

BOLETÍN DE ARTE

Revista del Instituto
de Historia del Arte Argentino y Americano
Número 15

DIRECTORA

Lic. Florencia Suárez Guerrini, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

CODIRECTORA

Dra. Berenice Gustavino, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

CONSEJO EDITORIAL

Dr. José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, España
Mg. María de los Ángeles De Rueda, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Dr. Jorge Dubatti, Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina
Dr. Jean-Marc Poinso, Université Rennes 2, Francia
Dr. Ticio Escobar, Centro de Artes Visuales, Paraguay
Dra. Rian Lozano de la Pola, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Dra. Paula Barreiro López, Universidad de Barcelona, España
Dr. Vinicius Spricigo, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

CONSEJO ACADÉMICO

Mag. Natalia Di Sarli, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Lic. Gustavo Mario Radice, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Mg. Sergio Moyinedo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Dr. Gastón Cingolani, Universidad Nacional de Arte, Argentina
Lic. Silvia García, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Mag. María Cristina Fukelman, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Dra Paula Bertúa, CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

COORDINADORA DEL CONSEJO DE REDACCIÓN

Dra. Natalia Matewecki, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

CONSEJO DE REDACCIÓN

Dra. Natalia Matewecki, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Prof. Cecilia Beatriz Cappannini, Universidad Nacional de La Plata
Prof. Marina Panfili, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Prof Juan Cruz Pedroni, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Lic. Federico Luis Ruvituso, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Lic. Alicia Karina Valente, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Mg. Verónica Cecilia Capasso, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

La destrucción focalizada

Las obras de Eugenia Calvo y de Luciana Lamothe

Federico Baeza

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 1-9, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

LA DESTRUCCIÓN FOCALIZADA

LAS OBRAS DE EUGENIA CALVO Y DE LUCIANA LAMOTHE

FOCUSED DESTRUCTION

EUGENIA CALVO AND LUCIANA LAMOTHE'S PIECES OF WORK

Federico Baeza

fed.baeza@gmail.com

Área Transdepartamental de Crítica de Artes |
Universidad Nacional de las Artes | Argentina |
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas

Recibido: 10/04/2015 | Aceptado: 28/07/2015

RESUMEN

Múltiples proyectos artísticos de la última década en el ámbito nacional asociados a los dispositivos de la instalación, a la performance y al video estudian experiencias extraídas de entornos cotidianos. En el presente artículo nos ocuparemos de algunas producciones de las artistas argentinas Eugenia Calvo y Luciana Lamothe. Tanto Calvo, en sus intervenciones sobre el espacio doméstico, como Lamothe, en sus investigaciones orientadas a espacios públicos urbanos, ponen en escena pequeños actos de vandalismo sobre objetos cotidianos al interpelar la idea de un *uso desviado* de las herramientas con relación a sus fines preestablecidos.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, arte argentino, destrucción

ABSTRACT

Several national artistic projects from the last decade associated to installation devices, performance and video are based on experiences taken from daily environments. In this article, we will focus on the productions of the Argentine artists Eugenia Calvo and Luciana Lamothe. Calvo, in her interventions on the domestic space, as well as Lamothe, in her research on urban public spaces, reveals small acts of vandalism of daily objects when questioning the idea of a *diverted use* of the tools in relation with its pre-established purposes.

KEY WORDS

Contemporary art, Argentine art, destruction



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

La noción de *uso*, definida por Michel De Certeau (1980), es un comportamiento táctico de los usuarios quienes, valiéndose de un instante preciso (un *kairos*), pueden consumir una *manera de hacer antidisciplinaria* contra el espacio tecnocrático determinado por los otros. Estas prácticas generan intersticios entre aquellos códigos que son desleídos y desviados. Su capacidad delinencial «en reserva» no está dada por la delimitación de un espacio al margen de toda regla, sino por la generación de un lugar intersticial convenientemente instituido en los resquicios de dichos patrones de conducta. Ágnes Heller (1970) indicaba que en la vida cotidiana de las sociedades tecnocráticas contemporáneas la distancia entre el saber y el *uso* de los dispositivos se abre como una brecha cada vez más profunda. También, advertía que la subversión por parte de los usuarios no es una mera falta de sentido, sino la expresión de una impugnación de la validez general de estos protocolos instituidos. Este artículo se focalizará, entonces, en performances, en instalaciones, en fotografías y en esculturas producidas, en su mayoría, a mediados de 2000 por dos artistas argentinas: Eugenia Calvo y Luciana Lamothe.

