaba en una galería encima y algo atrás del vagón. El tamaño de la pantalla y la distancia entre ésta y el vagón, y entre el proyector y la pantalla eran las adecuadas para obtener una imagen que fuera vista como de *tamaño natural* y que, además, cubriera todo el campo visual de los pasajeros.

Debajo del vagón se movía continuamente sobre rodillos una correa sinfín con aletas salientes. Las aletas entraban en contacto con una pieza metálica situada debajo del coche y producían el típico ruido seco de las ruedas cuando pasan sobre las juntas de los rieles. Se podía regular a voluntad la velocidad de la correa, lo que permitía arranques, paradas, aceleraciones y disminuciones de velocidad que aparecían en la pantalla. Un dispositivo proporcionaba una corriente de aire artificial y, también, el maquinista tenía la posibilidad de ladear el vagón de un lado al otro durante la función. Su funcionamiento aunaba sensaciones auditivas, táctiles, visuales y ambulatorias para proporcionar una ilusión notablemente realista de un viaje en tren (Fielding, 1976).

² En 1955 Walt Disney presentó en California su espectacular show *Viaje a la luna*, que consistía en un gigantesco cohete con asientos para ciento cincuenta pasajeros, con un interior centelleante de luces de control, diales incandescentes, azafatas, etcétera. Después de una dramática cuenta regresiva, los asientos se sacudían, se movían los diales, se sentía el rugir de los motores y, con sincronización y con realismo, se empezaba a proyectar en pantallas (situadas arriba y abajo del público) una película animada del viaje por el espacio extraterrestre. Todos los elementos se combinaban para producir una ilusión teatralmente convincente de un viaje espacial.

NUEVOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN

Términos como *sala especial*, *atracción especial*, *películas de paseo* y *paseo virtual* se usan para referirse a una variedad de fenómenos que conforman una dimensión particular del entretenimiento audiovisual contemporáneo, que se ha expandido a enorme velocidad desde los años ochenta debido, en parte, a muchas de las evoluciones experimentadas por el cine digital.

Las salas especiales consisten en espacios de exhibición que se dedican a mostrar diversos géneros no tradicionales de entretenimiento relacionados con el cine. El término incluye desde salas diseñadas especialmente para ese fin hasta espacios de exhibición específicamente adaptados y situados en lugares como parques temáticos, centros comerciales, hoteles, salas de máquinas recreativas, etcétera. Actualmente, las dos categorías principales de atracciones especiales son las películas Imax³ y los *paseos virtuales* y, obviamente, variaciones y formas híbridas de ambas.

Los procedimientos utilizados por este nuevo cine de espectáculo en salas especiales son muy similares al viejo cine de vodevil o de feria. Las atracciones basadas en la simulación del desplazamiento utilizan una plataforma hidráulica móvil sobre la que se sitúan los asientos del público. Los movimientos preprogramados de la plataforma se sincronizan con el sonido y con las imágenes en movimiento para producir la sensación de estar viajando.

Las películas Imax y Omnimax se ruedan y se exhiben mediante sistemas de filmación y de proyección especiales. El cine Imax constituye una variante de la cinematografía analógica tradicional, lo que significa que no se basa en técnicas digitales. Sin embargo, por un lado, el Imax es una de las atracciones pioneras de las salas especiales y, por otro, ha evolucionado, a su modo, siguiendo las mismas directrices estéticas del *realismo* que tanto ha marcado a la cultura visual digital. Además, se están produciendo paseos virtuales para formatos Imax y Omnimax.

ENTRE LOS PASEOS VIRTUALES Y LOS JUEGOS DE ORDENADOR

Parece ser —según Andrew Darley (2002)— que el predecesor técnico inmediato del paseo virtual entendido como género de entretenimiento fue el simulador utilizado para el entrenamiento profesional. Es decir, concretamente, lo que subyace en el núcleo tecnológico de las atracciones basadas en paseos virtuales del presente es el famoso simulador de vuelo creado durante la Segunda Guerra Mundial con vistas al adiestramiento de pilotos aéreos y, desde entonces, sistemáticamente desarrollado tanto en contextos

³ Las películas Imax (y Omnimax) se proyectan en 70 mm. La imagen que se consigue es diez veces mayor que la convencional de 35 mm. Se proyectan sobre pantallas rectangulares enormes y las omnimax sobre pantallas esféricas gigantes. El tamaño de la pantalla hace que el espectador pierda los límites de la misma lo cual produce en él la sensación de hallarse rodeado.

militares como civiles. El simulador de vuelo posee tres componentes fundamentales: imagen, movimientos e interacción (control manual, es decir, una especie de *joystick*). La mayoría de los simuladores consisten en un modelo a escala de la cabina de un avión concreto, llena de instrumentos y con asientos, pero que prescinde del resto de la nave. En resumen, a medida que el piloto maneja los controles del avión cambia el contenido de la escena y la sensación de movimiento aeronáutico.

Entonces, el ordenador digital resulta fundamental en un aparato técnico tan sofisticado. El ordenador le permite al simulador producir cambios sincronizados en tiempo real tanto en el campo visual como en el aparato móvil, en respuesta a la manipulación de los controles que realiza el alumno piloto. Hay dos elementos del simulador de vuelo que son fundamentales en el juego de ordenador: los gráficos y el control de la palanca de mando. En los paseos virtuales, sin embargo, aunque el aspecto visual y el componente de movimiento son fundamentales en el plano de su composición formal, desaparece la capacidad de controlar lo que uno ve o de influir sobre ello. Los paseos virtuales se han desarrollado en torno a la misma impresión de desplazamiento que el simulador de vuelo es capaz de producir en el pasajero; es decir, el paseo virtual se encuentra meticulosamente coreografiado para desarrollarse repetidamente y de forma invariable. En este sentido, guarda más puntos de contacto con los subgéneros pertenecientes al cine digital que con los juegos de ordenador.

VIEJOS Y NUEVOS TÉRMINOS

Dice Darley (2002) que con los juegos de ordenador y con los paseos virtuales han surgido conceptos nuevos, como los de *simulación*, *interactividad* e *inmersión* para describir lo que se percibe como particularidades diferenciales de estas nuevas formas, mientras que otros términos más antiguos sirven para definir fenómenos también más viejos aunque sigan teniendo importancia, como *realismo*, *ilusionismo* y *espectáculo*. En este sentido, la oposición de viejos y nuevos términos debería ser, al menos, relativizada, pues si pensamos en fenómenos del pasado como el tren de Hale u otras atracciones espectaculares de la época, nos encontramos con la búsqueda de ultrarealismo, de ilusionismo y, quizás también, de simulación y de inmersión. Veamos qué se ha dicho con relación a un término que nos parece central: *simulación*.

Como señalaba Jean Baudrillard en 1981 había comenzado *la era de la simulación* y esta se había producido por la supresión del referente y por la sustitución de lo real por los signos de lo real. En la simulación,

dice Baudrillard, «ya no se trata de imitación, ni de duplicación, ni tampoco de parodia, se trata de una sustitución de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operatorio» (Baudrillard en Ludmer, 1999: 129). Al respecto, continúa Baudrillard:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Uno remite a una presencia, el otro a una ausencia. [...] La diferencia es siempre clara, pero está enmascarada. Fingir o disimular, deja intacto el principio de realidad, mientras que la simulación pone en cuestión la diferencia de lo «verdadero» y lo «falso», de lo «real» y lo «imaginario» (1999: 129).

El autor opone simulación a representación: «La representación parte del principio de equivalencia del signo y de lo real (aun si esta equivalencia es utópica, y este es un axioma fundamental). Y la simulación “parte del signo como reversión y muerte de toda referencia”» (Baudrillard en Ludmer, 1999: 129).

Para Darley, los juegos de ordenador permiten un grado de penetración o, podríamos agregar, de intervención en la imagen y provocan con relación a ella interacción, albedrío, control —todas características que antes del advenimiento del ordenador hubieran sido inauditas—. Sin embargo, desde otra perspectiva, esta intervención o participación sigue siendo mucho más superficial que la de las formas clásicas, incluso la de la narración, en la que el espectador se queda, en este sentido, comparativamente fuera de la imagen. La capacidad del espectador para actuar en el interior de la imagen no supone necesariamente una mayor profundidad estética, pues estamos hablando de diferentes tipos de penetración o de intervención o de participación en el interior de la imagen. Esto puede verse claramente cuando se mezclan conceptos como *pasivo* y *activo* con las distintas maneras de abordar al espectador y con los diversos tipos de práctica que se dan, por una parte, en los juegos de ordenador y, por otra, en las formas que implican modalidades tradicionales de involucramiento del espectador.

Frecuentemente, se considera a los jugadores (de juegos de ordenador) más activos que los espectadores (de cine narrativo clásico). Pero la interactividad de un juego de ordenador implica una especie de albedrío relativo o regulado (el juego le permite al jugador una cantidad determinada de opciones). De acuerdo con Darley, los tipos de procesos mentales que requieren los juegos tienen, en gran medida, una naturaleza instrumental y/o relativa. En otras palabras, el espacio para la lectura o para la construcción de significados en el sentido tradicional se encuentra dramáticamente reducido en los

juegos de ordenador y, más aún, en los paseos virtuales. Podría decirse que los «espectadores “pasivos” del cine clásico son mucho más activos que sus correlatos de las nuevas formas» (Darley, 2002: 257). Para los espectadores pasivos, la intervención y la penetración en el interior de la imagen «no giran en torno a los placeres del albedrío vicario, a la sensación de presencia y al espectáculo, sino que, más bien, implican, en el propio plano poético (de la forma y del estilo), una dimensión más honda de evocación semiótica y de profundidad semántica» (Darley, 2002: 257).

Según Darley, entonces, el receptor de los géneros digitales es concebido como un sensualista, como un buscador de deleite visual y de estimulación corporal desenfrenada; como alguien que persigue lo ornamental y lo decorativo, los modos fastuosos, lo asombroso y lo impresionante, el momento de virtuosismo, la emoción del vértigo de la competición; en resumen, que se interesa primordialmente por el aspecto fenoménico de las formas. De este modo, el autor se pregunta cómo se puede describir este tipo de experiencia. Es decir, si la actividad interpretativa no es la principal de estos espectadores, ¿qué otra cosa pueden estar haciendo cuando se relacionan con este tipo de obras? Darley sostiene que «la idea de juego nos da una descripción más precisa de lo que el espectador de la cultura visual digital hace cuando se relaciona con este tipo de obras» (2002: 265).

El elemento lúdico se encuentra siempre presente en estas nuevas formas. No decimos con esto que lo lúdico no esté en las formas más clásicas del arte, solo que en estas nuevas formas que nos interesan lo lúdico aparece como un elemento de interés analítico. Este elemento no es de una sola clase, sino que opera según cada uno de los cuatro principios fundamentales y sus posibles combinaciones. Estos cuatro principios, según Roger Caillois (1986), rigen los diversos tipos de juego: *imitación* (o simulación); *agôn* (o competición); *alea* (o azár) e *ilinx* (o vértigo). Al mismo tiempo, estos tipos generales guardan relación con uno de dos polos dominantes: la *paidia* (o juego incontrolado y anárquico) y el *ludus* (o juego regulado y sujeto a convenciones). Algunos de estos principios, o quizás todos ellos, son sumamente importantes en términos de la descripción de la actividad de los espectadores de los géneros digitales. La interactividad, por ejemplo, que aparece como un rasgo diferencial de las nuevas tecnologías —lo mismo que conceptos, tales como simulación e inmersión—, debería ser pensada con relación a la historia de los dispositivos técnicos.

REFLEXIONES FINALES

Si retomamos lo dicho al principio de este trabajo podríamos decir que las nuevas tecnologías modificaron, y lo siguen haciendo, nuestra relación con las imágenes. Esto generó nuevas maneras de percepción y nuevas relaciones entre el artista, la obra de arte y el público. Esta complejidad relacional plantea la incorporación —en espacios de formación, como la historiografía del arte— de un conjunto novedoso de conceptos, de términos, de experimentos y de nuevos recorridos textuales, y además nos obliga a reflexionar con un ojo puesto en la contemporaneidad y con el otro, siempre atento, en la historia del arte y en la historia de los medios, y más precisamente, en la historia de los dispositivos técnicos.

No debemos ser ganados por la fascinación de lo novedoso por lo novedoso mismo. La fascinación que sentían esos alumnos que me entrevistaron sobre las enormes posibilidades del *video-mapping* era la misma que otros sintieron antes por el cine Imax y Omnimax que, teóricamente, venían a cambiar el cine para siempre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Callois, Roger (1986). *Los juegos y los hombres*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cilleruelo Gutierrez, Lourdes (2001). *Arte de internet: génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)*. Bizkaia: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.

Darley, Andrew (2002). *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

Fielding, Raymond (1976). «Los viajes de Hale: el ultrarrealismo en el cine anterior a 1910». En Staples, Donald. *Antología del cine norteamericano* (pp. 18-28). Buenos Aires: Marymar.

Hitz, Rubén (2007). «Viejos y nuevos modos de contacto entre viejos y nuevos regímenes visuales». En *Grabado, fotografía, obra transmediática: reflexiones sobre los modos contemporáneos en la gráfica artística* (pp. 125-132). La Plata: Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Arte de la Universidad Nacional de La Plata.

Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil.

CULTURA VISUAL Y ENSEÑANZA

Algunas consideraciones para pensar la formación docente

Visual Culture and Teaching

Some Considerations to Reflect on Teacher Training

Alejandra Catibiela | catibielalejandra@yahoo.com.ar

Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 21/02/2017
Aceptado: 05/05/2017

RESUMEN

En este artículo se propone reflexionar sobre el impacto de la cultura visual en el abordaje de la educación artística —particularmente, las artes visuales— en la escolaridad obligatoria, para dar cuenta del lugar que ocupa en la formación de docentes de la especialidad. Para ello, se revisan algunas de las transformaciones que operan en la disciplina, entendida como un lenguaje simbólico y como hecho cultural dentro de un marco sociohistórico, vinculado con otros hechos sociales, políticos, culturales. Es decir, se analizará cómo estas transformaciones impactan en el sistema educativo y en el ejercicio de la docencia.

PALABRAS CLAVE

Cultura visual; educación; formación docente

ABSTRACT

The aim of this work is to reflect on the impact of visual culture when approaching artistic education —especially visual arts— in compulsory education to account for the role that it plays in the training of teachers of this specialization. For this, some of the transformations which operate in the discipline, understood as a symbolic language and as a cultural fact within a sociohistorical framework, related to other social, political and cultural facts are revised. That is, we will analyze how these transformations have an impact on the education system and on the teaching practice.

KEYWORDS

Visual culture; education; teacher training

¹ Artes Visuales es la denominación que en la actualidad se le asigna a la disciplina en los Núcleos de Aprendizaje Prioritarios (aprobados por el Consejo Federal de Educación). Estos son, entonces, saberes que se deben garantizar a lo largo de la educación primaria y secundaria.

² El artículo 16 de la Ley de Educación Nacional N.º 26 206 establece que la obligatoriedad se extiende en todo el país desde los cinco años de edad hasta la finalización de la educación secundaria. Por lo tanto, la educación obligatoria en la estructura del sistema educativo comprende los niveles inicial, primario y secundario.

La enseñanza de las artes visuales¹ involucra un campo de conocimiento que cuenta con una extensa tradición en el sistema educativo argentino. Como espacio de formación se ha hecho presente desde finales del siglo XIX hasta la actualidad y ha ocupado lugares disímiles bajo múltiples denominaciones, respondiendo a diferentes finalidades y paradigmas estéticos y pedagógicos: el desarrollo de aptitudes, de talentos naturales, de la creatividad y de la sensibilidad; el abordaje de capacidades sensoriales y psicomotrices, de destrezas y de técnicas de representación, entre otras cuestiones. Así, la enseñanza de las artes visuales ha llevado adelante diversos saberes bajo múltiples enfoques de enseñanza. Su presencia dentro de la educación obligatoria² requiere de docentes que cuenten con sólidos conocimientos desde los cuales puedan tomar decisiones respecto de los contenidos relevantes que ingresan a la escuela. Por tanto, la formación docente implica abordar saberes del campo disciplinar a enseñar y de la formación pedagógica, para establecer relaciones entre ambos y para atender a aquello que se prescribe en las propuestas curriculares.

Cabe preguntarnos: ¿cómo se conforman en la actualidad los conocimientos disciplinares de las artes visuales?; ¿qué relaciones encontramos entre los enfoques dominantes dentro del mencionado campo y los saberes que se prescriben para la escolaridad obligatoria?; ¿cómo se vinculan las transformaciones en las artes visuales con la formación de los docentes?; ¿qué decisiones debería tomar un docente frente a la enseñanza de los contenidos de su campo disciplinar?

La contemporaneidad ha provocado transformaciones en las artes visuales que implican una redefinición del objeto de conocimiento a enseñar en el ámbito escolar y donde la cultura visual se incluye como saber prioritario. Siguiendo la línea de pensamiento de Paul Duncum, «trabajar a partir de la práctica del arte contemporáneo no implica una reformulación radical, aunque sí supone estar al corriente de los nuevos procesos evolutivos dentro del mundo artístico, en la medida en que abarca la cultura visual cotidiana» (2011: 1).

LA CULTURA VISUAL Y SU PRESENCIA EN LA EDUCACIÓN

En la actualidad se han ampliado los límites de lo que es considerado artístico, incluyendo un repertorio de experiencias, además de las manifestaciones tradicionales vinculadas a las Bellas Artes que circulan por circuitos especializados, como museos, galerías y salones. En las prácticas artísticas contemporáneas se produce con una gran diversidad de nuevos materiales, soportes y herramientas, entre los que se incluyen las nuevas tecnologías. Son el resultado de nuevos

modos de producir, que pueden implicar prácticas colectivas. Circulan por espacios no convencionales de emplazamiento y de exhibición, y modifican las posibilidades de acceso a ellas. Proponen cambios en la función del espectador y lo ubican como participante y, a veces, como cocreador de las obras. En ocasiones, se diluyen los límites disciplinares en beneficio de prácticas de integración. A su vez, las nuevas condiciones de circulación y de consumo facilitan el acceso a las producciones.

Así, el campo del arte se amplía al incorporar a la cultura visual. Comprende manifestaciones que va más allá de las disciplinas artísticas, que se relacionan con la cotidianeidad y que, a su vez, nos hablan de las culturas en las que se han producido. Si bien vivimos en un mundo visual, hay que aceptar que no lo es y que todo lo que parece transparente y evidente requiere de una explicación (Mitchell, 2003). Podemos decir, entonces, que no está tan claro qué significa lo que se ve, cómo y quién ve.

De este modo, cobran relevancia los estudios de cultura visual, un campo complejo derivado de la sociología, de la antropología, de los estudios sobre medios de comunicación y de la historia del arte, que comprende dos aspectos fundamentales: los objetos visuales y la forma de mirarlos. En tal sentido, abordan la descripción y el significado de los objetos de estudio y la naturaleza de la mirada estética. También, se ocupan de lo que se muestra, de la visión y la visualidad; es decir, de los marcos sociales para mirar y para ver, y de las relaciones entre el sujeto que ve y el objeto visto. Con respecto a esto, William Mitchell señala:

[...] la «cultura visual» fija su atención en todas aquellas cosas extrañas que hacemos mientras miramos, contemplamos, mostramos y presumimos —o por el contrario, mientras nos ocultamos, disimulamos o rehusamos mirar—. En particular, nos ayuda a comprobar que incluso algo tan amplio como «la imagen» no agota todas las posibilidades de la visualidad, que los estudios visuales no son lo mismo que los «estudios de la imagen» y que el estudio de la forma visual es solo uno de los componentes de un campo mucho más amplio (2003: 39).

Las imágenes visuales tienen un papel sin precedentes en la actualidad. Sin embargo, mientras se hacen presentes en todas partes —y los niños, los adolescentes y los jóvenes interactúan cotidianamente con diversidad de experiencias—, la exclusión social y las desigualdades hacen que para muchos el acceso a las múltiples alternativas artísticas y culturales sea algo que escapa a sus posibilidades. Esta proliferación

de experiencias artísticas y la vinculación que se establece con ellas, a veces de manera acrítica, repercute en la educación artística, incorporándose entre los conocimientos a afrontar que requieren de una transformación en su abordaje, fundamentalmente, en lo que hace a la reflexión sobre su significado.

La situación descripta reclama revisar cómo se sitúan las artes visuales en la escuela. Nuevos paradigmas suponen un cambio fundamental en las maneras de pensar la enseñanza y el aprendizaje. Para autores como Paul Duncum (2011), Kerry Freedman (2006), Fernando Hernández (2000), y otros, los fundamentos para ese cambio pueden encontrarse en los estudios de cultura visual. En el sistema educativo argentino estas transformaciones, impulsadas desde los marcos normativos vigentes, están teniendo lugar en la educación obligatoria y, por lo tanto, en la formación de los docentes.

De los aspectos fundamentales que señala Freedman, y que nos permiten visualizar la transformación del área en la educación, destacamos que el territorio de las artes visuales se ha extendido a la cultura visual, considerada en relación con los significados sociales y, a su vez, entendida a propósito de la contextualización. Enseñar artes visuales implica abordar todas las manifestaciones, comprendiendo sus significados, posicionándose críticamente. En tal sentido, el eje principal será el desarrollo de capacidades interpretativas, que comprenden el saber hacer y el saber explicar lo que se hace.

CULTURA VISUAL Y DOCENCIA: ESCENARIOS DEL PRESENTE

El marco legal que otorga sustento a la educación artística en el país lo confiere la Ley de Educación Nacional N.º 26 206, que le otorga un lugar relevante en la política educativa como espacio curricular y como campo educativo de relevancia social y cultural. Esto, entre otras cuestiones, posibilita su incorporación en las definiciones curriculares de la educación obligatoria y procura garantizar igualdad de oportunidades en el acceso a las disciplinas artísticas.

Las posteriores normativas que la regulan³ la posicionan como campo de conocimiento que posibilita el desarrollo integral de todos los alumnos y resaltan su contribución al logro de los propósitos estratégicos de la educación obligatoria: la participación ciudadana, la formación para el mundo del trabajo y la continuidad de estudios. En tal sentido, la Resolución 111/10 del Consejo Federal de Educación establece las bases para su institucionalización:

³ Al respecto, podemos mencionar la Resolución 111/10 del Consejo Federal de Educación, la definición de Núcleos de Aprendizaje Prioritarios (que aparecen en las resoluciones 37/07, 135/11, 141/11 y 180/12 CFE) y la creación de la nueva Secundaria de Arte (definida en las resoluciones 120/10, 179/12, 192/12 y 255/15 CFE).

[...] el valor estratégico de la Educación Artística supone considerar, al menos, dos dimensiones estrechamente vinculadas: una política, filosófico-estética y comunicativa (expresar, interpretar la realidad y activar el capital cultural-simbólico de los grupos de pertenencia y sociedades), y otra político-económica y tecnológica (desarrollo técnico, económico y socio-productivo). Ambas incluyen las producciones simbólico-culturales tangibles e intangibles para la transmisión y las transformaciones sociales y culturales (2010: 16).

Las artes visuales como disciplinas constitutivas de la educación artística requieren del ejercicio de la docencia con sólidos conocimientos del campo disciplinar, sustentados en una praxis artística concreta y articulados con saberes propios del campo pedagógico. La presencia de docentes especialistas formados en la disciplina resulta clave para abordar la complejidad del área en la educación obligatoria. Por lo tanto, las normativas que enmarcan los planes de estudio de la formación docente proponen la revisión y la redefinición de las capacidades y de los conocimientos que conforman el campo disciplinar.

[...] teniendo en cuenta los posicionamientos actuales respecto del arte y la educación, la formación de docentes en artes visuales requiere de considerar dentro del campo de la Formación Específica el desarrollo de capacidades vinculadas a la producción, en estrecha relación con el análisis y la crítica conceptual, reflexionando acerca del abordaje sobre el que se deberá estructurar la enseñanza de este campo de conocimiento (Ministerio de Educación de la Nación, 2009: 76).

Los saberes considerados relevantes en el campo de la formación específica se estructuran en tres ejes organizadores: el lenguaje, la producción visual y la contextualización socio-histórica.⁴ Estas definiciones tienen su correlato con las prescripciones curriculares para las artes visuales en la educación obligatoria. A modo de ejemplo, podemos mencionar diseños curriculares provinciales que, luego de la sanción de la Ley de Educación Nacional, redefinieron tanto los enfoques del área y de la disciplina como los contenidos y las estrategias para su abordaje.

El desarrollo de una mirada crítica ante las manifestaciones de la cultura visual a través de situaciones didácticas de producción y de recepción —donde se propicia la experimentación, el análisis y la reflexión—, forma parte de los propósitos trazados para la educación primaria de la provincia de Chubut, que se busca concretar por medio del desarrollo de los contenidos del lenguaje, de los procesos de producción

⁴ Para ampliar la definición y el alcance de estos ejes, se sugiere ver «Recomendaciones para la elaboración de Diseños Curriculares. Profesorado de Educación Artística», publicada por el Ministerio de Educación de la Nación en 2009.

y de análisis, relacionados con la contextualización sociocultural (Ministerio de Educación de la provincia del Chubut, 2014).

En el caso de la educación secundaria de la provincia de Buenos Aires, la propuesta contempla que los estudiantes comprendan las formas de producción y los efectos de sentido de los discursos visuales en el contexto sociocultural en el que se circunscriben, a través de la definición de contenidos del lenguaje plástico-visual, de la producción, de la recepción y del contexto sociocultural (Dirección General de Cultura y Educación, 2008).

Estos y otros tantos ejemplos permiten observar cómo las artes visuales desde la perspectiva de la cultura visual, en la educación obligatoria, brindan oportunidades de acceder a las manifestaciones artísticas y culturales y, así, trascienden los enfoques formalistas hacia el desarrollo capacidades de análisis crítico y reflexivo.

En síntesis, el recorrido de la formación docente comprende el conocimiento de las problemáticas más relevantes del área relacionadas con el desarrollo de la capacidad interpretativa y aborda las concepciones estéticas que fundamentan las propuestas educativas y dan sentido a los diferentes posicionamientos presentes en el ámbito escolar. Para ello, se deberá propiciar la comprensión de la estructura epistemológica propia de las artes visuales, su relevancia social como conocimientos que contribuyen a la formación integral de los alumnos, los ejes conceptuales sobre los cuales se constituye como disciplina en la escolaridad, como así también las perspectivas de abordaje y de interpretación del objeto de estudio.

A MODO DE CIERRE: ESCENARIOS DEL FUTURO

La escuela enfrenta un gran desafío que es educar a todos los niños, los adolescentes y los jóvenes brindando igualdad de oportunidades en el acceso a conocimientos relevantes para el ejercicio pleno de la ciudadanía, lo que compromete, entre otras cuestiones, la apropiación y la transformación de saberes del campo del arte y de la cultura. En este sentido, las artes visuales desde la perspectiva de la *cultura visual* juegan un papel esencial como campo de conocimiento para la interpretación de la realidad y para la formación ciudadana en la contemporaneidad. En palabras de Philippe Meirieu:

[...] la cultura es compartir formas simbólicas que permiten entenderse y entender el mundo que nos rodea. Dado que es esencial en una democracia luchar por la justicia social, por una distribución más equitativa de los bienes materiales, también es necesario luchar por una igualdad de acceso a las formas simbólicas; y por ende, a las formas de expresiones artísticas y culturales. Es lo que nos permite nombrar, ponerles una palabra a las cosas, nombrar lo que nos habita; nos permite

entender el mundo y nos permite también decidir lo que queremos hacer con ese mundo (2013: 19).

El ejercicio de la docencia requiere de crear las condiciones para que se produzca el aprendizaje, con la particularidad de que los problemas a resolver en esta actividad cambian permanentemente, tanto sea en lo que respecta a los contenidos a enseñar como a las condiciones en que se desarrolla la enseñanza y a los sujetos del aprendizaje. Esto implica atender a las transformaciones del objeto de conocimiento y revisar la formación docente y las representaciones que portan/portamos los docentes en ejercicio sobre las características y las condiciones en que se producen la enseñanza y el aprendizaje, teniendo en cuenta que uno de los principales objetivos de la educación es transmitir conocimientos que son y que seguirán siendo una herramienta de emancipación, en una escuela entendida como el lugar privilegiado para el aprendizaje colectivo y para la democratización del acceso al conocimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dirección General de Cultura y Educación (2008). *Diseño Curricular para la Educación Primaria*. La Plata: Dirección General de Cultura y Educación.

Freedman, Kerry (2006). *Enseñar la cultura visual. Curriculum, estética y la visa social del arte*. Barcelona: Octaedro.

Hernández, Fernando (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

Meireau, Philippe (2013). *La opción de educar y la responsabilidad pedagógica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

Ministerio de Educación de la Nación (2009). *Recomendaciones para la elaboración de Diseños Curriculares. Profesorado de Educación Artística*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Consejo Federal de Educación (2010). *La educación artística en el sistema educativo nacional (Resolución 111/10)* [en línea]. Consultado el 10 de febrero de 2017 en <http://www.me.gov.ar/consejo/resoluciones/res10/111-10_01.pdf>.

Duncum, Paul (2011). *La cultura visual como base para una educación en artes visuales* [en línea]. Consultado el 16 de febrero de 2017 en <<http://espaidarts.blogspot.com.ar/2011/03/la-cultura-visual-como-base-para-una.html>>.

Ministerio de Educación Provincia del Chubut (2014). *Diseño Curricular. Educación primaria. Plástico-visual* [en línea]. Consultado el 11 de febrero en <http://www.chubut.edu.ar/descargas/recursos/primaria/Dis_curricular/1_Ciclo_Lenguaje_Plastico_Visual.pdf>.

Mitchell, William John Thomas (2003). «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual». *Estudios visuales*, (1) [en línea]. Consultado el 16 de febrero de 2017 en <https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_2002_2003_Mostrando_el_Ver_Una_critica_de_la_cultura_visual.pdf>.

PROYECTO LIBROS SOLIDARIOS

Experiencias de libro álbum

Charity Books Project

Picture Book Experiences

Natalia Di Sarli | nataliadisarli@gmail.com

Yanina Hualde | yaninahualde@gmail.com

Lenguaje Visual 3. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 28/01/2017

Aceptado: 26/04/2017

RESUMEN

El presente trabajo procura describir los objetivos del Proyecto Libros Solidarios perteneciente a la cátedra Lenguaje Visual 3 de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) a fin de reflexionar sobre el papel del libro álbum como objeto factible de abordaje en los estudios de *cultura visual*. En tanto constituye un artefacto cultural contemporáneo, el libro álbum se presenta como objeto permeable a una diversidad de relaciones analíticas y de cuerpos teóricos. La ductilidad y la complejidad del libro álbum cuestionan los parámetros tradicionales de lectura: la linealidad, la redundancia explicativa entre texto e imagen. En este contexto, las nuevas tendencias de libro álbum parecieran replicar la lectura multifocal del hipertexto digital en el ámbito de la imagen analógica.

PALABRAS CLAVE

Libro álbum; imagen; lectura; lenguaje; cultura visual

ABSTRACT

The present work aims to describe the objectives of the Charity Books Project that belongs to subject Visual Language 3 of the Facultad de Bellas Artes (FBA) of the Universidad Nacional de La Plata (UNLP) in order to reflect on the role of the picture book as a feasible object of approach in visual culture studies. As a contemporary cultural artifact, the picture album is presented as an object permeable to a variety of analytical relationships and theoretical corpus of disciplines. The ductility and complexity of the picture album question traditional reading parameters: linearity, explanatory redundancy between text and image. In this context, new picture album tendencies seem to replicate the multifocal reading of digital hypertext in the realm of the analogue image.

KEYWORDS

Picture album; image; reading; language; visual culture

«[...] antes de que un contemporáneo llegue a abrir un libro caerá sobre sus ojos un denso torbellino de letras tan cambiantes, coloridas, conflictuantes, que las posibilidades de su penetración en la arcaica quietud del libro serán mínimas.»

Walter Benjamin (1978: 79)

En la era de las aplicaciones multiplataforma, del *remuestreo* constante de datos, de las redes colaborativas y de la cultura *sharing*, procurar una respuesta a la pregunta ¿qué lees cuando lees?, plantea una encrucijada, un interrogante multiforme. Elegimos uno: ¿en qué se transforman las palabras y las imágenes de un libro álbum bajo la supremacía de la virtualidad digital? ¿Podemos pensar en una literatura visual poslibro? O, más bien, ¿debemos revisar los presupuestos del libro como artefacto cultural, a la luz de las actuales tecnologías de la información y de los consumos que aquellas producen?

Bajo la perspectiva de los estudios visuales, abordar el libro álbum como objeto —su soporte físico específico, a la vez que una operatoria, su dispositivo de lectura— implica redescubrir las huellas de su temporalidad y de su materialidad histórica, confrontada con la praxis de lectura saturada de pantallas. Dicha confrontación nos sorprende no solo en objetos de uso personal, como el celular o la computadora, sino, también, en los dispositivos informativos que se encuentran en las calles de la ciudad. Estamos, pues, inmersos en un espacio de lectura hipertextualizado, dinámico, fluctuante, performativo de la praxis cotidiana.

Esta sobresaturación de datos desarrolla en el lector un mundo de criterios selectivos, de codificaciones sintácticas y semánticas para decodificar y para organizar la experiencia de lectura múltiple dentro de un aparente caos desbordante. Se abre el campo de la comunicación y la expresión al hipertexto como juego. Las tipologías de lenguaje se hibridan, se bifurcan, se reprograman constantemente: desde los memes hasta la cultura *Giphy*¹ de las redes sociales, pasando por las combinatorias hipertextuales en prácticamente todos los contextos de enunciación digital, el libro álbum parece instalarse como un objeto tangible e intangible a la vez, cuya marca es la sustancia analógica del soporte y, al mismo tiempo, la interacción entre el usuario y sus alfabetos. Un dispositivo que trasvasa su funcionalidad de origen para replantearse como artefacto sólido en la liquidez de la cultura visual contemporánea.

Este universo de información pretende despejarse por un momento, abrirse a la idea de leer un libro álbum y contemplar, a nuestro tiempo, los universos que propone. Los libros parecen refugiarse entre sus tapas una calma y un disfrute propios del tiempo idílico de la infancia. Pero restringir el consumo del libro álbum al mundo infantil sería

¹ Tomamos por cultura *Giphy* al fenómeno comunicacional producido en torno al uso de archivos.gif (Graphic Interchange Format) como nuevo lenguaje de argumentación en las redes sociales (Ceballos, 2013: s/p).

desconocer su inmensa proyección en diversas categorías y campos susceptibles a abordarse desde una perspectiva de estudios visuales. En la experiencia del libro podemos, en apariencia, detener el mundo y su convulsivo rodar. La praxis de lectura gestada en la revolución tecnológica plantea—debe plantear—un lugar alternativo para el libro álbum: la posibilidad de sumergirnos en un universo de elementos, de texturas, de formas, y en su diálogo activo con las palabras.

DEVENIR DE IMÁGENES Y DE PALABRAS

Surgido a través del cruce de la Historia del Arte y los Estudios Culturales, la perspectiva de estudios de Cultura Visual, como sistema de abordaje teórico de objetos artísticos (Mirzoeff, 2003), involucra la posibilidad de ampliar y de relacionar el análisis de tales objetos bajo diversos enfoques interdisciplinarios. Se propone asumir dicho análisis en una lógica de redes fractales o, siguiendo a Fernando Hernández, en una morfología rizomática:

Los rizomas operan, primero, en la base de conexiones y de homogeneidad, donde el lugar de universales existe una serie de dialectos, no un hacedor ideal ni una audiencia homogénea, sino en su lugar, numerosos actores y comunidades [...] de esta manera se evita caer en la ilusión de que una sola narrativa pueda contener todas las posibilidades de un nuevo sistema local/global, y en este sentido, la consideración de la metáfora del fractal permite destacar su continua extensión polimórfica (2005: 11).

Es decir, las bases conceptuales de los estudios de Cultura Visual permiten repensar y expandir los campos de abordaje de la Historia del Arte, en tanto su disposición teórica ramifica operaciones de multiplicidad, de recombinación y de ruptura entre categorías de análisis. La organización disciplinar diacrónica en torno a un objeto—el concepto moderno de *historia*—es desplazada por un sistema sincrónico de mayor amplitud: el concepto de *cultura*. Al mismo tiempo, el concepto de *arte*—circunscripto a un sistema de catalogación específico de objetos—es sustituido por el término *visual*, que abre el campo de investigación a múltiples *corpus* documentales, cuyo eje es la visualidad, es decir, los modos de configuración social de la mirada cotidiana y de sus imágenes.

La pregunta por el *arte* adquiere, entonces, otro sesgo: ¿qué es una imagen? Y, sobre todo, ¿quién produce y para quién se produce una imagen? Tales interrogantes acuden a los cuerpos teóricos de la Antropología, de los Estudios de Género, de la Sociología, de la

Semiótica, de la Estética y de otros campos afines al estudio de la construcción de la mirada dentro de los circuitos del arte y de los medios de comunicación. De este modo, la mirada abarca casi todos los objetos: estos desdoblan su imagen en documentos históricos, sociales, religiosos, políticos, legales; sintetizan creencias, ritos, dogmas, juicios estéticos, *habitus* de clase, posiciones geográficas; se constituyen en datos infinitos.

La mirada que los abarca no es sumisa ni tampoco espontánea: los dispositivos generados para transmitir y para producir imágenes modelan y forman los parámetros del discurso visual, en tanto que las imágenes nos hablan desde el espacio, desde el tiempo y desde el soporte en que se nos presentan. A manera de recuadro, la pantalla de un teléfono, el marco de un *smart TV*, la vitrina de un museo o el formato físico de un libro marcan, los límites de la imagen; o en apariencia, recortan la parte de una totalidad presentida mucho más allá de sus márgenes.

Entonces, ¿es un libro álbum una obra de arte, un artefacto cultural, un producto comunicacional, o todas y muchas otras cosas a la vez?

¿UN PUÑADO DE HOJAS Y TINTA?

«Hijo de la cultura visual, el libro álbum propone una experiencia lúdica y sensorial de lectura que desafía los parámetros tradicionales de la literatura infantil.»

Gabriela Baby (2017: s/p)

Al pensar en el libro álbum como artefacto cultural es imposible no inquirir sobre cierta ambivalencia entre el objeto y el culto al objeto, cierta pretensión de *auraticidad*, aun cuando sus condiciones de producción y de circulación responden a las coordenadas de la reproducción técnica industrializada (Benjamin, 1989). El progresivo desplazamiento a la digitalización de textos informativos, académicos y recreativos plantea el punto de partida para el cambio de paradigma en la producción y en la distribución del conocimiento. De acuerdo con Carlos Scolari, «estos cruces se producen en las zonas marginales, en los espacios más frágiles (la literatura científica, la pornografía) y lejanos de las lógicas del centro (donde reina hegemónico el sistema editorial de los *best-sellers*)» (1998: 3). ¿Qué lugar ocupa el libro álbum en este espacio?

En principio, la mutua complementariedad y alternancia entre lenguaje visual y lenguaje verbal distingue el libro álbum de otras tipologías de textos: «Las posibilidades de combinación entre texto e imágenes de los álbumes contemporáneos han alcanzado tal diversidad que resulta un anacronismo considerar el álbum simplemente como la

unión inerte de dos lenguajes diferentes» (Lozano Tomás, 2016: 91). Es decir, el principio comunicacional del libro álbum es el metalenguaje constituido sobre el cruce de ambos sistemas de signos. De esta forma, los puntos de anclaje y de relevo juegan, se desmaterializan, rompen la linealidad del relato, trabajan una lectura no unívoca ni supeditada a la preeminencia de un lenguaje por otro. Esta lógica de juego empalma, en cuanto a la operatoria de lectura, con los sistemas de lectura hipertextual de las TIC: saltar, hibridar, superponer la sintaxis de uno a otro lenguaje para construir un significado. Porque el principio del libro álbum es, precisamente, el diseño de una totalidad significante, entendida como la suma global de sus partes.

El libro álbum no es un libro ilustrado, sino que se aproxima a la lógica de las obras artísticas posmodernas: las palabras se hacen imágenes y las imágenes se hacen palabras y todas juegan a interpelar al lector. Operaciones de intertexto, de metaficción, juegos sinestésicos, etcétera, proponen estrategias de lectura complejas que apuntan al niño lector y al adulto. En la construcción de estos juegos polisémicos se sustenta la manipulación del soporte físico, se experimenta con materiales, formatos, estructuras, espacialización, ritmos, tipografías, paletas, etcétera, para tensar los límites físicos del objeto libro; así como la lógica narrativa: palabras e imágenes aparecen y desaparecen y, así, generan espacios de silencio y de interrogación, a fin de que el lector construya sus propias instancias de sentido.

Dichas estrategias de participación distancian al libro álbum de otros formatos de literatura ilustrada, en tanto cuestionan precisamente el concepto de *ilustrar*; es decir, el anclaje redundante entre texto e imagen. Se expone de manera crítica la tendencia canónica de diseñar y de distribuir la imagen como apoyatura enfática del texto, cuyo cometido sería, en palabras de Cecilia Bajour, «sobrededir, explicar, repetir ideas, poner un narrador que guíe el relato y otros procedimientos retóricos suelen indicar el significado de hechos o personajes. En esos casos, no hay lectura, sino un sentido impuesto que presentan los adultos» (Bajour en Baby, 2017: s/p). Dicho procedimiento opera como una colonización de sentido por parte del autor-lector adulto; como una especie de guía a priori diseñada no solo para anclar sentido, sino, también, para iniciar al niño en las reglas de la interpretación. En pocas palabras, inducirlo a *cómo debe leerse, bajo coordenadas culturales*, la concatenación de las palabras y de las imágenes. Artefacto surgido de la cultura visual contemporánea, generado como objeto de arte y, a la vez, como producto masivo, desde el año 2009 el diseño y la fabricación de un libro álbum constituyen el Proyecto Libros Solidarios de la Cátedra Lenguaje Visual 3 de la Facultad de Bellas Artes (FBA).

PROYECTO LIBROS SOLIDARIOS

Como propuesta pedagógica, la cátedra Lenguaje Visual 3 de la FBA desarrolla libros álbum con fines solidarios. Esta propuesta surgió en el año 2009. Anteriormente se realizaban historietas en páginas sueltas y la propuesta reformadora fue convertir esas páginas en un libro álbum. Estos libros ilustrados son piezas únicas creadas por cada estudiante tanto su desarrollo como su diagramación y su realización durante la cursada. Otro elemento vital para este proyecto fue la incorporación de textos cedidos por escritores locales, nacionales e internacionales que ha alcanzado la convocatoria en los últimos años.

Cada uno de los libros únicos es puesto en custodia en instituciones y en bibliotecas populares locales, provinciales y nacionales. Es así como estos libros creados por los estudiantes de la FBA son disseminados por distintos puntos del país para llegar a las manos de cientos de argentinos, cambiar realidades, promover la lectura, crear conocimiento y difundir el arte.



Figura 1. Tapa *La Sirena* (2014). Texto de Laura Burattini. Ilustración y diagramación de Rocío Calderón Relli. Proyecto Libros Solidarios. Cátedra Lenguaje Visual 3



Figura 2. Interior *La Sirena* (2014). Texto de Laura Burattini. Ilustración y diagramación de Rocío Calderón Rellí. Proyecto Libros Solidarios. Cátedra Lenguaje Visual 3

A medida que pasaron los años de realizaciones se ajustaron diferentes cualidades de las producciones del libro para convertirlas en libros álbum. El desarrollo visual y la conexión con el texto fueron puntos que se empezaron a profundizar en el trabajo, así como también la creación del universo de cada uno de los libros. El diseño del personaje que habita en cada historia es uno de los trabajos prácticos fundantes en el cual se da tiempo al estudiante para que cree y desarrolle la identidad, la actividad y la costumbre de quien va a tener vida en cada una de las páginas del cuento.



Figura 3. Tapa *Zoilo del Pino* (2014). Texto de Alicia Essain. Ilustraciones de Sofía Prado. Proyecto Libros Solidarios. Cátedra Lenguaje Visual 3



Figura 4. Interior *Zoilo del Pino* (2014). Texto de Alicia Essain. Ilustraciones de Sofía Prado. Proyecto Libros Solidarios. Cátedra Lenguaje Visual 3

A partir de todos estos procesos es inevitable pensar que cada libro tiene una fuerte impronta de carácter único, de obra, que enfatiza su *auraticidad*. No obstante, cada libro es pensado con posibilidad de poder reproducirse industrialmente. Por un lado, desde la cátedra se promueve que se desarrollen los originales en formato digital para poder introducirlos en un mercado o, al menos, para tener las herramientas de construcción de una matriz original, pero, por otro lado, consideramos que el proyecto puede tener un fuerte desarrollo digital.

Otro proyecto de la cátedra que aún está en vías de desarrollo es la creación de una biblioteca digital en línea desde la cual se puede acceder a la producción de los libros realizados por quienes cursan Lenguaje Visual 3. Desde este punto, se promueve la creación del libro álbum único, con una importante impronta objetual, simultáneamente entreverando las redes digitales en el proceso creativo.

PAPELES EN TRÁNSITO

En la historia de la cultura nunca algo ha simplemente matado otra cosa. Algo ha cambiado otra cosa (Scolari, 1998). Entonces, ¿en qué se transforman las palabras y las imágenes de un libro álbum bajo la supremacía de la virtualidad digital? Podríamos arriesgar responder que en dispositivos que se interpelan a sí mismos desde múltiples perspectivas tanto físicas como narrativas. Aparecen como objetos permeables a las operaciones clave de escritura y de lectura surgidas

con la revolución tecnológica del siglo xxi: fluidez, indeterminación, discontinuidad, mezcla, experimentación de lenguajes (Scolari, 1998). Dichas operaciones ponen en crisis los estatutos del arte y del diseño editorial, así como las oposiciones maniqueas suscitadas entre lo nuevo/lo obsoleto, pasado/presente, pantalla/impreso, tradición/innovación, etcétera, por cuanto los objetos creados por el hombre remodelan los esquemas de cognición de los usuarios, así como también generan desplazamientos de análisis teóricos a nuevos horizontes.

En pocas palabras, los libros álbum se transforman en obras, en artefactos para explicar la experiencia del mundo y de sus sentidos, en productos germinales de la cultura visual contemporánea. Son, en sí, imágenes (inclusive en la dimensión textual verbal), dado que la experiencia de lectura presupone la estetización de todo el conjunto; palabras que miran, figuras que hablan. Y ambas se distancian, se entremezclan, se diluyen y se recombinan para narrarse. Pero tales imágenes trascienden lo puramente artístico para unirse a diversos protocolos de interpretación: las formas del cuerpo, los trazados del espacio, los modos de medir el tiempo, la teoría de género, la sociología, los *habitus* de clase e infinitos corpus semánticos.

A manera de anverso y reverso, una imagen dice tanto como calla a la mirada. O genera, quizá, más preguntas que posibles respuestas. Nos hallamos, pues, ante un fluido de imágenes cuyas voces y silencios se ubican en el intersticio de lo no dicho y del universo que se habita; ante una reminiscencia lábil y actualizada de la era pretecnológica, como papeles en tránsito que sobrevuelan la vorágine del mar de pantallas. Porque, sin embargo, el libro permanece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter (1978). «Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings». En Groisman, Martín y La Ferla, Jorge (1996). *El medio es el diseño: estudios sobre la problemática del diseño y su relación con los medios de comunicación* (p. 77-79). Buenos Aires: Eudeba.

Benjamin, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Baby, Gabriela (2017). «Libro álbum: leer palabras, leer imágenes». En *La Nación*. Suplemento Literatura [en línea]. Consultado el 13 de marzo de 2017 en <<http://www.lanacion.com.ar/1983216-leer-palabras-leer-imagenes-libros-de-ida-y-vuelta>>.

Ceballos, Noel (2013). *Una historia cultural del GIF animado* [en línea]. Consultado el 3 de mayo de 2017 en <<http://www.revistagq.com/noticias/tecnologia/articulos/una-historia-cultural-del-gif/17706>>.

Hernández, Fernando (2005). «¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual?». *Educação & Realidade* [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2017 en <<http://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=317227042017>>.

Lozano Tomás, Marta (2016). «El álbum ilustrado. Las ilustraciones como elemento de construcción de significado». En *Publicaciones Didácticas* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/071020/articulo-pdf>>.

Scolari, Carlos (1998). *¿Desaparición del libro o reconversión de interfaces?* [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2017 en <<https://modernclicks.wordpress.com/articulos/>>.

EXPLORANDO EL TERRENO

Nuevos problemas, nuevas percepciones, nuevos desafíos

Exploring the Ground

New Problems, New Insights and New Challenges

María de las Mercedes Reitano | reitanomariam@yahoo.com

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

Recibido: 18/02/2017

Aceptado: 11/05/2017

RESUMEN

En un mundo cada vez más conectado es difícil que no haya intercambios en la cultura, estos intercambios nos muestran un territorio vivo que se recrea de manera permanente en la historia. Nuestras identidades se constituyen en el lenguaje y en nuestra práctica cultural e histórica, pero no son ni estáticas ni definitivas, son territorios en construcción que se reescriben permanentemente. Las industrias culturales son, sin duda, un poderoso instrumento de expresión cultural identitaria, de configuración de imágenes de vida, de tradiciones y de memorias colectivas y, en definitiva, un vigoroso cauce de acceso a la cultura.

PALABRAS CLAVE

Política cultural; gestión; discurso

ABSTRACT

It is hard to avoid cultural exchanges since we are living in an increasingly connected world, these exchanges recreate a living territory all the way through history. Our identities are built in our language, historical and cultural practices but are neither final nor static; they are constantly growing territories that are permanently rewritten. Cultural industries are without doubt, a powerful instrument of identity cultural expression, creating life images, traditions and collective memories and, definitely, a strong channel of cultural access.

KEYWORDS

Cultural policy; management; speech

Uno de los fenómenos culturales más importantes de los últimos años es lo que podríamos llamar «internacionalización»; una internacionalización real, a escala planetaria, que supone algo más que la repetición de unos únicos estilos en lugares diferentes. Los focos culturales se han dispersado. No se trata solamente de una expansión de mercados, sino que con la velocidad de los medios de comunicación el mundo se ha vuelto pequeño.

Nos movemos en dos parámetros cuyas interrelaciones nos definen; en ellos se sitúa la vida y, con ella, sus actividades y sus producciones. Lo que diferencia a las culturas es, en el fondo, su forma de definirlos y de entenderlos, el uso que cada una hace de ellos. Uno de esos parámetros es el tiempo; el otro, el espacio. Esto se ve desde la aceptación por todos de la idea de que la cultura es un asunto lo suficientemente complejo y relevante como para asumir —a la hora de analizar los procesos culturales y de gestión cultural— que ninguna especialidad posee el monopolio de la verdad ni, por sí sola, la capacidad de explicar y de fundamentar las decisiones en materia de cultura.

El acceso a la cultura —pensada no solamente como memoria o como acto creativo espontáneo o artístico, sino también como conocimiento— es un acto consciente que exige la inclusión colectiva y política de todos los ciudadanos. Es la cultura producida en los territorios que el geógrafo Milton Santos (1975) nombró como «zonas opacas», invisibles a la lógica financiera de los mercados. En su intento por buscar un camino alejado del laberinto cultural, la cultura visual desarrolla el concepto de *cultura* tal como lo expresa Stuart Hall: «La práctica cultural se convierte, entonces, en un campo con el que nos comprometemos y elaboramos una política» (1994: 5). Lo que quiere decir es que la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad. Esas culturas exigen reconocimiento en las agendas de la política cultural. La importancia de las políticas culturales radica en asegurar el reconocimiento y la visibilidad de las diversas prácticas culturales originadas en el territorio y de focalizarlas como capital cultural relevante para el desarrollo sostenible del país.

Gran parte de los procesos de globalización son comunicacionales. Diría más, no hay globalización sin una revolución en las comunicaciones y un cambio de paradigma en las tecnologías de la comunicación. El mundo ha vivido desde el Renacimiento muchas globalizaciones y siempre los medios y las tecnologías de la comunicación estuvieron en primer plano. El problema es que en los últimos treinta años de nuestra historia hemos vivido una revolución tecnológica que, más que nunca, está asociada al impacto que han producido las tecnologías de la información y de las comunicaciones. Si bien los fenómenos de

globalización son ya irrenunciables y la hibridación cultural forma parte de los procesos actuales, tenemos que pensar la diferencia desde una perspectiva histórica que nos vincule con tradiciones y con valores a los que no estamos dispuestos a renunciar.

El sistema del arte como subsistema de la cultura ha elegido, de alguna manera, su propio aislamiento. Este aislamiento puede darse por su relación con el mundo, una relación experimental que ha perdido su capacidad de incidir directamente en la realidad para constituirse en forma de espacio experimental, cuya aportación es únicamente crítica.

Si bien resulta imprescindible para la creación de sentido el desarrollo del carácter crítico del arte, es importante considerar que su trascendencia reside en la inclusión de esta crítica dentro de la globalidad de la cultura. El proceso de disolución del arte en la vida preconizado por las vanguardias, y ayudado por los procedimientos tecnológicos de producción de imágenes, está siendo amenazado por la tecnología digital. La multiplicación ilimitada de la información finalmente acabó con el mito de originalidad que sustentaba la infraestructura del sistema del arte. Su desmaterialización desvía la atención hacia su materialidad original, ocultándonos la realidad física de su existencia en los medios de masa —una de las nuevas formas materiales del arte—, y son las periferias las más afectadas. Es decir, se ve lo local en oposición a un fenómeno de globalización en el que cada vez están más diferenciados el contexto económico y el contexto cultural en el que se producen.

El protagonismo de las regiones y de los espacios locales, así como la movilización de ciudadanos, de comunidades y de artistas de un lugar a otro, colocan a todos los países frente a retos interculturales de gran dimensión. La migración voluntaria y forzada de miles de ciudadanos y las diásporas de los últimos años, que afectan a diversos grupos humanos, han propiciado una profunda transformación de las cartografías culturales. Ante esta realidad se necesitan políticas culturales basadas en orientaciones y en capacidades de comunicación y de diálogo intercultural, es decir, de convivencia entre culturas con diferentes matices, a fin de poder enfrentar las contradicciones y las tensiones que se generan entre culturas que comparten espacios, a veces en situaciones de conflicto.

GESTIÓN CULTURAL U OTRAS FORMAS DE DEFINIR LAS FUNCIONES PROFESIONALES

Todas las cuestiones antes abordadas exigen que los curadores y las instituciones artísticas reconfiguren sus funciones, al menos en cierta medida, para adaptarse a las exigencias del arte. El museo, como

institución nodal en la gestión cultural y del patrimonio, participa y se enmarca en un cuadro complejo en el que intervienen fenómenos y procesos, tales como la mundialización de las relaciones políticas, económicas y culturales, y el reclamo legítimo a estas instituciones para que asuman nuevas responsabilidades sociales en asuntos relacionados con la cultura. Es en ese marco en que la educación constituye hoy, en las instituciones culturales, una apuesta que promueve la puesta en marcha de procesos de renovación pedagógica, donde el visitante adquiere un lugar central y donde su experiencia en la visita también constituye un patrimonio.

Tradicionalmente, el trabajo de los gestores culturales se ha movido entre dos polos: el ámbito del patrimonio cultural y el de la promoción socio-cultural. A grandes rasgos, sus actividades se han centralizado en los museos, en la preservación del patrimonio arquitectónico y en el turismo cultural. No obstante, en vistas a la extendida mención a los principios de democratización, de descentralización y de diversidad cultural que se postulan desde los debates contemporáneos —en torno a las industrias culturales, la comunicación y la identidad—, y en virtud del conjunto de definiciones de *cultura* que les otorgan sustento, resultaría valioso analizar la congruencia entre los discursos, las producciones artísticas y las prácticas de gestión que se promueven desde las políticas culturales de nuestra región.

Por último, cabría preguntarse en qué medida pueden equipararse las acciones de producción artística y de consumo cultural con políticas de democratización y de acceso, y reconocer que el público ya no es una construcción abstracta o un eslabón final, sino una parte fundamental del sistema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Hall, Stuart (1994). *Estudios culturales: dos paradigmas, causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en crisis*. Buenos Aires: Eduardo Restrepo.

Santos, Milton (1975). *L'espace partagé*. Paris: Librairies Techniques.

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

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. Héroes, 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 the 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.

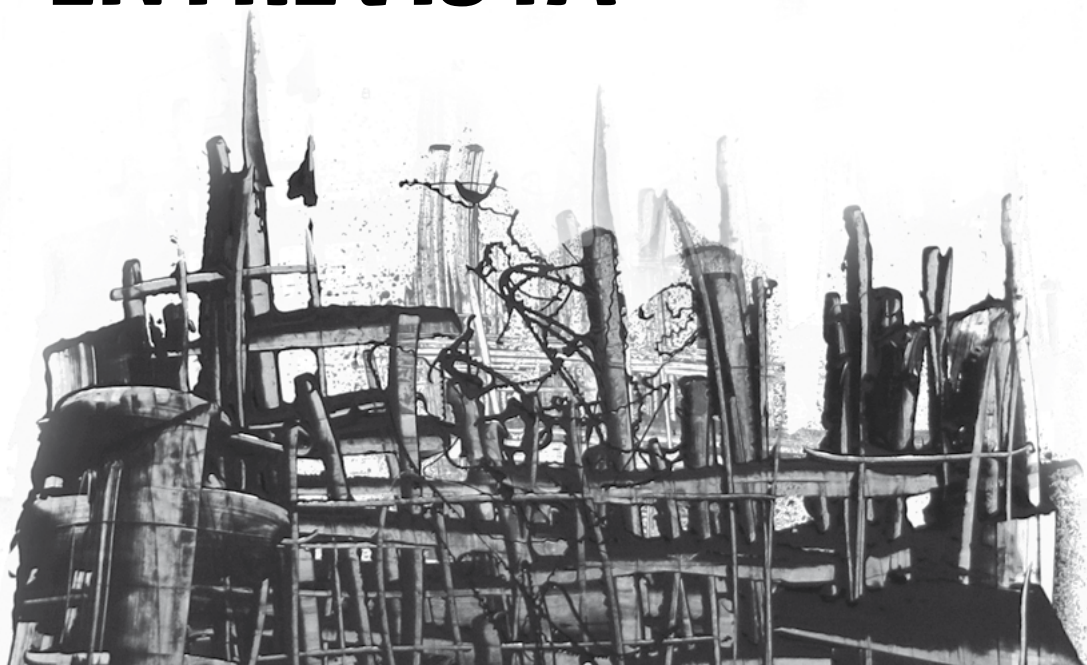
Romero, José Luis (2013). *Breve Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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

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



ENTREVISTA



LOS ESTUDIOS VISUALES EN PERSPECTIVA LATINOAMERICANA

Entrevista a María Elena Lucero

Visual Studies in Latin American Perspectives

Interview with María Elena Lucero

Lucía Gentile | luciagentilelucia@gmail.com

Laboratorio de Investigación y Documentación en
Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de
Acción Política en América Latina / Instituto de Historia
del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 16/02/2017

Aceptado: 03/05/2017

RESUMEN

Los estudios visuales se han consolidado como perspectiva epistemológica para el estudio de las imágenes debido a su abordaje amplio e interdisciplinario. María Elena Lucero reflexiona sobre la actualidad de estos estudios, la forma en que su avance interpela a la historia del arte, sus diferencias con el enfoque semiótico y las influencias de los estudios culturales, los estudios poscoloniales y el giro decolonial. También da cuenta de las características particulares que estos estudios adquieren en el marco de América Latina, y de la historia y fundamentos de la ReVLAT.

PALABRAS CLAVE

Estudios visuales; historia del arte; América Latina; estudios culturales; semiótica

ABSTRACT

Visual studies have been consolidated as an epistemological perspective for the study of images due to their wide and interdisciplinary approach. María Elena Lucero reflects on the current state of these studies, the way their advance questions art history, their differences with the semiotic approach, and the influences of the cultural studies, the postcolonial studies and the decolonial turn. She also describes the particularities that these studies acquire within Latin America, and of the history and fundaments of the ReVLAT.

KEYWORDS

Visual Studies; Art History; Latin America; Cultural Studies; Semiotics

María Elena Lucero es Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CEVILAT) de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) y delegada por Argentina de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT). Se desempeña como profesora en Argentina y Brasil y sus investigaciones se focalizan en la cultura visual latinoamericana, el pensamiento decolonial y el feminismo.

En diciembre de 2016 se desarrolló en la Facultad de Humanidades y Artes de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, el *I Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la Imagen* «Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos», organizado por el CEVILAT y con el auspicio de la ReVLaT. El encuentro permitió a los asistentes actualizarse sobre el estado de los estudios visuales en la región a partir de las intervenciones de académicos provenientes de diversos países latinoamericanos y de los debates que se suscitaron. En esa ocasión, tuvimos la posibilidad de iniciar un diálogo con María Elena Lucero, que continuó posteriormente de manera virtual y que dio como resultado este escrito.

En el discurso inaugural del I Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la imagen usted mencionó la relación entre los estudios visuales y la historia del arte. ¿Podría describir esa relación?, ¿cuáles son los puntos de contacto y las diferencias entre ambos enfoques?

La relación entre los estudios visuales y la historia del arte es evidente e inevitable. Buena parte de los temas y de los problemas interpelados por los estudios visuales se encuentra en la tradición disciplinar instaurada por la historia de las artes visuales. Pero hay diferencias sustanciales que bosquejan sus perspectivas ideológicas. En principio, como bien lo observa Anna María Guash, los estudios visuales sustituyen la palabra *historia* (en el caso de la historia del arte) por la de *cultura*, para delinear una orientación contextualizada, politizada y con una fuerte inserción en lo social. Las antologías o las publicaciones que han circulado en las últimas décadas en torno a la cultura visual originaron una serie de debates que colocan como epicentro a la historia del arte y que anuncian la irrupción de nuevos puntos de vista en el contexto de las imágenes actuales. En definitiva, los estudios visuales dislocan el enfoque hegemónico que primó en la elaboración de la historia del arte tal como la hemos estudiado todos y todas en los recintos académicos —con una insistencia en la sucesión temporal y en los episodios artísticos de los países centrales—, especialmente porque esa historia ha instalado una narrativa jerárquica, donde

algunas obras —sean pinturas, esculturas, grabados o fotografías— ingresan al campo específico y otras quedan en los márgenes.

En esa circunstancia nos resulta muy útil refrescar las reflexiones de Keith Moxey (2009), quien subraya cómo los debates generados dentro de los estudios visuales incorporan y analizan artefactos de la cultura visual con distintas tipologías de percepción y con visualidades generadas por esos mismos objetos. Como lo mencioné en un análisis reciente sobre Rubén Santantonín, las «cosas» y los objetos (en tanto producciones artísticas y materialidades que transitan paisajes culturales), y las manifestaciones visuales excluidas de los análisis de tipo estético pasan a ser tema de interés para los estudios visuales. Cuando Moxey define que «los objetos (estéticos/artísticos o no) producen unas sacudidas en los sentimientos y trasladan una carga emocional que no pueden ser pasadas por alto» (2009: 2) nos está alertando sobre aquellas visualidades que la historia del arte canónica pasa por alto.

Al igual que los estudios visuales, el enfoque semiótico para el estudio de las imágenes también toma como objeto de estudio a las imágenes «no artísticas». ¿Qué diferencia hay, entonces, entre un abordaje y otro?

Intuyo que la diferencia principal es la cercanía o la apoyatura teórica que la semiótica posee con relación a la lingüística. Al menos en nuestros recorridos curriculares universitarios, hemos asimilado el estrecho vínculo entre la semiótica y el lenguaje mediante la lectura de autores decimonónicos, como Charles S. Peirce o Ferdinand de Saussure. En los trabajos posteriores de semiólogos, como Julia Kristeva, Umberto Eco, Gianni Vattimo, Maurizio Ferraris, Mario Perniola, Paolo Fabbri —algunos de los cuales formaron parte del ciclo sobre pensamiento italiano contemporáneo organizado en Rosario en 1989— o de especialistas locales, como Rosa María Ravera, Lucrecia Escudero (radicada en Francia) y el recordado Nicolás Rosa, también lo lingüístico determina la imagen y le confiere sentido. Al revisar, poco tiempo atrás, los escritos en los que Jorge Glusberg teoriza sobre las ideas que guiaron al Grupo de los Trece en el CAYC en 1978, leí expresiones, tales como «el arte es un sistema semiológico, ya que discurso es todo sistema de signos» o «el arte es una forma de significación de la realidad, es decir, un sistema semiológico cuyas leyes y mecanismos han comenzado a ser explorados». Más allá de una coyuntura histórica y social concreta, donde estos marcos teóricos impregnaban las especulaciones sobre las prácticas artísticas, el énfasis aparece generalmente en la lengua, en la comunicación y en los modos de enunciación.

Los estudios visuales beben de varias fuentes, hay una plataforma heterogénea que convendría explicitar. Por un lado, existe una deuda con los *Cultural Studies* surgidos en los sesenta con Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward Thompson o Stuart Hall: en el intento de visibilizar las articulaciones entre cultura y poder se abre una nueva óptica sobre cómo analizar las producciones culturales. Creo que, además, el recorrido iniciado por los estudios poscoloniales (Homi Bhabha, Gayatri Spivak) también aportó conceptualizaciones clave para repensar aspectos hegemónicos que interceptan las manifestaciones visuales, luego deberíamos situarnos en nuestras latitudes donde surge el giro decolonial. Estas epistemes tienden a edificar marcos de referencias más democráticos o diversos que permiten abarcar comunidades culturales excluidas. En el campo específico de la imagen debemos mencionar la impronta de Aby Warburg, cuyo modo (singular) de leer las imágenes ha sido estudiado con detenimiento por George Didi-Huberman. El entramado conceptual warburgiano dejó una herencia muy valiosa y estimo que ese abordaje aleatorio, intuitivo y, en gran medida, político —al deslizarse del discurso central y lineal fraguado por la historia del arte— fue recuperado con habilidad por los estudios visuales. En tiempos más cercanos, cabe citar a autores y autoras, como Svetlana Alpers, William T. J. Mitchell, el ya mencionado Keith Moxey, Mieke Bal, Nicholas Mirzoeff, Susan Buck-Morss, Martin Jay, entre otros, sin olvidarnos de la labor seminal de José Luis Brea o Anna Maria Guasch.

Por otro lado, si buscamos operatorias estéticas descolonizadoras (o miradas críticas hacia la historia del arte convencional), en la cartografía latinoamericana encontramos argumentos teóricos donde la inclusión de la periferia o, mejor dicho, de lo apartado del canon occidental, se bosqueja en nuevas dimensiones ideológicas. Sin duda las contribuciones de Néstor García Canclini sobre cultura popular y políticas culturales en los años ochenta, o las de Juan Acha sobre la problemática artística en América Latina en los setenta, han sido relevantes para los estudios sobre cultura visual dentro de nuestro contexto geográfico. En ocasión de realizarse, en octubre de 2016, un coloquio internacional en México sobre Juan Acha —por el centenario de su nacimiento—, varios especialistas, investigadores y gestores culturales deliberaron sobre las contribuciones del crítico peruano al terreno de las artes visuales latinoamericanas. Rita Eder redactó un magnífico artículo en el que relata su experiencia con Acha, posicionándolo como un pionero en este terreno: «Al pensar la visualidad y la interacción de lo artístico en sincronía con la idea de imagen y cultura, Acha se adelantó al advenimiento de los estudios visuales como forma de comprender los cambios en la percepción y en los propios géneros artísticos» (2016: s/p).

En 1984, momento crucial del retorno democrático, don Juan nos visitó en el Taller de Pintura de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), invitado por el entonces director Rubén Naranjo —integrante de Tucumán Arde, acción colectiva de 1968—. Fue un verdadero placer conocerlo, su relato resultó iluminador para aquella platea de jóvenes de dieciocho años que escuchábamos con atención su particular visión del arte latinoamericano. Esas vivencias persistieron en nuestras mentes a lo largo del tiempo. Pero retomando la pregunta, pienso que los estudios visuales se desplazan del foco puramente lingüístico de la semiótica y abarcan otras dimensiones arraigadas en el plano social, en el cultural y en el colectivo.

Con relación a la formación, ¿qué bases o qué conocimientos disciplinares son necesarios para un abordaje desde la perspectiva de los estudios visuales?

Pese a que los estudios visuales interpelan a la historia del arte es importante conocerla como disciplina para comenzar a examinarla y para desmenuzarla desde una perspectiva crítica. Entiendo que la historia de las ideas —esto es, el conjunto de aquellos paradigmas que han identificado los diferentes periodos temporales— también nos permite abarcar con mayor experticia el análisis de la cultura visual. Los estudios culturales, la sociología del arte y la antropología visual constituyen otras ramas teóricas que colaboran en la comprensión de las visualidades —en lo que respecta a los efectos promovidos por las imágenes en las diferentes culturas y sociedades—.

¿Qué motivaciones dieron origen a la ReVLat?, ¿cómo está conformada?

La Red es una organización sin fines de lucro y posee un directorio de tres representantes (presidente, secretaria y tesorera) del cual soy parte. Se inició en el año 2012 en un primer encuentro en la ciudad de Tunja (Boyacá, Colombia). Al año siguiente, se celebró en Morelia (Michoacán, México), ciudad donde me integré al grupo como miembro fundadora. En las sucesivas ediciones las reuniones se efectuaron en Pachuca y en Querétaro, también en México. Hoy vamos por el quinto encuentro que se realizará en Sevilla, España. Su presidente, el Dr. Antonio Elías de Pedro Robles, impulsó este proyecto que satisfactoriamente cada año crece e incorpora nuevos socios y socias de países como Colombia, México, España, Suiza, Argentina, Brasil, Alemania, Estados Unidos, Venezuela.

La Red está conformada por investigadores cuyos objetivos se

apoyan en las reflexiones sobre las imágenes y sus efectos en el campo social, la circulación y la percepción de objetos y de artefactos, los regímenes del ver, las modalidades en que se visibilizan las producciones estéticas (de artistas legitimados o no) dentro y fuera de las instituciones, etcétera. Entre todos y todas procuramos tejer una trama de producciones teóricas que den cuenta de estas prácticas visuales.

¿Qué implica que sea una red latinoamericana? El texto de presentación afirma: «Toda producción (audio) visual latinoamericana es potencialmente objeto de estudio de nuestra Red». ¿Cómo se define esa producción?, ¿hay una «imagen latinoamericana»?

El hecho de denominarse «latinoamericana» entraña una localización, esto es, que los objetos de estudio que abordamos se enmarcan dentro del contexto latinoamericano sean prácticas artísticas, objetos, producciones audiovisuales, etcétera. El término *latinoamericano* aplicado a una producción, a una imagen y a sus características, nos resulta problemático porque a veces resuena simplificador de una cultura heterogénea y múltiple, cuya unidad geográfica es controvertida o porque conduce a una suerte de etiqueta sobre qué es o qué no es «latinoamericano», cuando en la actualidad se debate sobre la sincronidad de las prácticas artísticas latinoamericanas a nivel global, lo que Andrea Giunta ha denominado «vanguardias simultáneas». No obstante dicha problematicidad, el término es, a la vez, productivo. Hace poco, en una entrevista acerca de su proyecto curatorial sobre el arte abstracto latinoamericano, *Abstraction in Action*, Cecilia Fajardo Hill aludía a este dilema y afirmaba que el concepto de *lo latinoamericano* es aún un laboratorio de trabajo útil para profundizar las iniciativas inclusivas de muchos artistas locales, con relación a las especificidades culturales. En el caso de la Red, el adjetivo *latinoamericana* supone inscribirnos dentro de una territorialidad con sus dilemas teóricos, sus preocupaciones estéticas y sus emergentes culturales.

¿Hay un marco teórico particular desde el cual pensar las producciones latinoamericanas?

En principio podemos considerar aproximaciones teóricas abiertas por los estudios culturales ante un objeto de análisis vinculado a la imagen. También cuando William T. J. Mitchell habla del «giro pictórico»

surgen perspectivas teóricas con una necesidad interdisciplinar (operatoria verbal-visual) para reflexionar sobre la cultura visual desde la posición del observador, es el caso de *The visual culture reader* (2002), de Nicholas Mirzoeff. En la esfera regional existe un plus heredado, nuestras lecturas e hipótesis de trabajo se nutren de otras genealogías, de legados potentes de décadas anteriores que inauguraron nuevas vías de pensamiento crítico, como los textos de Acha, García Canclini, Adolfo Colombres, Nelly Richard, Marta Traba (revisitada), Mirko Lauer o Ticio Escobar, para mencionar autores y autoras de trayectoria y con un corpus teórico voluminoso.

Quisiera repasar un párrafo de Ticio Escobar, perteneciente al libro *Imagen e intemperie*, donde ajusta una aproximación teórica sobre la imagen que podría afiliarse, sin duda, en los estudios visuales: «La imagen es capaz de zafarse, aun fugazmente, de las dicotomías que inevitablemente sigue promoviendo el lenguaje —forjado en clave metafísica—, tales como las oposiciones entre autonomía y heteronomía estéticas, forma y contenido, signo y cosa, y sujeto y objeto, por citar sólo algunas de las dualidades que escinden el discurso occidental sobre el arte» (2015: 15). En ese intersticio creo que se posicionan los estudios sobre cultura visual. Nos faltaría anexar las generaciones más cercanas, nuestra masa crítica es extensa. En el ámbito de los estudios visuales latinoamericanos opino que los marcos comienzan a construirse y que empezamos a dialogar con líneas teóricas provenientes de distintos países con las cuales existe un denominador común: distinguir la porosidad de los discursos, incentivar la interdisciplinariedad y el cuestionamiento de los parámetros históricos que orientaron por décadas, o siglos, los actos del ver, los regímenes escópicos y sus consecuencias. Estudiar la visualidad y, por ende, acceder a los debates sobre lo visual, conlleva un factor político referido a las modalidades en las que las imágenes circulan y en las que fueron y son apropiadas, decodificadas y manipuladas. Sus efectos nos conducen, justamente, a desentrañar una política de las imágenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

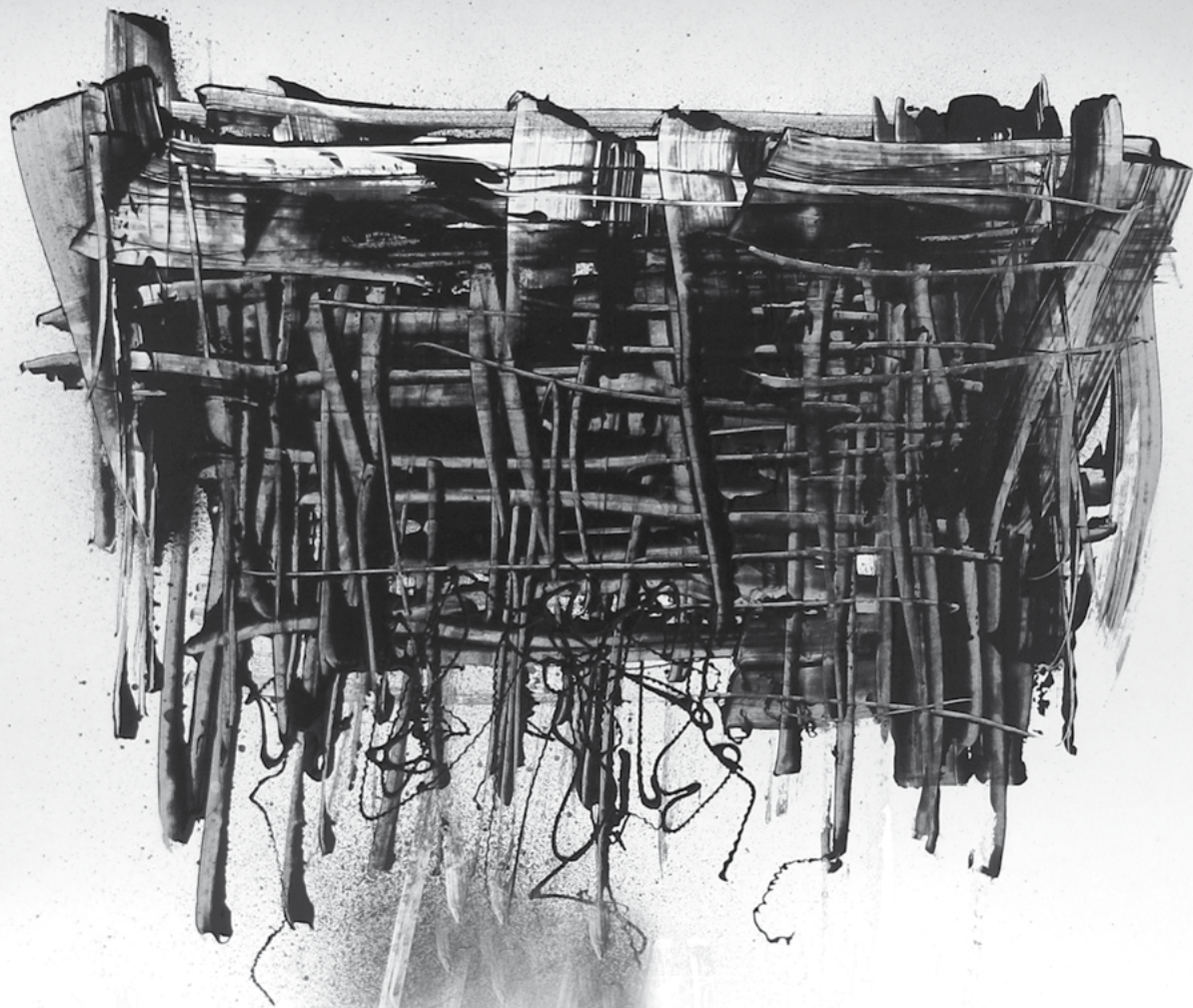
Escobar, Ticio (2015). *Imagen e intemperie: las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Mirzoeff, Nicholas (2002). *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge.

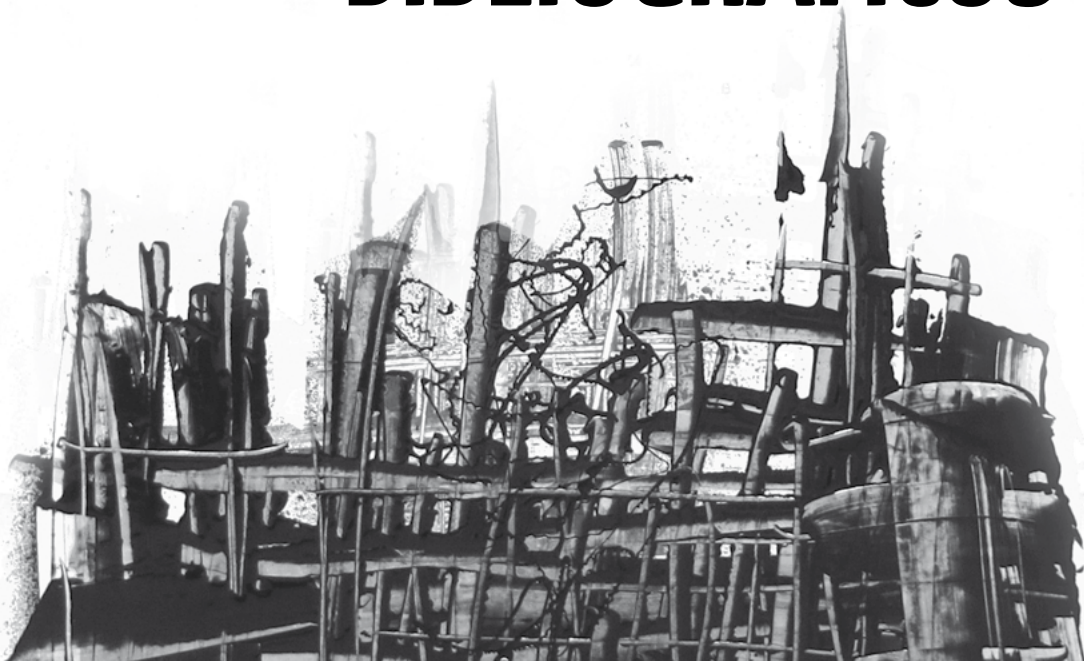
Moxey, Keith (2009). «Los estudios visuales y el giro icónico». *Revista Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), pp. 8-27. España: Cendeac.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

Eder, Rita (2016). «Juan Acha: pensar el arte desde América Latina». En *Post* [en línea]. Consultado el 9 de mayo de 2017 en <http://post.at.moma.org/content_items/752-juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina>.



APUNTES BIBLIOGRÁFICOS



UNA SALVACIÓN INTEGRAL DE LOS FENÓMENOS

A Comprehensive Salvation of Phenomena

Carlos Ríos | bossamundo@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Agamben, Giorgio (2016). *Gusto*. Buenos Aires
Adriana Hidalgo, 72 páginas

RESUMEN

La presente reseña explora los recorridos que Giorgio Agamben desarrolla en su análisis del sentido del gusto y de los efectos que produce en la esfera del saber al constituirse como presencia y como inadecuación de un conocimiento *excedente*. En este sentido, el autor examina aquellas disciplinas que mantienen y amplifican los efectos de dicha inadecuación en oposición al conocimiento empírico de las ciencias modernas: la estética, la filología, la antropología, la economía política, el psicoanálisis y la filosofía.

PALABRAS CLAVE

Agamben; estética; gusto; filosofía; saber

ABSTRACT

This review explores the avenues opened up by Giorgio Agamben in his analysis of the sense of taste and the effects it causes in the domain of knowledge when it manifests itself as both the presence and the inadequacy of excess knowledge. The author examines those disciplines that sustain and even broaden the effects of that inadequacy, in opposition to the empirical knowledge of modern sciences: aesthetics, philology, anthropology, political economy, psychoanalysis, and philosophy.

KEYWORDS

Agamben; aesthetics; taste; philosophy; knowledge

En este breve libro el filósofo Giorgio Agamben (Roma, 1942) introduce su análisis sobre el gusto —sentido ligado al conocimiento de un modo diferente al de los «sentidos teóricos de la vista y el oído»— visto como un «lugar privilegiado» a partir del cual reconoce una doble fractura determinante en la constitución del pensamiento occidental: por una parte, la escisión del objeto de conocimiento en verdad y en belleza y, por otra, el *télos* ético del sujeto separado entre conocimiento y placer. Desde este encuadre, se pregunta si es posible superar tal fractura «que pretende que la ciencia conoce la verdad pero no goza de ella y que el gusto goza de la belleza sin poder dar razón de ella» (2016: 10). A la vez, aproxima dos líneas de fuga que interesan al autor en relación con la producción de saberes: la pérdida y la recuperación del campo de las llamadas *ciencias adivinatorias*, y qué efectos produce en el sujeto la presencia y la inadecuación de un conocimiento *excedente*.

Para dar curso a estos desarrollos simultáneos, divide el libro en una serie de apartados donde describirá, de manera sintética, el tratamiento del gusto, de la belleza y del placer en sus relaciones complejas con la *epistémé*. En el capítulo «Verdad y belleza» examina «el problema metafísico original de la fractura entre visible e invisible, apariencia y ser» (2016: 13), paradoja que le permite a Platón esbozar su teoría de las ideas y plantear a Eros como un saber en «la esfera de la adivinación», garantía del nexo entre belleza y verdad. El saber, afirma Agamben siguiendo a Platón, «debe constituirse como “amor del saber” o “saber del amor” y, más allá tanto del conocimiento sensible como de la *epistémé* [saber], presentarse como filosofía, es decir como intermedio entre la ciencia y la ignorancia, entre un tener y un no-tener» (2016: 18). Aquí queda expuesto que el problema estético del gusto es, básicamente, un problema de la relación *enigmática* entre conocimiento y placer.

En «Un saber que goza y un placer que conoce», Tomasso Campanella, Gottfried Wilhelm Leibniz, Cyrano de Bergerac, Montesquieu y Denis Diderot

le permiten a Agamben fijar el momento de la acentuación de la doble fractura en el siglo XVIII: explora las consideraciones metafóricas acerca del gusto como un juicio emitido sobre lo bello y su definición por negatividad; el *no sé qué* del gusto, su encanto invisible, a decir de Montesquieu, y las asociaciones mentales que no se reducen a un significado o un contenido último y preciso, al existir un signifiante que es, fundamentalmente, un exceso. Estamos frente a «un saber del cual no puede darse razón porque se sustenta en un puro signifiante» y de «un placer que permite juzgar sostenido en la pura significación» (2016: 32).

«El conocimiento excedente» es el cuarto apartado y está íntegramente dedicado a la filosofía kantiana en torno a la determinación de aquello que hay de exceso en el objeto de conocimiento —«lo bello es un excedente de la representación», dirá Agamben parafraseando a Kant— y que sólo puede ser captado por el sentido del gusto. Se focaliza, además, en la búsqueda que hace Kant de un *fundamento suprasensible* que diera cuenta de la antinomia entre juicio estético y objeto y de por qué «las fuentes del juicio del gusto permanecen desconocidas para nosotros» (2016: 36). Agamben examina el pensamiento kantiano emparejándolo con el platónico en referencia al problema de lo bello: las dos ideas filosóficas están contenidas «en el juego entre una posibilidad y una imposibilidad de ver (de imaginar), entre una posibilidad y una imposibilidad de conocer» (2016: 38). La figura del excedente es central para entender cómo se fundan, a partir de la relación entre imaginación e intelecto y entre concepto e imagen, la idea estética y el dominio de la razón.

Por último, en «Más allá del sujeto del saber», Agamben recupera la introducción de la figura del Eros demótico que hace Platón, la consideración de la filosofía como un deseo de saber y los efectos de esta determinación. A partir de la categoría de signifiante excedente —ya presentida por Diderot—, Agamben desplaza su interés a la teoría de la significación formulada por Lévi-Strauss,

quien afirma la existencia de una «inadecuación fundamental entre la significación y el conocimiento, que se traduce en un irreductible excedente del significante respecto del significado» (2016: 43). En tal sentido, para Lévi-Strauss el simbolismo se opone al conocimiento; mientras que el primero es discontinuo, el segundo se reconoce en su continuidad, sin por ello dejar de reconocerse, aunque la inadecuación de una *integralidad de significante* y su *superabundancia* no logren de manera satisfactoria asignarse a un significado (este sería, para Agamben, el límite que le impide a la semiología erigirse como una ciencia general del signo). La *porción suplementaria* o también el *excedente de significaciones* garantizan la relación de complementariedad entre significante y significado, que hace posible el pensamiento simbólico.

A la pregunta por la opacidad que ocasiona la existencia de un saber que el sujeto no sabe —y que el gusto torna visible cuando reconoce la belleza, un conocer que se vuelve, irremediamente, paradoja y fractura—, Agamben adiciona la problemática del propio sujeto: «La pregunta última a la que lo bello (y el gusto como “saber de lo bello”) remite es, entonces, una pregunta sobre el sujeto del saber: ¿quién es el sujeto del saber? ¿Quién sabe?» (2016: 42). Tanto el psicoanálisis como el estructuralismo y la lingüística se han hecho eco de esta cuestión, en la formulación de «un Otro como sujeto de conocimiento». Sobre esta doble fractura, entre el saber que no se sabe y el saber del Otro y el saber del sujeto, el concepto del gusto, visto por Agamben como la continuación extrema de la filosofía griega, producirá una doble salvación integral de los fenómenos —esfuerzo compartido por Kant en cuanto a pensar los términos de verdad y de lo bello donde tiene lugar el conocimiento—.

Para Agamben, el cambio sustancial entre el mundo antiguo y el moderno está dado por la distancia que toma este último con las ciencias adivinatorias, excluidas del conocimiento por las ciencias modernas. Como es sabido, en el siglo xvii el sujeto pasa al centro de la escena y el saber sin sujeto

es desplazado. Sin embargo, aquel saber que no se sabe, lejos de desaparecer, queda fijado al problema del gusto en los debates estéticos que trascenderán hasta el siglo xix. Aquel saber adivinatorio, asimilado por Platón al saber amoroso, sobrevive al *eclipse* provocado por las ciencias modernas. En este punto, Agamben establece una especie de *linaje* entre aquellas disciplinas que mantienen y amplifican los efectos de la inadecuación por pérdida o por excedente y, por tanto, tendrían una conexión con aquellas ciencias adivinatorias de manera más o menos manifiesta: tales disciplinas son la estética, la filología, la antropología, la economía política, el psicoanálisis y la filosofía.

En las reflexiones de Stéphane Mallarmé, Agamben encuentra la clave del último bastión del gusto por «mantener unidas en la experiencia de un saber que se goza y de un placer que sabe» (2016: 51), básicamente a partir de dos disciplinas: la estética y la economía política (el valor-forma acuñado por Karl Marx y el dinero considerado por Georg Simmel como una pura relación sin contenido). En la filología encuentra, a su vez, la capacidad de procurarse «su saber y su método en un círculo de tipo adivinatorio» y construir para sí una especificidad; en la antropología, la inadecuación anteriormente descrita en torno al pensamiento de Lévi-Strauss; y en el psicoanálisis, el inconsciente como objeto, sus revelaciones en términos simbólicos y el saber sostenido en el significante.

Será, finalmente, en la filosofía donde Agamben encuentre la garantía de un pensamiento que mantenga viva la llama de las inadecuaciones, pues en esta disciplina el deseo de saber postulado por Platón permite, a través del Eros demoníaco, la comunicación entre el sujeto del deseo y el sujeto del conocimiento. La cifra del gusto y su singularidad, al situarse «en la interferencia de conocimiento y placer» (2016: 8), es una presencia insustituible para pensar desde un saber que manifiesta, paradójicamente, la imposibilidad de acceder a un conocimiento. En el último tramo de este libro se proyecta un modo de superación de dicha paradoja cuando Agamben cita

un tratado indio de poética donde se concilian, por un lado, alegría y conocimiento y, por el otro, regresa el sabor primigenio de un ideal sapiencial inseparable del saber y del juicio esenciales a la condición humana encarnados en la figura del *sapiente*.

LAS IMÁGENES Y SUS RELATOS

El poder de la historia

Images and their Stories

The Power of History

Sara Migoya | saramigoya@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Moxey, Keith (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil, 279 páginas

RESUMEN

En *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (2013), Keith Moxey aborda los conceptos de tiempo, imagen e historia sin dar definiciones herméticas, sino por el contrario, problematiza dichos conceptos y los pone en diálogo. Al mismo tiempo, explora los límites y las fronteras de la disciplina Historia del Arte. Es decir, excava sobre la manera en que el historiador del arte construye y reconstruye las diversas temporalidades de las imágenes.

PALABRAS CLAVE

Modernidad; temporalidad; heterocronía; Historia del Arte

ABSTRACT

In *Visual Time. Image in History* (2013), Keith Moxey deals with the concepts of time, image and history without giving hermetic definitions but, on the contrary, problematizing these concepts and putting them into dialogue. At the same time, the author explores the boundaries of History of Art as a discipline. In other words, Moxey digs up about the way the art historian constructs and re-constructs the various temporalities of images.

KEYWORDS

Modernity; Heterochrony; Art History; Temporality

La imagen en el tiempo y el tiempo de la imagen son las dos cuestiones abordadas en el libro y presentadas por Keith Moxey como el punto de partida a posteriores conjeturas. Asimismo, en la introducción el autor sienta las bases de lo que serán los ejes principales de su libro: por un lado, el cuestionamiento a la modernidad y, por el otro, a la construcción occidental de la Historia del Arte, que lleva a preguntarse qué es lo que sucede con esta disciplina en el otro lado del mapa. A su vez, profundiza su interés por las temporalidades que asedian a las imágenes, estrechamente vinculadas al proyecto colonial. En esta dirección, reflexiona acerca del concepto de *heterocronía* —muchos tiempos que existen simultáneamente, que no se relacionan necesariamente entre sí— y cuestiona de manera crítica la dirección lineal que ha tomado el tiempo en la historia ilustrada, asociada, además, a una noción teológica.

Como parte del cuestionamiento al quehacer del historiador y a su propia concepción del tiempo —regido muchas veces por los cánones modernos y occidentales—, afirma que por más de que dicha disciplina se ha esforzado por estudiar y por comprender la obra en el momento en el que fue creada, el tiempo de la misma indudablemente no ha de limitarse a la época de su creación. Es aquí cuando ésta manifiesta su poder *anacrónico*, concepto fundamental abordado por el autor, que se refiere a la capacidad inherente de las imágenes a crear su propio tiempo.

Para introducir la compleja relación que se establece entre la imagen y la palabra —vínculo que se sostiene a lo largo y a lo ancho del texto— Moxey propone e incorpora la idea de *traducción* para hacer referencia a lo siguiente:

[...] el medio que posibilita que las temporalidades interactúen entre sí. También, proporciona una metáfora común, aunque insuficiente, de la transformación de lo que vemos en lo que leemos. [...] La traducción no garantiza el acceso fácil de una narrativa histórica a otra, ni puede equiparar lo visible con lo legible.

La traigo a colación para dejar entrever el complejo proceso mediante el cual se relacionan entre sí los discursos incommensurables y los medios, dejando atrás las contingencias que les acompañan (2016: 24).

Mucho se ha hablado de la modernidad y del movimiento artístico que la acompaña, y en esta oportunidad el autor no se ha quedado al margen. En el primer capítulo de su libro, «¿Es la modernidad múltiple?», Moxey asume una postura crítica y plantea que en el marco del pensamiento moderno la Historia del Arte ha privilegiado siempre un tiempo y un espacio: un tiempo que está asociado a la idea de progreso, que es teológico y que radica en Occidente. Para dar cuenta de ello, ejemplifica con la obra de Gerard Sekoto, un artista sudafricano que ha sido relegado de la historia dominante del modernismo euroamericano. Ante esto, llega a una respuesta concluyente: «Sekoto pertenece a otra temporalidad. Su tiempo no está en sincronía con el del modernismo metropolitano y nunca lo estará» (2016: 41). Por lo tanto, la única manera posible de poder contar su historia es aceptando que el tiempo de la modernidad es múltiple; esto es, que corre a diversas velocidades en situaciones y en lugares también diferentes. El cine, la radio, los periódicos, la televisión e Internet han funcionado —y siguen funcionando— como los medios encargados de difundir, de instalar y de jerarquizar los cánones artísticos que responden a los intereses de las culturas dominantes.

El capítulo «La heterocronicidad de la contemporaneidad» comienza afirmando que dentro de la Historia del Arte hay, actualmente, una inclinación por el estudio de lo contemporáneo que ha superado al estudio del Renacimiento. Pese a ello, la idea de tiempo todavía presenta ciertos obstáculos:

[...] tal vez la mayor dificultad a la hora de concebir la naturaleza histórica de lo contemporáneo no radique tanto en la creciente indefinición de los acontecimientos o en la instantaneidad de la

comunicación en la era de Internet, como en asumir la asincronía, la naturaleza no-sincrónica de los desarrollos temporales (2016: 83).

En los capítulos que prosiguen traza un breve recorrido historiográfico que va desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad y se intercala con el análisis de un repertorio de imágenes que responden, en general, a los contenidos tradicionales de la Historia del Arte. Al llegar al final de su libro, el autor no da definiciones cerradas, sino que, por el contrario, llega a conclusiones abiertas y sintetiza tres de los conceptos incorporados en el texto: heterocronía, anacronía y traducción.

Ahora bien, es sumamente interesante cómo logra poner en tensión esta relación entre el tiempo, la imagen y la historia, y cómo visibiliza la función de los medios de comunicación a la hora de difundir las temporalidades impuestas por las culturas dominantes soslayando aquellas historias —e imágenes— que no han sido favorecidas por su disposición geográfica. Sin lugar a dudas, la novedad que Moxey nos trae en este libro no es el arte en sí mismo, sino la importancia que le otorga al papel del historiador del arte, es decir, a la manera en que el arte ha sido construido y contado de acuerdo con los cánones artísticos determinados por el poder. El libro nos invita a reflexionar sobre las imágenes y a pensar que estas no pertenecen a un tiempo ni a un espacio universal y, por último, que es necesario repensar aquella organización secuencial en la historia de la que el arte ha sido objeto.

EL EXTREMO COMO CATEGORÍA DE LO POSIBLE

Estéticas contemporáneas y su presencia en Latinoamérica

The Extreme as a Category of what is Possible

Contemporary Aesthetics and their Presence in Latin America

Julia Cortese | juliacortese@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Oliveras, Elena (ed.) (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé, 312 páginas

RESUMEN

El presente libro deja al descubierto la presencia de lo extremo en el arte contemporáneo tanto en el ámbito internacional como en el latinoamericano. El proyecto se estructura en una compilación de ensayos que, a su vez, están estrechamente vinculados por el trabajo colectivo de los autores. Éstos últimos forman parte de la cátedra Estética para la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

PALABRAS CLAVE

Estética; extremo; maximalista; minimalista; arte contemporáneo; Latinoamérica

ABSTRACT

The present book unfolds the presence of the extreme in contemporary Art, in the international as well as in the Latin American sphere. The project is structured as a compilation of essays, which are tightly related by the joint work of the authors. These are members of the team of *Aesthetics, the subject in* Bachelor of Arts in Philosophy and Literature College, of Buenos Aires University.

KEYWORDS

Aesthetics; Extreme; Maximalist; Contemporary Art; Latin America

El presente libro se estructura como una compilación de ensayos, cuyos autores son todos docentes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: Graciela C. Sarti, Oscar de Gyldenfeldt, Inés A. Buchar, Luciano Lutereau, Elena Oliveras, María Cristina Ares, Graciela de los Reyes, Betina Bandieri, Cecilia Fiel, María Laura Rosa, Florencia Abadi, Guadalupe Lucero. Este es el segundo proyecto editorial realizado desde la cátedra Estética, troncal para la carrera de Licenciatura en Artes.

El término *extremo* hace referencia a lo que se sitúa más allá de la frontera, al desmarque, al exceso del límite de lo *normal*. Éste proyecto editorial advierte que la obra de arte es un objeto para el pensamiento y que, además, será siempre síntoma de su tiempo. En la actualidad, la pluralidad y la heterogeneidad conforman el corpus del juicio del gusto, entendido ya no en los términos de la estética tradicional (Fajardo, 2005). Los autores ejemplifican con casos concretos cómo el arte contemporáneo tiende a producir un *shock* en la recepción al posicionarse desde estéticas de lo extremo, al hacer visible el límite de lo posible, situándose como manifestación de su tiempo que, según señalan, se caracteriza por la desmesura.

Dichas estéticas generan un debate en torno al arte contemporáneo porque «vienen a subrayar la incomodidad que desde hace bastante tiempo se instaló en el mundo del arte y particularmente en los museos» (Oliveras, 2013: 130). Los autores proponen agruparlas en dos categorías desde las que se manifiestan: variantes maximalistas y minimalistas. Estas condiciones, como es posible apreciar en el desarrollo del libro, tienen en común el desconcierto en la recepción y apuntan a un espectador desprejuiciado, dispuesto a aceptar una experiencia desestabilizante.

Consideran variantes maximalistas a aquellas obras que nos llevan al límite de lo aceptable. A este punto han llegado artistas al poner en riesgo su vida y al comprometer el cuerpo hasta sus últimas consecuencias, como puede ser el caso de Tania

Bruguera o de Alberto Greco, cuya última obra fue el suicidio (Oliveras, 2013). Pero sin necesidad de llegar al extremo de lo maximalista, el arte contemporáneo incorpora nuevas categorías estéticas, como el asco, que produce un *shock* en el receptor, alejándolo de la tradicional concepción del placer estético.

Al pensar en estéticas de lo extremo, inmediatamente se asocia a las anteriores. Pero cuando la toma de conciencia de lo máximo se genera a través de lo mínimo se está frente a manifestaciones minimalistas. En este sentido, «lo extremo se extremiza de modo constante en tanto una nada a-significante logra manifestarse como contenido. Se trata de una nada confrontativa, opuesta a lo lleno, en la que se activa la emboscada del hueco, del vacío dialécticamente *significante*» (Oliveras, 2013: 110). Son ejemplos de ello la estética del silencio, la oscuridad o el vapor, las cuales rompen con el paradigma estético tradicional de visibilidad. «Otra forma de *negatividad* (Adorno) por la cual el arte denuncia un estado de las cosas en el contexto de una actualidad “ruidosa”, dominada por el exceso» (Oliveras, 2013: 109). Los autores rescatan del filósofo ese rasgo de negatividad que supone mostrar el proceso de la obra, su reflexión, en un contexto en que los paradigmas tradicionales del arte se han basado en mostrar únicamente el resultado de dicho proceso.

Mediante capítulos que se conectan entre sí por el trabajo en red de los escritores este libro puede ser leído de manera lineal o a modo de intertexto «en un ida y vuelta que intenta, de algún modo, recomponer la compleja trama conceptual del arte contemporáneo» (Oliveras, 2013: 13). Así, el lector podrá acercarse a obras de compleja recepción y profundizar en sus contenidos.

Estéticas de lo extremo se organiza en dos secciones. La primera, «Cuestiones de frontera», analiza elementos de lo extremo en las artes plásticas, en el cine, en la música y en las artes combinadas, considerando su dimensión internacional. La segunda, «Escenarios del arte latinoamericano», las estudia desde dicha región, objeta su

caracterización ligada al exceso o a lo barroco y muestra cómo lo extremo en su variante minimalista tiene amplia presencia en Latinoamérica.

A lo largo del texto se vislumbra el proceso de secularización que tiene lugar en el arte contemporáneo, en un contexto en el que lo bello es desplazado y en el que, por lo tanto, ya no existe una narrativa impuesta para la producción artística. Al respecto, Yves Michaud (2007) instala la paradoja «a más belleza, menos obra de arte», donde el artista abandona el carácter objetual de su obra para ser más bien un creador de experiencias. Los autores, así, abren preguntas más que certezas para ese nuevo receptor que se ve interpelado y abandona por completo la tradicional idea del placer contemplativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fajardo, Carlos (2005). «Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global». En Hernández García, Iliana (comp.). *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas* (pp. 304-308). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Michaud, Yves (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.

Oliveras, Elena (ed.) (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé.

LOS PASAJES DE GROYS

Del arte moderno al ágora contemporánea

Groys' s Passages

From Modern Art to Contemporary Agora

Sofía Delle Donne | sofiadelledonne@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Boris Groys (2016). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 208 páginas

RESUMEN

Para brindar un análisis organizado se ahonda en algunos de los pasajes que articulan los trece ensayos compilados en el libro. Estos pasajes se refieren a deslizamientos que van desde los modos de hacer del arte moderno hacia los modos artísticos contemporáneos. Uno de los más significativos es el paso del consumo masivo a la producción masiva. Así, emerge el gesto débil del artista, quien ya no tiene privilegios de hacedor de obras únicas y se encuentra inmerso en una sociedad de productores de imágenes.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; arte moderno; producción artística; consumo artístico; pasajes

ABSTRACT

In order to provide an organized analysis, this work delves into some of the passages that articulate the thirteen essays compiled in the book. These passages refer to slips ranging from the ways of making modern art to contemporary art modes. One of the most significant is the shift from mass consumption to mass production. Thus, the weak gesture of the artist, who no longer has privileges to do unique works and is immersed in a society of image producers, emerges.

KEYWORDS

Contemporary art; modern art; artistic production; art consumption; passages

Boris Groys podría ser caracterizado como un escritor contemporáneo en el sentido que él le adjudica a la palabra: un verdadero camarada de su tiempo (2016a). Su producción incesante linda el límite con la actividad del *time based art* que analiza en el libro *Volverse Público*. Su proyecto como intelectual se sostiene en la producción de documentación frente al peligro de perder el tiempo improductivo. De hecho, el libro aquí reseñado tiene en el mercado su continuación, editada también por Caja Negra, cuyo título es *Arte en flujo* (2016b).

En *Volverse Público*, Groys nos acerca una compilación de trece ensayos que tensionan al arte contemporáneo entre la modernidad y la posmodernidad. Esta relación se articula mediante lo que denominaré «pasajes». El análisis propuesto por el autor se vuelve, casi siempre, un pasaje de un estado moderno a otro contemporáneo. Uno de estos pasajes nos interpela sobre el deslizamiento del diseño puro del alma hacia el diseño político del cuerpo. Si antes el diseño material era contrario a la esencia, hoy es la construcción de la mirada del espectador, el diseño del hombre nuevo y el de una mirada apocalíptica. Aquí y ahora todo es divino, construimos el paraíso terrenal, no necesitamos que se remueva el ornamento para mostrar las cosas tal cual son.

Añadamos a ello el pasaje que problematiza la necesidad de producción de sinceridad ante la presencia del *yo* en el mundo. Antes se constituía desde Dios y desde la naturaleza, ahora parece reforzarse desde la teoría conspirativa. Actualmente, no se trata de un *yo* predeterminado, sino más bien de su apariencia frente a los otros, del autodiseño como práctica cotidiana que acontece como forma oculta y como sistema de sospecha. La sinceridad moderna se alcanzaba por la reducción del diseño, lo cual permitía al espectador ver las cosas como realmente eran. Ahora sólo se puede acceder a la realidad a través de una grieta en la superficie diseñada.

Groys insiste: vivimos sumergidos en el autodiseño (2016a). Frente a ello, el artista opta por el suicidio

simbólico en el cual anuncia su muerte como autor y la obra emerge como participativa y democrática. La tendencia colaborativa es propia del arte contemporáneo. La obra no vale en sí misma sino por el público. Cuando el espectador se incorpora, cada comentario crítico es una autocrítica: «Ahora es mejor ser un autor muerto que ser un autor maldito» (2016a: 47).

Por un lado, un pasaje revelador, que muestra la mayor claridad política de todo el libro, es aquel que remite al deslizamiento entre la libertad artística democrática y el acto violento democrático de la instalación contemporánea. La instalación aparece como la intención de construir una colectividad organizada como violencia soberana que desmorona lo previamente instituido, a partir de la ley que el artista y el curador imponen a la obra para que funcione como una comunidad de visitantes parecida a la de la cultura de masas. Pero el potencial crítico de la instalación propone que el espectador/productor pueda reflexionar sobre sus propias posiciones al verse exhibido a sí mismo.

Por otro lado, el pasaje de la pura actividad a la pura praxis obliga a Groys a centrarse en dos ejes importantes del arte contemporáneo: la relación entre la producción artística y las instituciones y el archivo. Aborda la noción de *proyecto artístico* y pone en evidencia los requisitos que éstos encarnan: tiempo de reclusión para producir y, como resultado del aislamiento, una reinserción social efectiva. Consumar el proyecto en praxis es una devolución a la sociedad en la dirección que ella reclama. Esta dirección es la transformación social. Ya no se trata de la pura actividad del genio artista.

Ahora bien, la utilización de archivos en el arte contemporáneo deja al verdadero arte ausente y escondido. El arte como documentación busca representar la vida, volverse un proyecto estético de ella en vez de decorarla. Cuando el arte comienza a documentarse se presenta repetitivo, indefinido e infinito. Conforman un presente que siempre estuvo allí y que puede ser prolongado en el futuro indefinidamente. El archivo, como promesa,

construye la capacidad de desarrollar una distancia y una actitud crítica hacia su propio tiempo.

Actualmente, el arte contemporáneo se encuentra pensando en un futuro que supone presente. Aunque la modernidad había manifestado su desprecio hacia la contemplación pasiva, en el comienzo del siglo **xxi** el arte entra no solo en el consumo estético masivo, sino, también, en la producción estética masiva.

Si pensamos en otros pasajes conocidos, más literales, me refiero a los de Walter Benjamin (2004), podríamos decir que éstos pudieron dar cuenta de una sociedad que se lanzaba al consumo masivo de imágenes. En consonancia, también oponiéndose a la linealidad historicista, Groys (2016a) nos invita a recorrer otros tipos de pasajes (metafóricos y comparativos) que culminan en la construcción teórica filosófica del nuevo rol del artista inserto en la cultura visual.

Los pasajes aquí mencionados son algunos de los abordados en el libro. Retratan una actividad artística contemporánea que logra despojarse del privilegio de la producción para convertirse en un gesto débil, que nos obliga a volvernos públicos. Ya que los casos analizados por Groys remiten sólo a la realidad europea o estadounidense quedará a consideración de cada lector imprimir una mirada situada que nos exija repensar sus postulados en el contexto actual latinoamericano. ¿De qué modo podremos volvernos públicos en un contexto neoliberal y represivo? Tal vez el acto violento democrático de la instalación y la pura praxis sean coordinadas para activar un plan de acción poético-político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter (2004). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

Groys Boris, (2016a). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Groys Boris, (2016b). *Arte en flujo: ensayo sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.

MUCHAS CANCIONES, UNA CANCIÓN

La Nueva Canción o la Canción de Protesta

Many Songs, one Song

The New Song or Song of Protest

Rubén Martínez Castillo | ruben.martinez1608@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Barzuna Pérez, Guillermo (1997). *Cantores que reflexionan: las nuevas trovas en América Latina*. San José: Universidad de Costa Rica, 291 páginas

RESUMEN

El objetivo de este escrito es realizar una reseña del libro de Guillermo Barzuna Pérez, para enfatizar en el análisis de los movimientos de la Nueva Canción o Canción Testimonial que surgieron en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo xx. Partiendo de la mirada del autor al considerar la Canción Testimonial como aporte para entender la historia sociopolítica del continente, se analizará, desde una perspectiva crítica, la unidad de tales movimientos replanteando el grado de aglutinamiento que permiten los acontecimientos con características particulares que resultan propios de unos casos y no se evidencian en todos.

PALABRAS CLAVE

Nueva canción; testimonio; contexto sociopolítico

ABSTRACT

The object of this article is to do a review of the book by Guillermo Barzuna Pérez, emphasizing on the analysis of the movements of the *new song* or *testimonial song* that appeared in Latin America during the second half of the 20th century. Starting from the author's point of view when he considers the testimonial song as an input to understand the social political history of the continent, the unity of those movements will be analyzed from a critical perspective rethinking the agglutination that comes from the situations with specific characteristics that are part of some of them but not all.

KEYWORDS

New song; testimony; social political context

En el libro reseñado se realiza un recorrido historiográfico por el desarrollo y la evolución del género *canción* en Latinoamérica. Desde la colonización europea hasta fines del siglo xx se traza una cronología evolutiva que el autor justifica mediante acontecimientos históricos. Seguidamente, se desglosa una categorización de los diferentes subgéneros existentes bajo el género canción desde finales del siglo xix hasta 1990 y se hace hincapié en lo que el autor denomina *Nuevas Trovas* surgidas a partir de 1959, con la Revolución Cubana como acontecimiento inaugural.

Vale aclarar que en este caso, Nueva Trova se usa en referencia directa a los trovadores de la Europa medieval y no en relación con el uso dado en Latinoamérica. En la región, el mote se adjudica a un grupo de cantautores cubanos que coinciden cronológica e ideológicamente con la revolución socialista de ese país y que toman referencias de la vieja trova cubana, en una declaración de arraigo y de búsqueda dentro de sus propias raíces, como lo han exteriorizado varios de sus miembros en distintas entrevistas. Los demás movimientos tuvieron otros nombres: Nueva Canción, en Costa Rica; Canto Nuevo, en Chile; Canción Protesta, en Cuba; Canción Testimonial o Canción Social, en Argentina y Brasil. La unión de todos ellos bajo una misma categoría (Nuevas Trovas en este caso, en otros Nueva Canción) es una práctica común cuando se estudia el fenómeno. En la mayoría de los casos esta clasificación busca aunar expresiones en una unidad regional y recuperar las luchas comunes de nuestro continente. Sin embargo, al usar estas categorías, ingresan bajo esa misma casilla todos los movimientos de canción con algún grado de militancia política que surgieron en los distintos países de Latinoamérica en ese periodo.

Entonces, ante este panorama, resulta válido preguntar: ¿un estudio enfocado desde la diversidad, que mire a estas manifestaciones culturales con sus características específicas, puede contribuir a una mejor construcción de la identidad, a una idea más clara de lo que son estos movimientos dentro

de la historia de la música de Latinoamérica? O, a la inversa, estos esfuerzos por mantener la unidad del continente, aun cuando se trata de categorías de análisis, ¿no pueden jugar en contra de dicho objetivo al simplificar en exceso los hechos y las diferencias entre ellos?

Uno de los mayores aportes del libro al tema es la postulación de las canciones producidas por estos movimientos como un campo de conocimiento vital para entender la historia del continente y capaz de dar testimonio tanto de los sucesos más significativos y masivos como de la historia cotidiana del pueblo. Para Barzuna Pérez, las temáticas principales, los objetivos y los distintos elementos musicales usados por los cantautores dan como resultado un nuevo género o, dado el enfoque semiótico, un nuevo signo:

Es la conformación de un nuevo signo: música y texto. Ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo, en cada pueblo, de la defensa cultural, de mostrar las estructuras socio-políticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de Latinoamérica como razón de ser (1997: 81).

Resulta acertado, tal como el autor insinúa, pensar que los integrantes de los movimientos de la Nueva Canción o de la Canción Protesta dejaron plasmadas en sus canciones microhistorias que no son incluidas dentro del gran relato de la historia de Latinoamérica. Por ello, esas canciones resultan fundamentales para entender las maneras en las que el pueblo se vio afectado o las formas en las que reaccionó a situaciones disímiles que van desde la efervescencia de los movimientos socialistas entre 1960-1970 hasta los años de la guerra fría.

Pero la clave sigue siendo la pluralidad implícita en la palabra «microhistorias». Generalizar todo aquello en la voluntad de cantar a ciertos ideales comunes no permite identificar los rasgos particulares de los movimientos de la nueva canción latinoamericana.

O bien, no siempre logra ser el elemento de unidad que explique una identidad común desde parcialidades diferenciadas a nivel nacional.

La Nueva Canción posee elementos comunes con la Canción Protesta, pero también tiene otros que la diferencian, de hecho a nivel sonoro no son idénticas. Al respecto de dichos movimientos, Barzuna Pérez explica: «Esta nueva canción tiene que enfrentarse a un gran sistema mercantil de distribución de otro tipo de canción que la mantiene orillada, rechazada, amada por otros» (1997: 82). Es decir, se apela a una situación no comercial que la Canción Testimonial sí tuvo en su desarrollo. No se consideran las distintas formas de producción y de distribución que los movimientos enfrentaron en función del contexto sociopolítico de cada uno. Las condiciones de producción para la Nueva Trova Cubana, donde los medios de grabación y de distribución estaban al alcance de los músicos, eran diferentes de las de la Nueva Canción Costarricense, donde esa situación no era similar. No fueron las mismas condiciones para grabar un disco en Chile durante la dictadura de Pinochet, que en Nicaragua donde el Frente Sandinista para la Liberación Nacional contaba con su propio sello disquero.

En conclusión, el libro aporta datos y explicaciones importantes para la validación de estos movimientos musicales y para la construcción de un género musical relativo a la canción testimonial que, relacionada con su contexto histórico social y político, tiene existencia independiente de la coyuntura política del momento. Anular las diferencias en las formas de producción y de circulación incide en el relato histórico y lo homogeniza al no contemplar las características específicas de cada realidad. Quizás, un estudio de las diferencias coopere en la unidad integrándose desde la diferencia.

HACIA LOS ORÍGENES DE LA NOCIÓN DE PATRIMONIO

Towards the Origin of the Concept of Heritage

Luis Ferreyra Ortiz | luisferreyraortiz@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Choay, Françoise (1992). *Alegoría del Patrimonio*
Barcelona: Gustavo Gili, 263 páginas

RESUMEN

Alegoría del Patrimonio es una obra de Françoise Choay publicada en 1992. En ella la autora francesa explora en profundidad el significado de la noción de *patrimonio* remontándose cinco siglos atrás hasta llegar a sus orígenes. Tras veinticinco años desde su primera publicación, la obra sigue siendo clave para comprender que el patrimonio es un concepto de carácter polisémico y que constituye, en definitiva, un campo de disputas históricas, sociales, culturales y simbólicas.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio; monumento histórico; significación; historicidad

ABSTRACT

L'Allégorie du patrimoine is a work by FranVoise Choay published in 1992. In it the French author endeavors to explore in depth the meaning of the notion of heritage dating back five centuries to its origins. After 25 years since its first publication, the work remains key to understanding that heritage is a concept of a polysemous character and is ultimately a field of historical, social, cultural and symbolic disputes.

KEYWORDS

Heritage; historical monument; significance; historicity

Alegoría del Patrimonio (1992) es una obra en la que Françoise Choay empeña todos sus esfuerzos en explorar con profundidad el significado de la noción de *patrimonio* a lo largo de los últimos cinco siglos. Cargado de matices, dicho concepto ha devenido hacia un carácter polisémico que, dependiendo del sentido otorgado por campos de conocimiento dispares entre sí, no hacen más que afirmar su diversidad semántica y producir estratos de significación muchas veces disonantes y antagónicos. El propósito que se persigue es indagar acerca del enigma de ese sentido al remontarse en el tiempo en busca de sus orígenes.

En la parte introductoria se diferencian dos términos que sirven de base al conjunto de las prácticas patrimoniales: monumento y monumento histórico. Frecuentemente confundidos, mantienen, en realidad, una relación antinómica. El monumento es universal en el espacio y en el tiempo, en tanto que el monumento histórico es una construcción occidental con fecha de invención precisa. El monumento es una creación deliberada cuyo destino ha sido asumido a priori y de inmediato, mientras que el monumento histórico no ha sido inicialmente deseado ni creado como tal. Se constituye a posteriori gracias a la mirada del historiador que lo selecciona entre otros tantos referentes articulando un discurso en torno a él. Es así que «todo objeto del pasado puede ser convertido en testimonio histórico sin haber tenido, originalmente, un destino conmemorativo» (Choay, 1992: 18-19).

De acuerdo con la autora, el monumento histórico nace en Roma en el siglo xv; el Quattrocento pone especial interés en las obras de la Antigüedad. Un arco temporal de tantos siglos entre ambas épocas genera un distanciamiento histórico liberado de las pasiones medievales y la mirada estetizante los convierte en objetos de reflexión y de contemplación. Al mismo tiempo, la literatura de los humanistas respecto al saber y al placer dispensados por las obras de la antigüedad anticipa su conservación deliberada y organizada. El designio de los sucesivos papas se direcciona hacia esa vía pero al

mismo tiempo se permite la extracción de piedra de dichas obras para levantar edificaciones religiosas. Desajustes entre el discurso y la práctica —entre el deseo de conservar y la necesidad de construir— se constatan a lo largo de todo el libro, aspecto que da cuenta del carácter dinámico, complejo e incluso contradictorio al que se encuentran sometidos los actores intervinientes en el campo patrimonial.

Durante el siglo xvii las antigüedades adquieren paulatinamente una nueva coherencia visual y semántica. El Siglo de las Luces trae consigo una figura muy peculiar: son los tiempos del anticuario, que no escatima energías en conceptualizar y en producir inventarios de los testimonios materiales de la cultura, un trabajo sostenido gracias a un dispositivo iconográfico que facilita su paso a la memoria. Los objetos conservados en términos de imagen y de textos serán reunidos en un *museo de papel*. Esto supone que frente a la *conservación real* in situ de las obras prevalece, como modo dominante, la *conservación iconográfica*.

A fines del siglo xviii, con la Revolución Francesa, se le atribuye a los monumentos históricos un valor nacional. Estos son comprendidos como herencia, propiedad del pueblo entero. Un siglo atrás, los inventarios efectuados por los anticuarios constituían trabajos individuales. Ahora bien, en Francia, la protección de un acervo cultural que pertenece a todos pasa a ser una responsabilidad del Estado. Por un lado, el patrimonio como herencia colectiva de una nación emerge frente a un proceso dialéctico caracterizado por la destrucción ideológica e iconográfica de todo signo perteneciente al antiguo régimen. Por otro lado, esa destrucción produce una reacción a favor de su protección y de su conservación; defensa de un patrimonio nacional que es intrínsecamente rico y diverso.

Se crean los primeros instrumentos jurídicos y administrativos por medio de los cuales el Estado se dota de una poderosa infraestructura para garantizar la conservación del patrimonio cultural. En ese sentido, muchos de los bienes son trasladados a una institución abierta al público y, de esta manera, se

consagra el reciente término de museo cuya función es servir a la instrucción de la nación.

Asimismo, se vislumbra un intenso debate en torno a la noción de restauración patrimonial a partir de dos doctrinas antagónicas. Por un lado, el intervencionismo, propio de los países continentales y cuya figura principal es Eugène Viollet-le-Duc, subraya la importancia de la restauración puesto que posibilita restablecer el estado completo de un bien, sin tener en cuenta necesariamente su autenticidad. Por otro lado, el antiintervencionismo, propio de Gran Bretaña y cuyo máximo exponente es John Ruskin, entiende que restauración y conservación son dos nociones escindibles, pues la pátina del tiempo forma parte de la esencia de un monumento histórico y, como tal, no debe ser eliminada, sino mantenida íntegramente.

La síntesis, según Choay, se observa en la figura de Camillo Boito, pues adopta el criterio de mínima intervención siempre y cuando fuese necesario, respetando tanto la singularidad como la pátina del tiempo acaecida en la obra y diferenciando de los elementos originales aquellos correspondientes a las restauraciones efectuadas a lo largo del tiempo.

Finalmente, el capítulo VII está dedicado a analizar la invención del patrimonio urbano a partir de las transformaciones provocadas por la industrialización. En tanto que el capítulo VIII se propone estudiar el patrimonio histórico en la era de la industria cultural y de qué manera se inserta en la vida contemporánea.

Tras veinticinco años desde su primera publicación, *Alegoría del patrimonio* sigue siendo una obra clave para comprender que el patrimonio es un concepto dinámico y que constituye, en definitiva, un campo de disputas sociales, culturales, simbólicas e históricas.

LA CERODIMENSIONALIDAD DE LAS IMÁGENES TÉCNICAS

The Zero-Dimensional Aspect of Technical Images

Juan Cruz Vallefin | juancruzvallefin@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Flusser, Vilém (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 189 páginas

RESUMEN

En el siguiente artículo se realiza una lectura de *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, del pensador checo-brasileño Vilém Flusser. En este libro, el autor propone un nuevo tipo de imagen —la *cerodimensional*— a partir de los planteamientos y de los conceptos pos-históricos que el autor desarrolla en otras obras.

PALABRAS CLAVE

Poshistoria; filosofía siglo xx; estética

ABSTRACT

This article offers an analytical review about *Into the Universe of Technical Images*. The book, written by the Czech-Brazilian philosopher Vilém Flusser, proposes a new classification of image (the zero-dimensional one), a concept based on the post-historical approaches that this author has already developed in others works.

KEYWORDS

Post-history; 20th-century philosophy; aesthetics

Vilém Flusser, filósofo checo-brasileño —cuya vida y pensamiento fueron nómades por necesidad y por excelencia—, nos presenta en una cuidada edición *El universo de las imágenes técnicas* (2015), un libro lúdico capaz de generar numerosas lecto-partidas en un lecto-jugador que conozca, o se interese, por las reglas de un juego escritural. Su tesis principal consiste en diferenciar las imágenes analógicas (uni/bi/tridimensionales) de las técnicas (cerodimensionales), siendo estas últimas totalmente radicales en comparación con sus predecesoras. No obstante, proponer un nuevo tipo de imagen significa presentar un nuevo soporte, una nueva circulación e, incluso, una nueva sociedad. Esta meta, aunque en apariencia resulta inabarcable, es resuelta por el autor con maestría en menos de ciento noventa páginas.

La obra,¹ como indica su subtítulo, realiza el más profundo *elogio de la superficialidad*, término comodín que aparece estratégicamente ante la llegada del *absurdo* ocasionado por los bruscos saltos temporales que son recurrentes a lo largo, ancho y circular del texto. En efecto, Flusser presenta desde el ayer (1985) un mundo *utópico* que hoy (2017) representa un *tópico* de lo más típico para quienes tratan temáticas referidas a la *cultura informática*, con todos los prefijos y los interrogantes que conlleva *definir* (dar fin) y *deiniciar* (dar principio) información y cultura, naturalmente.

Su posición con respecto al desarrollo tecnológico —a diferencia de los actuales intelectuales— no es negativa ni positiva, sino profética. Sin llegar a conocer cómo *son* las cosas, las predice como *sony*, en ese acto, logra *ver más allá* de lo acontecido y de lo que queda por acontecer: capta en los dispositivos sumamente precarios de su contexto la semilla revolucionaria del complejo entramado que sintetizamos con el nombre de Internet.

Por una parte, las críticas que puedan efectuarse a la ingenuidad de algunos pasajes resultarían igualmente ingenuas y, por tanto, carentes de valor. Citarlo, por otra parte, es intentar delimitar un libro que, en principio, posee dieciséis capítulos

que pueden multiplicarse y reducirse en cuestión de lecturas.² Sin embargo, como ludópata efusivo de *El universo de las imágenes técnicas*, me permito *aventurar* algunas citas salteadas, confiando a ciegas en el *poder disparador* que el azar les otorga:

Esta sociedad negará la profundidad y elogiará la superficialidad. Su instrumento no será la pala que cava, sino el telar que combina los hilos. No será una sociedad interesada en teorías, sino en estrategias. Las reglas que las organizarán serán las reglas del juego y no los imperativos (leyes, decretos). El juego de esta sociedad será el del intercambio de informaciones y su propósito, la producción de información nueva (de imágenes jamás vistas). Será un «juego abierto», es decir, un juego que modifique sus reglas a cada jugada. Sus participantes, los jugadores con información, serán libres precisamente por haberse sometido a reglas que buscan modificarse a cada jugada (2015: 128).

El primer gesto, gracias al cual el hombre se volvió sujeto del mundo, era el de la mano extendida. El segundo, era el de la visión reveladora de contextos. El tercero, el de la explicación conceptual de visiones, establecedoras de procesos. Y el cuarto gesto, aquel que libera al hombre para la creación, es el de apretar teclas. La actual revolución cultural sería, desde tal punto de vista, la sumisión de la mano, del ojo y del dedo a la punta del dedo: la sumisión del trabajo, de la ideología y de la teoría de la creación libre (2015: 55).

Nuestros nietos serán hormigas curiosas: segregarán arte en vez de ácido fórmico reflejarán en sus cerebros individuales al supercerebro de la sociedad (como mónadas leibnizianas), sobre todo, vivirán en un orgasmo cerebral permanente. [...] El hormiguero telemático es una tela de araña telemática, una estructura compuesta por hilos que unen la nada con la nada, una tela de relaciones «puras»: puro campo de virtualidades. La tela de hilos es el universo entero [...] La cibernética es el arte de tejer esos sueños (2015: 166).

El desafío es hacer que sean probables desde el punto de vista del programa de los aparatos. El desafío es actuar contra el programa de los aparatos en el «interior» del propio programa. Por cierto, sin los aparatos programados las imágenes técnicas no pueden ser productivas, porque el «material» con el que los aparatos funcionan (los puntos) son humanamente inasibles, inimaginables e inconcebibles. Pero, tal como son programados, los aparatos no sirven para producir imágenes informativas. Es preciso, entonces, utilizarlos contra sus programas. Es preciso luchar contra su automaticidad (2015: 46).

Todas estas son frases enigmáticas que, sin embargo, resultan demasiado familiares por la relación cotidiana que entablamos con los dispositivos tecnológicos. Nombres que, como máscaras, se intercambian, pero, a fin de cuentas, comparten un mismo cuerpo. En definitiva, *El universo de las imágenes* es un *reto* en el sentido más amplio que permita el juego.

NOTAS

1 Se trata del segundo tomo de una trilogía que comienza con *Para una filosofía de la fotografía* (2014) y concluye con *La escritura* (aún inédita en castellano).

2 *Abstraer, concretizar, tocar e imaginar* son algunos de los títulos infinitivos con que el autor nombra sus fichas/capítulos por los que ronda el espíritu nómada y universal antes mencionado.

LAS IMÁGENES Y SU TIEMPO

Images and their Time

Clara Gallego | clararalk@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Moxey, Keith (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil, 290 páginas

RESUMEN

La reflexión acerca de la multiplicidad de tiempos existentes en un mismo momento histórico que conforman una heterocronía, así como la capacidad de las obras de arte e imágenes visuales de crear un tiempo anacrónico o estético, en el momento de su recepción por el espectador de cualquier época, lleva a repensar los modos de abordaje de la Historia del Arte y los alcances del lenguaje para la interpretación.

PALABRAS CLAVE

Heterocronía; anacronía; ékphrasis

ABSTRACT

The reflection on the multiplicity of existent times in the same historic moment forming an heterochrony, as well as the ability of the works of art and visual images to create an anachronistic or aesthetic time, in the moment it is received by an audience in any period in time leads to a reconsideration in the ways of approaching the History of Art and the scope of the language used to its interpretation.

KEYWORDS

Heterochrony; anachrony; ekphrasis

En las páginas de este libro, Keith Moxey indaga acerca de la noción de tiempo con relación a la Historia del Arte y a las obras o las imágenes artísticas. El autor afirma que generalmente se ha tenido en los escritos históricos una mirada eurocentrista. Esta impone una cronología y un concepto temporal que no tiene en cuenta otras realidades y particularidades locales, y exporta una estructura temporal que pretende ser universal. De esta forma, el ordenamiento del tiempo sirve para jerarquizar el espacio, y para perpetuar las relaciones de poder.

La *heterocronía* propone la existencia de un tiempo que es múltiple, multivalente, diverso, discontinuo, no uniforme ni lineal. A diferencia de la historia tradicional de Occidente, que favorece a las culturas dominantes, aquí coexisten muchos tiempos a la vez, con densidades diferentes, con sus propias características y velocidades, conformando una textura que da forma a la contemporaneidad.

Las imágenes que integran el universo estudiado por la Historia del Arte poseen el poder de inaugurar un tiempo propio, dirigiéndose al espectador situado en cualquier momento y lugar para exigirle una respuesta estética. Esta experiencia es siempre presente, provoca una ruptura en la distinción entre el pasado y el presente y escapa a una ubicación dentro de una secuencia histórica particular. La obra con su presencia tiene una fuerza afectiva, atrae la atención y apela a los sentidos. De este modo, los objetos artísticos, al poseer esta capacidad de suspender el tiempo o de crear uno nuevo, aluden a un tiempo anacrónico o estético.

Con relación a la forma de aproximación a la obra, los relatos realizados por la Historia del Arte y por los Estudios Visuales pueden variar entre aquellos que la tratan como representación y que enfatizan su significado, y su función histórica y social, y los que la consideran como presentación y le dan valor a la inmediatez de la interacción con el espectador, a su percepción y a su interpretación. Este último enfoque lleva a replantear la función del lenguaje y de las imágenes como medios de conocimiento

y de construcción del mundo. Al tomar conciencia de la presencia de la obra de arte, se relativiza el poder del lenguaje para fijar una interpretación o un significado. Las imágenes siguen actuando a través del tiempo, posibilitan diferentes formas de comprensión y generan nuevos relatos, en una interpretación siempre abierta.

En el intento por capturar la experiencia visual en palabras, mediante la *écfrasis*, se sustituye la imagen por texto, se le impone el tiempo de lo lineal y la lógica que el lenguaje exige, y se limita su potencial. La obra se muestra a sí misma y escapa a lo que las palabras pueden retener. Con su presencia, se abre a múltiples sentidos que son posibles en la inmediatez de la percepción y que pueden ser revisados y replanteados por distintos espectadores en diferentes momentos.

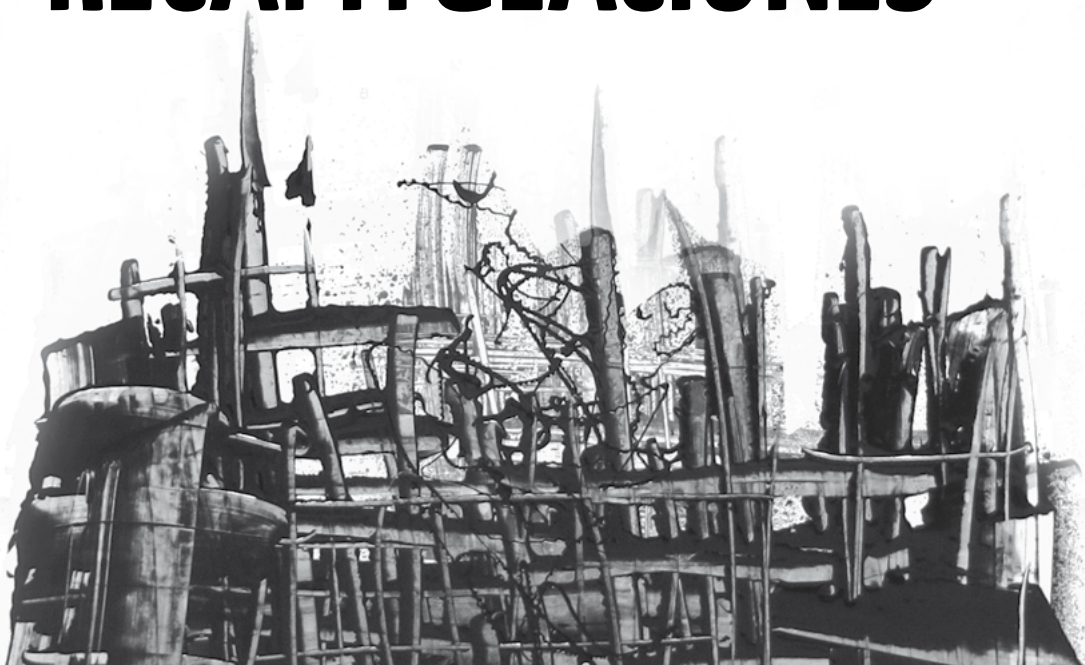
La visualidad y el lenguaje están íntimamente relacionados y forman parte de nuestra manera de crear y descubrir lo real. Ninguno de ellos puede ser mapeado exitosamente por el otro, pero en la *écfrasis*, mediante una tensión entre texto e imagen, se sitúan en una proximidad productiva. Lo visual trasciende la ubicación temporoespacial donde fue creado y no se atiene a un sistema para transmitir significado. El lenguaje de las palabras implica una secuenciación y una lógica. Con la descripción de la imagen y su traducción a texto, las palabras intentan darle transparencia al sentido y realizan una interpretación. Al hacerlo, crean también nuevas imágenes.

En la escritura histórica, como en los recuerdos, necesariamente se involucra el presente y la acción del historiador. El texto es realizado por un observador contemporáneo, con su memoria y su especificidad individual. El tratamiento del pasado como algo diferente y el reconocimiento de la distancia histórica están contruidos en el presente.

Estos interesantes planteamientos acerca de lo temporal, del poder de la imagen y de sus interacciones con el lenguaje llevan a reflexionar sobre cuáles serían las nuevas formas de pensar la Historia del Arte y cómo ésta podría abarcar o conciliar las diferentes formas de tiempo.



RECAPITULACIONES



HACIA UN MUSEO COMUNITARIO Y SUSTENTABLE¹

Towards a Community and Sustainable Museum

¹ La tesis fue aprobada en octubre de 2016.

Mercedes Zubiaurre | merzubi@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Directora: María de las Mercedes Reitano | reitanomariam@yahoo.com
Gestión Cultural. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

La idea central de la tesis está motivada por entender que la principal función de un museo es la pedagógica. Y si ese es su motor, debe salir a buscar a quien escuche lo que tiene que decir. Por ello, es que los temas centrales de la tesis son la gestión cultural, el patrimonio cultural y la museología, temas que ayudan al estudio del caso particular del Museo Histórico Regional de Ayacucho (MHRA). Por último, la tesis no solo realiza un análisis del MHRA, sino que, también, propone un proyecto de implementación real que transforme al museo autosustentable e inclusivo.

PALABRAS CLAVE

Gestión cultural; patrimonio; museología; museo autosustentable

ABSTRACT

The central idea of this thesis is motivated by understanding that the main function of a museum is pedagogical. And if that is its engine, it must go out and look for whoever listens to what it has to say. That is why the central themes of the thesis are cultural management, cultural heritage and museology, themes that help the study of the particular case of the Regional Historical Museum of Ayacucho (MHRA). Finally, the thesis not only performs an analysis of the MHRA, but also proposes an actual implementation project that makes the museum self-sustainable and inclusive.

KEYWORDS

Cultural management; heritage; museology; self-sustainable museum

Si se entiende que la función de un museo histórico es la de constituirse como faro identitario de la comunidad en la que esté inmerso, creemos que no debe olvidarse que su principal tarea es contar historias. Y, en este sentido, si un museo reconoce su función pedagógica, no debe quedarse callado, debe —si es necesario— salir a buscar a quien escuche lo que tiene que decir. Es debido a esta creencia que los temas centrales de esta tesis son la gestión cultural, el patrimonio cultural y la museología, temas que ayudarán y darán forma al estudio de un caso particular que se transforma en objeto de la tesis: el Museo Histórico Regional de Ayacucho (MHRA).

La metodología seleccionada para la realización de la tesis está centrada en una triple vertiente. En primer lugar, el análisis crítico de bibliografía que sustente el estudio del caso y que otorgue la herramienta teórica para dar forma a un nuevo MHRA. En segundo, el trabajo de campo, por el cual se intenta recabar información del estado actual del MHRA, a través del análisis de su infraestructura, de su inventario, de su propuesta museológica y de su dependencia del Estado. En tercer lugar, el desarrollo de un proyecto de reestructuración del MHRA que se articule con un proyecto ya existente de la Municipalidad de Ayacucho, en el que se trabaja en la puesta en funcionamiento de una locomotora a vapor del siglo XIX, que propulsará un tren turístico entre las ciudades de Ayacucho y Tandil.

Como resultado del análisis de la situación en la que está sumido el MHRA y de las posibles vertientes museológicas que se podrían implementar para reestructurar el museo y para que la comunidad pueda aprovecharlo, se realizaron varias propuestas y conclusiones: 1) se necesitan articular las actividades patrimoniales que el Estado, el sector privado y los movimientos sociales (tomando la idea planteada por Néstor García Canclini (1999) sobre las disputas que se producen entre esos tres sectores por el uso del patrimonio) pudieran proponer, promover y ejecutar en función de la conservación y de la preservación del patrimonio colectivo; 2) se promueve la concientización sobre el *patrimonio cultural*, entendiendo que éste se construye en torno al devenir histórico de la población que va dejando marcas que necesariamente hay que reconocer para producir un efecto identitario; 3) se propone el desarrollo de la propuesta en torno a la noción de *ecomuseo*, ya que permite no solo diversificar territorialmente el patrimonio material (y, así, ampliar la noción del museo como institución localizada en un único espacio físico, para proponerla como institución abierta y contemplativa del territorio y del patrimonio intangible), sino que, también, contribuye a que la implementación de la industria cultural local promueva la mayor cantidad de posibilidades de inclusión laboral dentro del territorio y el reconocimiento de la

diversidad y las modificaciones geográficas al sur del Salado; 4) se promueve el fortalecimiento del *turismo sustentable*, a partir de la propuesta de pequeños emprendimientos sugeridos por los mismos habitantes de la región, que se comprometen en la conservación del patrimonio adyacente, ya que genera una sinergia entre el desarrollo económico y su origen en el patrimonio.

Con lo expuesto en estas propuestas, se pone en claro que la elección no es dejar morir la memoria colectiva sino todo lo contrario: al reconocernos como sujetos inmersos en un grupo humano que ha estado signado por diversos procesos naturales, sociales, económicos, industriales, etcétera, no podemos dejar que la atrocidad de la desmemoria se haga carne en toda la sociedad. Debemos rescatarla del olvido empolvado de una institución y ponerla en el centro de lo que queremos construir como individuos sociales.

Es por ello que se realizó el proyecto y es por ello, también, que se sugiere un tipo de museología: porque una localidad pequeña del sur del Salado no puede sino reconocer su entorno y saberse deudora de todo lo que en ese territorio sucedió y de quienes lo llevaron adelante, y así dejaron su marca para que nosotros podamos recibir el mensaje y transmitirlo.

Sólo queda agregar que tampoco la consideración de la intervención de los tres sectores sociales es casual, sólo entendiendo que la construcción de la ciudadanía es un deber común para todos los sujetos, podemos proyectar un lugar común integral e inclusivo.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

García Canclini, Néstor (1999). «Los usos sociales del patrimonio cultural». En Aguilar Criado, Encarnación. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp.16-33). Andalucía: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

CUERPOS Y METÁFORAS EN LOS ACTOS ESCOLARES¹

Bodies and Metaphors in School Acts

María Inés Gannon | mariainesgannon@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Directora: Leticia Muñoz Cobeñas | leticia4722611@yahoo.com.ar
Epistemología de las Ciencias Sociales e Historia de la Cultura
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

¹ El título original del Proyecto es «Cuerpos, metáforas visuales y audiovisuales en los actos escolares». El plan fue presentado en 2017.

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza un análisis de los cuerpos y la corporalidad en las prácticas escolares, más precisamente en las acciones performáticas llevadas a cabo en el marco de los actos escolares en las celebraciones de efemérides del 25 de Mayo y del 9 de Julio en dos escuelas públicas emplazadas en la ciudad de La Plata. Se analizarán las características de los actos escolares para interpretar su contenido y sus procedimientos en correlación con el uso de la metáfora. Asimismo, se tendrá en cuenta la articulación con los dispositivos artístico-estéticos que forman parte de los mismos.

PALABRAS CLAVE

Cuerpos; performance; corporalidad; actos escolares; efemérides

ABSTRACT

The present work aims to make an analysis about the bodies and the corporeality in school practices, precisely in performative acts which take place in the setting of school acts like the anniversaries of May 25th and July 9th in two public schools located in La Plata. We expect to analyze the features of schools acts to study their contents and procedures in relation to the use of the metaphors. Also, we will consider the connection with the aesthetic and artistic elements which are an important part of them.

KEYWORDS

Bodies; performance; corporeality; school acts; anniversaries

Como punto de partida, en el presente trabajo entendemos lo siguiente sobre los actos escolares:

[...] son un tipo de representación dramática realizada en las escuelas en ocasión de una serie de fechas establecidas oficialmente y, de acuerdo con formas también sancionadas por las autoridades estatales. A través de ellos se recuerdan acontecimientos históricos y se sancionan valores cívicos considerados fundantes de la argentinidad (Blázquez, 2012: 13).

Se coloca el acento en las apropiaciones espaciales y simbólicas, así como también en las corporalidades entendidas como construcciones sociales. Se considera la corporalidad como un elemento constitutivo de los sujetos, descentralizando la noción exclusivamente biológica del cuerpo como un mero componente natural. En el presente proyecto se entiende que en los cuerpos se inscriben los mandatos sociales, las expresiones éticas y estéticas que se manifiestan en las diferentes situaciones sociales (Milstein & Mendes, 2007). Este proyecto se fundamenta en la consideración de los denominados «actos escolares» como producciones performáticas. Esto hace referencia a que en ellos encontramos acciones en las que se restauran imágenes, relatos y eventos significativos para la historia de un país o de una comunidad. Durante la celebración, los sujetos que participan incorporan numerosos recursos artísticos: dibujos, cantos, ejecuciones musicales, danzas, actuaciones, narraciones orales, etcétera. Es decir que son considerados como un fuerte dispositivo de exhibición en el que se ponen en juego diferentes elementos estéticos durante su ejecución.

Asimismo, en su conformación, a pesar de contener en su composición acciones regladas y organizadas por los cuerpos escolares, encontramos manifestaciones espontáneas en su presentación y en su puesta en escena. En este sentido, consideramos que en los actos escolares se despliegan todos los supuestos que los actores escolares, maestros, alumnos y padres tienen acerca de la historia argentina y de sus estéticas de representación institucional. Allí se juega la implementación de entramados estéticos para recordar y para rememorar los acontecimientos históricos y los valores cívicos asociados a la idea de la Patria.

Como hilo conductor para la elaboración del trabajo, proponemos dos hipótesis provisorias de trabajo: primero, los actos escolares devienen en actos performáticos en tanto se suceden prácticas corporales, estéticas y artísticas; y segundo, en los actos escolares en los que se conmemora el 25 de Mayo y el 9 de Julio se ponen en juego los sentidos de Patria y de Nación, contruidos desde las políticas nacionales en la escuela pública. Para ello, entre los objetivos

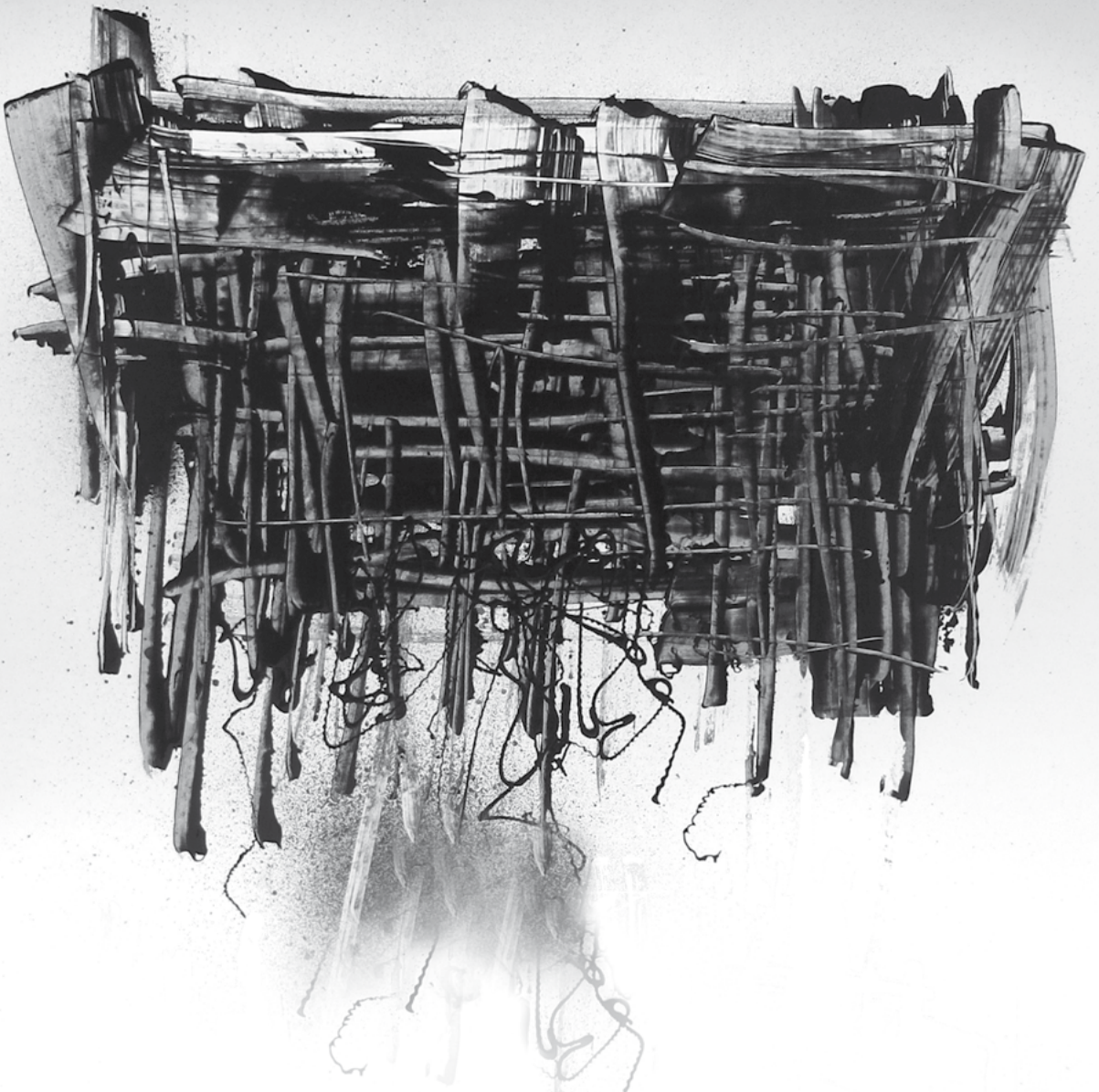
principales a llevar a cabo, pretendemos analizar las características de los *actos escolares* para interpretar su contenido y sus procedimientos en correlación con el uso del cuerpo y de la metáfora, como así también su articulación con los dispositivos artísticos-estéticos que se ponen en juego durante la exhibición de los actos escolares, por ejemplo, apoyaturas visuales, ejecuciones musicales y/o audiovisuales, bailes, etcétera. También, intentaremos revelar los espacios de reflexión, de organización y de realización de los actos escolares que se producen en dos escuelas primarias de la ciudad de La Plata (la Escuela Graduada Joaquín V. González y la Escuela Primaria N.º 45 Manuel Rocha) alrededor de la celebración y de la conmemoración de efemérides correspondientes al 25 de Mayo y al 9 de Julio.

Con respecto a la propuesta metodológica, la investigación será enfocada y abordada a partir de lo que se denomina *etnografía escolar*. Las observaciones, las interacciones y los espacios que se configuran en estos actos escolares se registrarán en notas escritas, en imágenes fotográficas, en grabaciones y, en la medida de lo posible, en relevamiento audiovisual. Asimismo, se espera poder conformar un diálogo con el/la docente a cargo para indagar sobre el guión, si lo hubiere, o sobre las acciones pautadas dentro de la organización de los actos escolares. Hemos previsto hacer foco en el análisis del uso del cuerpo en dichas acciones performáticas y en el uso de las metáforas debido a que «como performances de una forma particular de narrativa histórica, los actos escolares construyen corporalmente las metáforas a partir de las cuales se interpreta la realidad» (Blázquez, 2012: 21). Hemos seleccionado como variables de observación el espacio, las corporalidades, los discursos visuales y los discursos audiovisuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blázquez, Gustavo (2012). *Los actos escolares. La invención de la patria en la escuela*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

Milstein, Diana; Mendes, Héctor (2007). *La escuela en el cuerpo: estudios sobre el orden escolar y la construcción social de los alumnos en las escuelas primarias*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.



INSTITUCIONAL



BREVIARIOS DEL DÍA: EDICIÓN 2016

Paola Sabrina Belén | pbelen81@hotmail.com

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

El siguiente conjunto de textos fue elaborado por estudiantes avanzados de la carrera de Historia de las Artes (OAV) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en el marco de la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura, organizada por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP, entre el 21 y el 28 de octubre de 2016.

Las reseñas tenían como finalidad describir cada una de las actividades que se desarrollaron en la Bienal a lo largo de los ocho días que duró el encuentro. Las reseñas fueron publicadas en las redes sociales al día siguiente del evento que describían, para poner a disposición de la comunidad un panorama general de las actividades de la Bienal. Además, tuvieron como finalidad introducir a los estudiantes en la producción de textos de difusión de las prácticas artísticas.

EL COMIENZO DE UNA EXPERIENCIA COLECTIVA

Victoria Ramello | vito_ramello@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El viernes 21 de octubre de 2016 comenzó la IV Bial Universalitaria de Arte y Cultura, organizada por la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) con la temática «Plazas y multitudes», en conmemoración de dos acontecimientos que le confirieron a ese año una gran particularidad: los cuarenta años del golpe cívico militar y los doscientos años de la declaración de la independencia. Las palabras de las autoridades de la Facultad de Bellas Artes (FBA) y de la UNLP dieron la apertura y la bienvenida a esta importante actividad que, durante una semana, desarrolló más de cien actividades artísticas en diferentes puntos de la ciudad de La Plata.

Este primer día se realizó la VI Muestra Anual de las cátedras del Departamento de Plástica de la FBA, en la Sala Pettoruti del Teatro Argentino. La primera obra, *Alas para mi Patria*, estaba en el ingreso de la sala y tenía los colores de la bandera argentina. Al continuar el recorrido, se entraba en un espacio y en un tiempo plenos que mostraban las producciones artísticas de los docentes de las cátedras del Departamento. Estas obras interpelaban al público desde la historia, el pasado y el presente. Algunas resaltaban por su tamaño, entre ellas, una que era alusiva a la última dictadura: un rectángulo demarcado por baldosas escritas con frases que hacían referencia a vivencias, a sentimientos y a dolores de los nietos, víctimas del terrorismo de Estado. En el recorrido por el lugar, había pinturas, producciones en cerámica, grabados y espacios en los que grandes y chicos dibujaban sobre un gran trozo de papel que cubría la pared y parte del piso. En una esquina de la sala, empapelada con la frase «Vivas nos queremos», hombres y mujeres sentados y parados cosían distintos objetos con hilo rojo. Además, múltiples papeles con bocas y orejas pintadas colgaban sobre los muros y había una proyección donde se

veía la entrada de la FBA desdibujada, borrosa pero inconfundible, con sus puertas siempre abiertas.

Más tarde, a las nueve de la noche, la apertura continuó en el Auditorio de la sede central de la FBA con el concierto Buey Solo, del multinstrumentalista Marcelo Moguilevsky. Este gran artista, con más de treinta años de trayectoria, docente de la carrera Música Popular y reconocido internacionalmente, se situó en el medio del escenario, rodeado e iluminado por sus instrumentos. El compositor, acostumbrado a trabajar en grupo, presentó un proyecto individual, en el que a partir de la experimentación con instrumentos de viento, se convirtió en un arquitecto del sonido al crear nuevos rumbos en la música contemporánea popular. Protagonista del concierto fue el recurso del *loop*—la reproducción de fragmentos musicales una y otra vez para que parezcan secuenciados, producidos por instrumentos convencionales, como también por su voz y por objetos, como copas, papeles o piedras—. Además tocó el piano, cantó y leyó poesía, silbó y hasta tocó dos instrumentos de viento a la vez.

Con su música, Moguilevsky logró generar distintos climas al tiempo que hablaba sobre la soledad, la muerte, las raíces, la identidad. Íntimo, retomó palabras de una amiga sobre la mar e, incluso, recordó a Borges. Sus palabras también tomaron cuerpo en la noche. El artista, en medio el escenario, sincero, reflexionó sobre el valor de la educación pública y de la libertad. Sus «inventos», como él llama a su música, generaron infinidad de sensaciones y de reacciones en la audiencia: movimientos de cabeza, de piernas, de pies y de manos, aplausos, lágrimas, sonrisas y hasta risas, debido a los inesperados caminos tomados por el compositor. Sonidos reconocibles, como los de los pájaros, pero también otros casi inefables, difíciles de describir, nos permitieron salir de allí renovados.

Este primer día de la Bienal celebró sin duda el valor que tienen las maneras en las que nos encontramos y nos reunimos, los modos en los que desde el presente pensamos la historicidad que nos construye, sus continuidades, las formas en que trabajamos por y para la memoria en la construcción de un presente consciente y comprometido y, fundamentalmente, la potencia de lo artístico para dar forma y sentidos a estas experiencias colectivas.

DIVERSIDAD DE ENCUENTROS

Segundo día de la Bial

Abril Cleve | abrilcleve@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Para iniciar el segundo día de la IV Bial Universitaria de Arte y Cultura, la Plaza Rocha de la ciudad de La Plata fue vestida, partir de las diez de la mañana, por treinta mil sobres blancos, producto de la instalación *Treintamil*, realizada por los alumnos de la Escuela de Estética N.º 2. Esa mañana la Plaza fue habitada por una multitud de niños, de familias y de docentes y ambientada por la música y por el relato de oradores que ayudaron a reforzar el concepto y el mensaje que se buscaba construir.

La obra contaba con ocho secciones. La primera se titulaba «Escuela Pública» y tenía la finalidad de visibilizar la problemática en torno a esa noción y de defenderla. Los títulos de la segunda a la última sección se referían a distintos aspectos vinculados a la última dictadura cívico militar: «Memoria», «Verdad», «Justicia», «Abuelas», «Madres», «H.I.J.O.S» y, por último, «Nietos». Mientras que el público cubría cada espacio de la plaza con los treinta mil sobres, un pequeño grupo, conformado por docentes y por alumnos, estampó remeras mediante la técnica de serigrafía. De a poco la gente empezó a juntarse: algunos fueron dispuestos a participar y otros pasaron pero se detuvieron a observar el contenido de los sobres que estaban intervenidos con dibujos y con frases que aludían al amor, a la libertad, a la memoria o disponibles para ser llenados por los espectadores. La emotiva y comprometida consigna de esta actividad fue hacer presentes las treinta mil ausencias que conforman multitudes.

A las cuatro de la tarde, en el *hall* del Planetario Ciudad de La Plata, se llevó a cabo una *performance* llamada *Pletóricxs*, en la que cinco intérpretes manifestaron sus recuerdos de los actos escolares de la

infancia. La yuxtaposición y el entrelazamiento tanto del relato verbal como del corporal de cada personaje, le brindó a la obra una diversidad de sentidos y de posibles lecturas.

Más tarde, la infancia también se convirtió en centro. Con un clima alegre y festivo, repleto de niños y de familias, el Auditorio de la Facultad de Bellas Artes (FBA) albergó el espectáculo infantil *Barcos y Mariposas*, de Mariana Baggio. Allí, todos cantaron y bailaron a la par del grupo musical. Los más pequeños se compenetraron con su imaginación dentro de los escenarios que la artista presentó antes de cada canción para mantener constantemente la atención de aquella pequeña multitud.

Simultáneamente, el Centro de Arte Experimental Vigo realizó el *Taller de sellos de goma*. En los diferentes ambientes de la casa se dispusieron grandes mesas de trabajo, pero, a la hora de intercambiar sellos, los asistentes rotaron de espacio para potenciar el intercambio entre todos. Cada uno de los participantes tenía una libreta sobre la cual estampó los diseños realizados previamente en los sellos. A partir del boceto, del dibujo o del diseño de cada uno, se les enseñó a espejarlos con una hoja de calcar, para luego pasarlos a la goma y, recién ahí, tallarlos. Se realizaron sellos con inscripciones, con dibujos, con formas geométricas, etcétera. La tarea individual de elaborar los sellos devino en colectiva cuando se los intercambiaron y se los intervino, de modo conjunto, sobre los diferentes afiches.

Además, en el Centro Cultural Azulunala se exhibieron las obras de los alumnos de la materia Lenguaje Visual 3, la *Ilustranimada 2016. IX Muestra de Libros Ilustrados Solidarios*. Hubo una gran cantidad de gente en la vereda dado que la multitud sobrepasaba la capacidad interna. Sin embargo, esto no impidió que se pudiera disfrutar de las producciones de los estudiantes, que luego de la exposición fueron donadas a dos instituciones para niños. La propuesta de la cátedra se centra, desde hace algunos años, en que los alumnos diseñen, elaboren un proyecto y produzcan estos libros pensando en las necesidades del otro. En esta oportunidad, el espacio estaba poblado en su mayoría de jóvenes y de adultos. Además de la exposición de los libros y de las instalaciones que referían a los personajes de los mismos, participaron del evento algunas bandas musicales.

Para cerrar esta jornada de actividades, a las nueve de la noche, en el Auditorio de la FBA, se realizó la muestra de danza teatro *Adela en el Espejo*, interpretada por dos bailarines (una mujer y un hombre), quienes por momentos salían del espacio del escenario y se desplazaban por los pasillos del Auditorio, para generar un clima de compenetración entre el público y la trama. Simultáneamente, la iluminación y la música acompañaban y destacaban los movimientos de los cuerpos. Hubo un

momento en el cual el conflicto pareció resolverse como si reinase entre ellos una armonía muy frágil, pero ésta no tardó en quebrantarse para lanzar nuevamente al espectador hacia la incertidumbre.

Estas y otras propuestas que tuvieron lugar durante el segundo día de Bienal permitieron reflexionar sobre el encuentro con el *otro*; un *otro* que no siempre es individuo y que muchas veces es *multitud*; que se expresa, se reúne, se manifiesta de diversas maneras, a veces desde el conflicto, otras desde gestos de acercamiento y de solidaridad. La multitud se halla, también, a partir de aprender a construir y a crear por medio del arte de manera colectiva. Y por último, pero no menos importante, la multitud en las plazas, hace presente a aquél que ya no podrá estar.

¡NUNCA MÁS!

Guillermina Cabra | guillermina_cabra@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Durante el tercer día de la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura se realizaron distintas propuestas de intervención de la ciudad remitidas al cuarenta aniversario del golpe cívico militar.

La primera intervención, *Reflejos vacíos*, tuvo lugar en el Parque Saavedra, como resultado de la colaboración entre alumnos y docentes de las carreras de Música y de Escenografía de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). A partir de binomios (lleno/vacío y presencia/ausencia) esta instalación performática exhibió una multitud de vestimentas vaciadas de cuerpos y orientadas hacia un portón cerrado en alusión a la clausura impuesta en distintos niveles durante los años de dictadura.

La instalación se completó con una acción performática que le imprimió movimiento a la obra y que convocó a los transeúntes a transformarse en espectadores. Se entrelazaron así la instalación, la música, los sonidos propios del parque, la *performance* y las interacciones con el público —a veces tímido y otras, más participativo—. Un elemento importante fue el uso de espejos para interpelar a los paseantes que se convertían en público a medida que se acercaban. Los cuerpos de los *performers* fueron, por momentos, inertes y modificables por la acción de los otros; luego fueron cuerpos que gritaban, que corrían, que se movían en sintonía, y que volvían a inmovilizarse; cuerpos que dormían, murmuraban, se buscaban, se abrazaban, se soltaban, intercambiaban sus roles, formaban grupos o se separaban. Los sonidos generados por los estudiantes de música acompañaron estas acciones y generaron una espacialidad distinta dentro del parque, sin la necesidad de que el espacio estuviera delimitado por algún tipo de elemento físico. La música fue grabada, modificada y reproducida a partir de una

propuesta cuadrafónica que envolvió a todo aquél que pasó por allí. La *performance* se realizó varias veces en el día y en cada oportunidad los *performers* renovaron sus improvisaciones.

Más tarde, en el Paseo del Bosque del Museo de Ciencias Naturales, se desarrolló otra intervención: *Tres formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico*. Gustavo Larsen, convocado por el Centro de Arte Experimental Vigo, realizó una réplica del *Señalamiento N.º 18*, de Edgardo Vigo. La propuesta consistió en que amigos y conocidos de Vigo formaran la palabra *libertad* mientras sostenían las letras en alto por unos minutos. Luego, enterraron las letras en un pozo, a fin de resguardar su libertad en la tierra, para que esa libertad quedara a disposición de quienes quisieran ir a buscarla. La convocatoria también implicaba que el público llevase sus propios carteles con la palabra *libertad* para luego intercambiarlos entre los participantes y que cada uno se llevase la libertad de otro para resguardarla. Así, luego de depositar las letras en el pozo, todos los que participaron del señalamiento ayudaron a enterrarlas e intercambiaron sus carteles. De esta manera, se recordó la obra de Vigo y, al mismo tiempo, se reforzó la idea de que la libertad se construye entre todos.

El espacio público y la participación colectiva también se convirtieron en ejes centrales junto con la intervención *Pega*, ya que en simultáneo con lo anterior, en la esquina de la sede central de la FBA, Juan Carlos Romero y Ro Barragán convocaron a cubrir la esquina de la Facultad con afiches en los que se leía: «Las voces del pasado retumban desde el futuro» y «Ayudemos a los necesitados, el futuro ya está aquí»; frases potentes para pensar, desde una experiencia colectiva, no sólo nuestro pasado sino sus conexiones con nuestro presente y con posibilidades futuras, interpelándonos a involucrarnos en ese devenir.

Para cerrar la jornada del domingo, a las ocho de la noche, en el Auditorio de la sede central de la FBA, la Compañía Golondrinas de Yeso presentó el concierto-espectáculo *La Margarita*, basado en la obra poética de Mauricio Rosencof y en el álbum discográfico de Jaime Roos. Para esta presentación, los artistas decidieron incluir especialmente partes de las entrevistas que hicieron en 2013 a Rosencof, quien escribió esta obra en el transcurso de su detención durante la dictadura cívico-militar uruguaya. En este sentido, los límites entre la realidad y la fantasía y la imaginación como acto creativo, pero fundamentalmente liberador, constituyeron los temas de este espectáculo, que finalizó con la consigna ¡*Nunca* más!

El espacio público, las experiencias colectivas que convocan a participar y a involucrarse, la libertad, la memoria, la historia, nuestros desaparecidos y en todo ello el arte como construcción histórica y social, fueron algunos de los ejes que atravesaron esta emotiva, intensa y comprometida jornada de Bienal.

LA MULTITUD SE HACE OBRA

Luciana Báez Escobar | lubaez.95@gmail.com

María Eugenia Bifaretti | meugeniabifa@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Cuatro días después de iniciada la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura, las actividades comenzaron a desarrollarse bajo un cielo nublado que parecía anunciar lluvias. Esto, sin embargo, no fue impedimento para que acciones al aire libre se llevaran a cabo, como fue el caso de *Montón*. Esta intervención se manifestó pasado el mediodía frente al edificio de Obras Públicas. La actividad fue realizada por Aula 20, el grupo de danza de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Esta performance no se vinculó solo desde su título con la temática de la Bienal —«Plazas y multitudes»—, sino que en la acumulación de cuerpos en movimiento, la multitud se hizo montón, se hizo uno. Las distintas instancias de la intervención pusieron en escena lo ocurrido durante los años de la dictadura cívico-militar mediante ciertos símbolos, como el círculo de las Madres en la Plaza, las manifestaciones, las persecuciones, la unión frente a la represión, la censura y las miles de desapariciones. Esto generó un clima emotivo donde se manifestó la necesidad de no olvidar aquella nefasta parte de nuestra historia. Hacia el final de la intervención, cada participante se despojó de alguno de los objetos que portaba para generar, entre todos, un montón de pertenencias y para formar una unidad que funcionara como registro, como huella, como un modo de decir: «Estuvimos acá, fuimos esto».

A las cuatro de la tarde, en la sala de reuniones de la FBA, se presentaron los avances del Proyecto de Catalogación de la Colección Juan Batlle Planas, desarrollado por integrantes del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la FBA. Ellos abrieron

al público sus investigaciones, hicieron visible su trabajo, sus modos de abordarlo y las dificultades a las que se enfrentaron. Esa apertura de los trabajos institucionales por parte de los jóvenes investigadores generó una relación más estrecha con la comunidad, lo cual se reforzó con la propuesta de construir un blog del catálogo para socializar el objeto investigado y para hacer accesible aquella colección que, en cierto modo, al ser de la Universidad, nos pertenece a todos.

Después de las seis de la tarde el cielo comenzó a despejarse. Paralelamente, comenzó una actividad que aconteció en la ochava de la FBA y en la terraza de la Radio de la UNLP. Consistió en un lanzamiento colectivo de papeles, coordinado por la artista Juliana Iriart y realizado por profesores y por estudiantes de la cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas I y II de la Facultad. Sobre Plaza Rocha, la multitud empezó a disponerse a la espera del lanzamiento, mientras los transeúntes y los vehículos que pasaban por allí experimentaban con curiosidad la previa al acontecimiento. Cuando los miles de papeles fueron arrojados, el cielo se llenó de movimiento y de color por unos instantes generando un efecto que no habría sido posible sin la participación colectiva, sin la multitud. El hecho de que el público haya recibido sobres para poder recolectar papelitos y así llevarse consigo parte de aquella obra efímera, nos lleva nuevamente a las nociones de memoria, de recuerdo y de testimonio; los que presenciaron la obra pueden decir: «Yo estuve, yo vi».

Más tarde, en el patio del edificio de Presidencia de la UNLP, se desarrolló una *performance* titulada *Karaoke mil ocho 16*, ideada y diseñada por Blas Arrese Igor. La misma se organizó en dos partes. En la primera, el encuentro consistió en la documentación audiovisual de los participantes convocados abiertamente, quienes se sumaban a cantar o a recitar canciones populares y fragmentos de documentos dispuestos en un televisor y musicalizados en vivo por una tecladista y por un acordeonista. Las estrofas recitadas por los asistentes versaban sobre la libertad, remitían a los doscientos años de la independencia y, al mismo tiempo, destacaban el carácter comunitario de aquel logro histórico y de ciertas costumbres festivas como el karaoke, el disfraz y las canciones populares, desde el folclore hasta el rock and roll. El segundo momento consistió en la proyección del material obtenido, que fue editado y montado junto con imágenes alusivas a la independencia y a las manifestaciones multitudinarias. El objetivo final de la *performance* fue generar un registro de un tiempo presente que hizo referencia a un logro del pasado, y que se reactualizará en el futuro cuando el material sea subido a un almacenamiento en línea cuyos archivos se difundirán en el año 2116.

Hacia el anochecer, la jornada llegó a su fin con dos actividades que ocurrieron en simultáneo en la sede central de la FBA: la presentación del libro *Blanco. Yamal, el fin del mundo*, de Martín Barrios —editado por Papel Cosido, la editorial de la FBA— y la intervención *En la puerta*. En la presentación, el autor dio a conocer su libro de fotografías y experiencias de viaje. Mediante relatos que hacen referencia a la soledad, la hostilidad y el dolor, el fotógrafo recopila imágenes tomadas en la península de Yamal, donde convivió con una comunidad nómada habitante de ese espacio blanco, frío y desierto. Esas características de la publicación lograron asociarse con la temática de la Bienal por antinomia: la distancia y el silencio como ausencia de la multitud, reforzado por la dedicatoria a sus compañeros desaparecidos en la Dictadura. Con respecto a *En la puerta*, la intervención consistió en una proyección del trabajo realizado por el Taller Complementario de Dibujo de la Facultad. Este fue proyectado en la fachada del edificio y mostró filmaciones realizadas allí, donde se podía ver la entrada y la salida de las personas que circulaban por la institución. Al mismo tiempo, la proyección estuvo acompañada por un parlante que reproducía los sonidos de la muchedumbre.

De esta manera, estas y otras producciones del cuarto día de la Bienal, habilitaron el trabajo con la historia y con la memoria y, asimismo, permitieron descubrir la multitud hecha cuerpo, sonido e imagen, recordándonos y haciéndonos ver lo que, en nuestra cotidianidad, quizás se nos escapa: que día a día somos en colectivo, nos relacionamos, interactuamos y somos multitud.

LA MEMORIA: ARCHIVOS Y LUCHAS

Guillermina Poggio | guillermina.poggio@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El martes 25 de octubre se desarrolló el quinto día de la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura. A pesar de la lluvia, abrió la jornada *Dibujo en movimiento*, a cargo de la cátedra Dibujo Básica de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se trató de una *performance* en la que se realizó una imagen de gran formato. También durante la mañana, en el marco de la cátedra Teoría de la Historia, tuvo lugar una charla introductoria a las prácticas del Archivo Encontrado en la que se analizaron los cortos realizados por Hernan Khourian, con la intervención del Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (RTA).

Por la tarde, desde la cátedra Arte contemporáneo, Cristina Fülkelman y su equipo de investigación presentaron *Arte de acción en La Plata en el siglo XXI*, un proyecto que se desarrolló entre los años 2009 y 2014 para profundizar en el conocimiento de las prácticas artísticas en las calles de la ciudad. Según relataron los expositores, se hizo un relevamiento en las calles y se entrevistó a algunos pasajeros en los colectivos y se realizó un profundo seguimiento de redes sociales y de acciones artísticas. Este material fue organizado luego en un blog interactivo con el fin de transformar la información en material didáctico para la cátedra, además de brindar a los estudiantes un ejemplo de trabajo investigativo.

Tras ser reubicado por razones climáticas, en las escaleras del primer piso de la sede central de la FBA tuvo lugar *Con la esperanza entre los dientes*, un *video-performance* realizado por estudiantes de la carrera Artes Audiovisuales de la FBA —en el marco de la cátedra Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza— y por jóvenes. Cuatro mujeres

con guardapolvos blancos recorrieron la Facultad, interpelaron a quienes la transitaban y les colocaron alfileres con cintas celestes y blancas. Mientras tanto, se proyectaron imágenes de archivo de luchas históricas por la educación pública. La propuesta, en su ubicación original, incluía un *mapping* sobre las ventanas del patio de la misma sede.

El Albergue Universitario abrió sus puertas y cerró las actividades de la jornada con una *performance* que remitió al trazado de una plaza. En un espacio cuadrado podía leerse el siguiente texto:

El orden corporal dará la figura de un círculo que evoca a la figura de las Madres de Plaza de Mayo, que en su modo de protesta generaban un círculo en medio de la Plaza. Lo redondo en lo cuadrado, como forma de dar circulación. Lo circular como metáfora de lo femenino, lo orgánico, la desestructuración de la figura de la plaza con sus ángulos rectos.

Asimismo, en las ventanas se escribieron los nombres de jóvenes desaparecidos. En un cruce de temporalidades, esta propuesta buscó cuestionar hechos presentes, como la represión, la tortura, la pérdida de derechos y de libertades, la lucha contra la violencia de género y el maltrato hacia las mujeres. El Estado de Vulnerabilidad Adquirido (EVA) llevó a cabo esta visibilización de violencia social y la banda *Amariyo* musicalizó la performance y dio fin a las actividades del martes.

Resulta interesante señalar que estas obras, entre otras, presentaron un interés concreto por proponer reflexiones críticas. La recopilación de prácticas artísticas en la calle, la visualización de archivos intervenidos y la construcción de otros, la puesta en escena de cuerpos que encarnaron las disputas y las tensiones en pos de defender la educación pública hicieron del día una invitación a sacudir la memoria al hacer propia la historia

La memoria es una construcción colectiva. Hoy la conformamos desde la FBA con plazas y multitudes, entre archivos y luchas, para resistir a un contexto que cuestiona la producción de conocimiento, valor que, sin embargo, no se deja de sostener y de promulgar desde el arte y desde la cultura.

ESPACIOS DE RESISTENCIAS

Construir colectivamente desde el arte

Camila García Martín | camilagarciamartin@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El miércoles 26 de octubre, la IV Bial Universalitaria de Arte y Cultura presentó diversas actividades que, explícita o implícitamente, convocaron a la multitud a defender lo público y a construir memoria colectivamente. La jornada se inició a las nueve de la mañana con dos actividades. En la Plazoleta La Noche de los Lápices el Taller Complementario de Escultura de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) desarrolló *Fuente de Lápices* una intervención efímera a partir de piezas de hielo en las que se incrustaron distintos elementos —avioncitos de juguete en miniatura que aludían al golpe cívico militar de 1976, imágenes de la plazoleta y colores en referencia a los lápices— que aparecían a medida que el hielo se derretía.

Simultáneamente, en la sede central de la FBA, se dio comienzo al *Congreso de Música Popular. Epistemología, didáctica y producción*, organizado por la carrera de Música Popular, el cual se posicionó claramente en contra del «apagón cultural» que busca provocar el actual gobierno nacional. Se convocó a la comunidad a mostrar lo que se produce tanto musicalmente como teóricamente, y así reafirmar que el arte y la cultura resisten. Se presentaron trabajos de investigación de todo el país y se convocó a directores de Universidades de Brasil, de Ecuador y de Chile y a personalidades destacadas, como Bruno Arias, Diego Boris y la banda Él mató a un policía motorizado, entre otros, para que cuenten sus experiencias y sus maneras de trabajar desde diferentes ámbitos de la producción. También se organizó una feria de *luthiers* de La Plata con el objetivo de visibilizar su trabajo.

El día continuó en la vereda de la Presidencia de la UNLP, donde se llevó a cabo *Correo por la memoria*, a cargo del Taller Complementario de Grabado y Arte Impreso de la FBA. La actividad buscó sacar a la calle el *arte correo* para invitar a los transeúntes a intervenir postales en blanco con sellos realizados por los alumnos. Algunas personas solo miraron con curiosidad, otras fueron acercándose tímidamente a partir de la interpelación de los alumnos que los invitaron a dejar su huella en las postales y a llevárselas.

Luego, a las once de la mañana, en la planta baja de sede central de la FBA, el Taller Complementario de Muralismo y Arte Público Monumental realizó *Relaciones itinerantes*. En las ventanas del pasillo se dispusieron distintos módulos transparentes cosidos entre sí que representaban a las plazas y los parques de La Plata. Los módulos contenían elementos particulares acompañados de memorias descriptivas que narraban el proceso de trabajo, y que permitían reconocer esos espacios de encuentro muy característicos de nuestra ciudad, símbolos de lo público y de las multitudes, cargados de historia, de identidad y de memorias de la comunidad que los habita.

Cerca del mediodía, en el aula 62 de la sede central de la FBA, tuvo lugar la *Mesa de revistas de la Facultad (Metal, Octante, Nimio y Arkadin)*, organizada por la editorial Papel Cosido y por la Dirección de Asesoramiento Editorial. Una multitud llenó el aula para conocer las publicaciones que se realizan en la Facultad y que permiten difundir las producciones de los docentes, los estudiantes y los investigadores de esta casa de estudios. En el marco de la presentación se dio a conocer el *Álbum de Calcos*, una serie de cuatro tomos de pegatinas con obras de distintos artistas de la FBA, que abre múltiples posibilidades de circulación, de emplazamiento, de uso, de intervención y de participación.

A las cuatro de la tarde, en la sede Fonseca, empezó *Cortos revisitados*, a cargo de Eva Noriega, en donde se proyectaron cortometrajes y proyectos inconclusos de alumnos de la antigua Escuela de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes (1956-1975). Esas producciones fueron recuperadas para darlas a conocer y para reconstruir parte de la historia y de la identidad de la institución que se pretendió borrar durante la última Dictadura cívico-militar. La actividad concluyó con la propuesta de intervenir las imágenes impresas de algunos de los cortos con témperas, con fibrones y con papeles de colores, para permitir que los participantes se apropiaran del material.

Hacia el final del día se realizaron otras dos actividades. En el patio de la Presidencia de la UNLP se llevó a cabo la Marcha de Antorchas 2002/2016: memoria colectiva de la lucha por la Educación Pública, organizada por el grupo de investigación Territorialidad, artes y

medios, del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la FBA. Se propuso, a modo de producción colaborativa, señalar un mapa en blanco por medio de fotografías, de documentos, de relatos, de fechas, de acciones y de vivencias de las marchas —reunidos mediante la construcción de un archivo colectivo—, y marcar allí los puntos de encuentro, las actividades realizadas y los recorridos para territorializar la protesta.

En paralelo, se inauguró en la galería NN Humanidades. Cuatro acercamientos, que consistió en una muestra colectiva realizada por Julian D'Angiolillo, Julia Masvernati, Martín Oesterheld y San Poggio y coordinada por Hernán Kourian. Se proyectaron, en distintas partes del espacio, una serie de imágenes de video, de fotografías y de diapositivas pertenecientes al material de archivo del viejo edificio de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

En todas las actividades del sexto día de la Bienal, la construcción colectiva se manifestó en la memoria, en la historia, en la identidad y en los relatos tanto la Facultad como los artistas buscaron acercar a la comunidad la necesidad de resistir al «apagón cultural».

EL RESPIRO QUE EL ARTE NOS DA

Diego Roque de Castro Araujo | diegordca@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El séptimo día de la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura amaneció con fuertes vientos y con frío, pero eso no detuvo a la multitud que transitó por los distintos eventos programados. A lo largo de la jornada, variadas propuestas llenaron de imágenes y de sonidos los diferentes espacios de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), desde el Bachillerato de Bellas Artes hasta el Aula Magna de la Facultad de Trabajo Social y la propia Facultad de Bellas Artes (FBA).

La muestra *Encuentro*, a cargo de la profesora Constanza Clocchiatti y de dieciséis alumnos de la materia Composición Plástica, que se dicta en el sexto año del Bachillerato, consistió en una instalación que se originó en el exterior del establecimiento y que finalizó en el *hall* de entrada. La obra se constituyó por tiras de papel con pequeñas fotografías alteradas por los alumnos en un primer trabajo de la asignatura, en el que los materiales poco convencionales funcionaron como disparadores para la realización de una escultura. La profesora incitó a sus alumnos a que indagaran en el sentido de la elección de esos materiales y sus reflexiones se plasmaron en textos breves que acompañaron a las fotografías en esos marcos etéreos de papel blanco. En el interior del *hall*, la información visual estuvo a la orden del día: entraron papeles, colores, letras y ruidos. Las mismas imágenes y textos pegados en la pared en el exterior danzaron adentro con la brisa de un pasillo atiborrado de gente. Debajo de la obra se creó un espacio de encuentro, un lugar donde convergieron una multitud de historias, de miradas y de materiales.

Más tarde, en diferentes sectores de la FBA, se llevó a cabo el segundo encuentro del *Congreso de Música Popular. Epistemología, didáctica y producción*, en cuyo marco se expusieron diversas ponencias

y se realizó el concierto de cierre, bajo la dirección de Manuel González, en conmemoración de los ocho años de la carrera de Música Popular.

En el Aula Magna de la Facultad de Trabajo Social tuvo lugar la presentación del número 4 de la Revista *Las Patas en La Fuente*, bajo el lema «Los pueblos siempre vuelven. Diálogo con Norberto Galasso». El recinto estuvo repleto de estudiantes, de profesores y de público en general, interesados en escuchar las reflexiones de esta gran figura de la cultura argentina y de conocer la perspectiva y los contenidos de una Revista que, desde la autogestión, es realizada por profesores y por egresados de la Universidad. Al comenzar, dos oradores leyeron algunos poemas cortos; entre ellos, la obra de Roberto Arlt, *Aguasfuertes porteñas*, que dio pie al debate en torno a uno de los tres ejes propuestos para el diálogo: pasado y presente. La conferencia continuó con el análisis de Galasso en torno a la cultura, la educación y la situación política actual de nuestro país.

A las seis de la tarde, se desarrolló la actividad *¿Cómo llenar el Sigeva sin sucumbir en el intento? Los debates en el Arte, la Ciencia y la Cultura*, organizada por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la FBA, con la colaboración de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la FBA, a cargo de Silvia García y de Silvina Valesini. Desde un marco reflexivo que incluyó algunos toques humorísticos, se presentó un recorrido histórico que dio cuenta del modo en que, con avances y retrocesos, el arte pudo validarse como objeto de estudio digno de ser investigado en el ámbito de la Universidad. A su vez, se sugirieron algunos *tips* para completar de manera estratégica el curriculum vitae en el Sigeva, fundamentalmente, en lo referido a la producción de obras. La mesa contó con la presentación del programa *PAR - Programa de Apoyo a la Realización Artística y Cultural*, impulsado por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP. Según explicó el Secretario de Arte y Cultura y Director del IPEAL, Daniel Belinche, este programa busca incentivar la producción de los artistas y de las compañías de arte, y promover las realizaciones colectivas e interdisciplinarias, en un contexto donde es cada vez más complejo el acceso a los recursos necesarios para su concreción. La convocatoria abarca diferentes disciplinas artísticas, como las artes audiovisuales, visuales, musicales, escénicas, el diseño y la literatura, y supone que, como contrapartida, los beneficiarios presenten ante la comunidad la producción realizada. Para finalizar, el diseñador Juan Pablo Fernández se refirió a la importancia de este Programa en el ámbito del Diseño en Comunicación Visual.

Suele decirse que el séptimo es el día de descanso pero la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura demostró lo contrario. A pesar de la crisis que se vive a nivel nacional, donde la educación, el arte y la

cultura tienden cada vez más a desvalorizarse, la Facultad de Bellas Artes y las distintas actividades de la Bienal levantaron la bandera de la educación pública y del arte, apostaron a la inversión y a la promoción de las producciones de los estudiantes, de los docentes, de los investigadores y de los artistas, en proyectos como PAR y como las revistas universitarias, dándonos así el aliento y el respiro que solo el arte puede dar en un mundo agitado y tormentoso.

FIN DE FIESTA

Valentina Valli | valenvalli@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El sol amaneció radiante y dio comienzo al último día de la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura. Como sucedió en los días previos, la jornada abundó en actividades. A las dos de la tarde se desarrolló, en un aula de la sede Fonseca de la Facultad de Bellas Artes (FBA), una instalación performática a cargo del colectivo artístico El viento nos amontona. La obra, titulada *Nosotros estamos aquí* se presentó en reducido espacio (un gazebo instalado en el aula), donde los actores interactuaban con los participantes, a la vez que relataban conmovedores acontecimientos históricos de nuestro país.

A la tarde, en el Cine Municipal del Pasaje Dardo Rocha, se desarrolló *Posible (ritual de la sutura)*. La propuesta presentó una articulación entre la producción crítica de estudiantes de la cátedra Crítica y Teoría de Artes Audiovisuales de la FBA, con la producción audiovisual de estudiantes de la Universidad de México. Este diálogo propició un espacio de reflexión y generó diversas relaciones y vínculos a través del concepto de *cuerpo*. Los resultados de esta actividad se tradujeron en una publicación que, junto con la proyección de las obras de los jóvenes cineastas mexicanos y con una muestra de fotografías, compusieron la propuesta presentada.

De vuelta en la FBA, una muchedumbre aguardaba en el *hall* de la sede central. El Seminario «Música Cubana», a cargo de Aníbal Colli, mostró parte del trabajo realizado en esta materia optativa de la carrera de Música Popular. Esto interceptó la atención del público y lo invitó a disfrutar de diversos ritmos cubanos, a través de canciones interpretadas por los estudiantes del taller. El clima alegre y de fiesta tomó el espacio.

Al finalizar el último tema, paralelamente a la clausura de la actividad, se empezó a gestar una nueva propuesta en el patio interno de este edificio de la FBA: *Área de siembra. 30000 semillas de amor*. Esta actividad, desarrollada por el Centro Experimental Vigo, tuvo como objetivo organizar una acción poética y performática para rememorar la figura del artista platense Edgardo A. Vigo. Las chicas del Taller de Escritura La Grieta, que fueron quienes impulsaron la tarea, se vistieron de negro y una de ellas armó un círculo sobre el pasto con papelitos blancos mientras repetía la siguiente frase: «Sembrar la memoria, para que no crezca el olvido». A cuarenta años del último golpe cívico militar, las analogías siguen siendo precisas para la reelaboración de nuestro pasado en forma conjunta. La siembra simbólica invitó a reflexionar y a reconocer los espacios que habitamos, que alguna vez nos fueron vedados y que han sido reconquistados. De este modo, la FBA adquirió nuevas dimensiones simbólicas y la acción artística promovió la reactivación de la memoria.

Paralelamente, otra chica comenzó a marcar con un sello el cuerpo de la primera, con la estampa del poema visual de Vigo. El cuerpo hablaba y devenía en semilla que transitaba por el recuerdo; mientras, las mujeres agrupadas sellaban sus cuerpos entre sí. Finalizada la acción, todas las participantes invitaron al público a sellarse y a acercarse a la vereda de la Facultad para visibilizar la propuesta.

También durante la tarde, en el auditorio de la sede central, se desarrolló el *Concierto de música argentina: cociendo identidades*, a cargo de Andrea Aguerre. Con la finalidad de indagar acerca de la identidad de la música argentina para piano, se presentó un repertorio que recorrió los doscientos años de la Independencia de nuestro país. Así, sin un orden cronológico lineal, el sonido del piano discurrió en diferentes roles, como solista, como camarista o como acompañante. Para ello, Andrea invitó a Andrea Galván (flauta), a Verónica Benassi (voz) y a Gabriela Martínez (piano).

Finalmente, a la tardecita, se realizó la muestra de la cátedra Lenguaje Visual 1 y 2 B, en el edificio de la Presidencia de la UNLP. Un clima agradable, lleno de abrazos familiares y de sonrisas de amigos inundó el ambiente. Lenguaje Visual 1B utilizó los jardines exteriores del edificio del Rectorado y presentó esculturas translumínicas que lucían sutiles y atractivas en la oscuridad nocturna. Adentro del edificio, Lenguaje Visual 2B suspendió en el patio interno sus obras y creó un conjunto impactante que elevaba la visión de quienes recorrían el espacio. A su vez, en el estacionamiento se montó un escenario en el que se realizaron variadas propuestas musicales.

«La Facultad salió a la calle», remarcó la decana de la FBA Mariel Ciafardo quien, junto con otras autoridades de la Universidad, brindó

las palabras de apertura a la muestra y felicitó la producción de los estudiantes de la FBA. De este modo, la Facultad circuló por diversos ámbitos para visibilizar sus producciones y para recordarnos que lo más valioso que tiene para brindar es la multiplicidad de sentidos que el arte posibilita a su encuentro. Así discurrió un fin de fiesta ameno. La plaza no es más ni es menos que el sitio dónde nos hermanamos; es el espacio compartido de manifestación visible y de enunciación. La FBA y la Bienal son la nueva plaza que se expresa, llena de multitud, llena de encuentro; lugares cargados de potencialidad que nos invitan a estallarlos de sentidos.

ARTE Y CULTURA

Apropiarnos del espacio, revivir la memoria

Ana Inés Lastiri | anita_lastiri@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Bajo el lema «Plazas y multitudes» la IV Bienal Universitaria de Arte y Cultura, realizada del 21 al 28 de octubre de 2016, contó no solo con actividades específicas para cada día, sino, también, con actividades permanentes a las que se podía asistir a lo largo de toda la Bienal. A continuación se describirán algunas de ellas.

En el primer piso del Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) se exhibió la primera muestra de fotografía universitaria Serie Andina, de la Universidad Nacional de Río Negro, titulada *Vida universitaria. Identidad Nacional*. La muestra contó con retratos fotográficos —tomados por alumnos de diferentes carreras de dicha Universidad— sobre momentos cotidianos que conforman el transitar por la vida académica y los valores que la constituyen. De esta manera, mediante la fotografía, los alumnos resaltaron la defensa de la educación pública y gratuita, y la importancia de mantener viva la memoria que nos conforma y que hace posible que este tipo de educación sea parte de nuestra identidad nacional.

En el Centro Cultural Islas Malvinas se emplazó la muestra *Odisea 18*, en la que se exhibieron los trabajos de los alumnos de la cátedra Diseño en Comunicación Visual B de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la UNLP. La consigna de los docentes consistió en la puesta en valor tanto del espacio como de las actividades académicas y culturales que se llevan a cabo en la sede Néstor N. Fosenca de la misma Facultad. Mediante la realización de intervenciones gráficas y la realización de carteles y de señalamientos, se promovió el conocimiento de la historia,

la apropiación y la defensa del lugar, con la intención de entender la sede universitaria como un espacio de encuentro y de memoria. En septiembre del año 2005, la FBA nombró al ex distrito militar número uno de ciudad de La Plata, sede Néstor N. Fonseca, en homenaje al exalumno desaparecido y asesinado por la última dictadura militar. Al igual que la sede universitaria, el Centro Cultural Islas Malvinas fue un espacio público de la ciudad, recuperado y resignificado en el año 1998, donde funcionó el regimiento 7 de infantería hasta 1983.

En el *hall* de la Biblioteca Pública de la UNLP estuvo la muestra *Señalamiento IV. Votación con un poema demagógico*, de Edgardo Antonio Vigo, basada en los señalamientos llevados a cabo en la ciudad de La Plata entre los años 1969 y 1971, como modo de intervención al espacio público. En el caso del señalamiento específico, se propuso a los participantes que votaran de forma anónima con un dibujo, una frase, un símbolo, una palabra o, simplemente, con un SI o NO la consigna que cada uno pensara. La intervención terminó cuando se colocó el poema en la urna, que estuvo durante toda la Bienal en la Biblioteca de la UNLP.

Por último, y con relación a las intervenciones realizadas en el espacio público, la muestra *Rayos análogos* presentó, en la Galería NN, un video que reproducía la *performance A 3 tintas*, realizada en la ciudad de La Plata el 22 de octubre del 2016, coordinada por Joaquín Wall y curada por Virginia Martín.

Con todas estas actividades la Universidad se abrió a la comunidad. El espacio público, la memoria, la educación y la participación nos constituyen. El arte lo representa y lo mantiene vivo; la Bienal lo hizo visible.