El análisis se centrará en el *uso* de las herramientas, como un *uso* desviado, *delinencial* desde la perspectiva de De Certeau. De este modo, en las obras de las artistas se promueven actos de microvandalismo que interpelan entornos específicos, espacios domésticos o ámbitos de circulación pública, en los que las acciones expresan un disenso con respecto a los protocolos de conducta que imperan en dichos espacios. Estas performances, de alguna manera, inscriben la acción de un cuerpo en los objetos en tanto destrucción y, simultáneamente, renuncian al *saber hacer*, típicamente escultórico, determinado por un dominio pleno del proceso de producción.

Tanto Calvo, en sus intervenciones sobre el espacio doméstico, como Lamothe, en sus investigaciones orientadas a espacios públicos urbanos, ponen en escena pequeños actos de vandalismo sobre objetos cotidianos para interpelar la idea de un uso desviado de las herramientas en relación con sus fines preestablecidos. Los gestos que realizan las artistas no sólo buscan contradecir estos programas de acción, sino que plantean sabotearlos al pergeñar tácticas de intervención destructiva. En las obras analizadas las artistas operan con herramientas que requieren de un adiestramiento básico, realizan operaciones que prescinden de saberes específicos. En *Juego de Dormitorio* (2006) Calvo utiliza una pequeña amoladora para reducir una mesa de luz y una cama (ambos de madera) a una serie de pequeños tacos [Figura 1]. Lamothe, en la serie *Intervenciones* (2003-2006), entra secretamente en un consultorio médico y pega con adhesivo vinílico, valiéndose de una morsa, un escritorio con una silla [Figura 2].

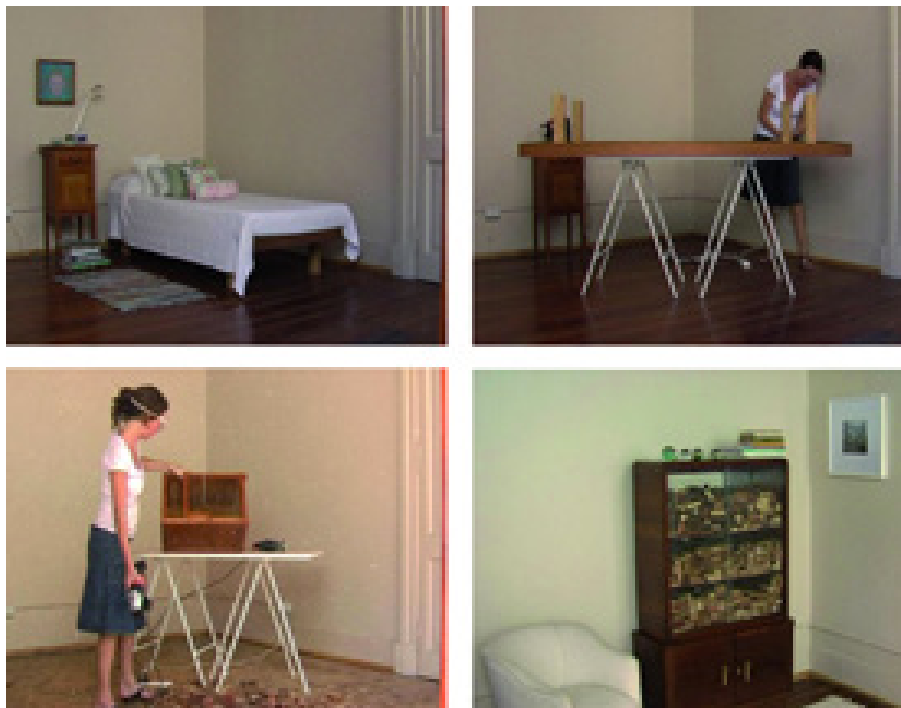


Figura 1. *Juego de dormitorio* (2006), Eugenia Calvo. Video, cuadros fijos

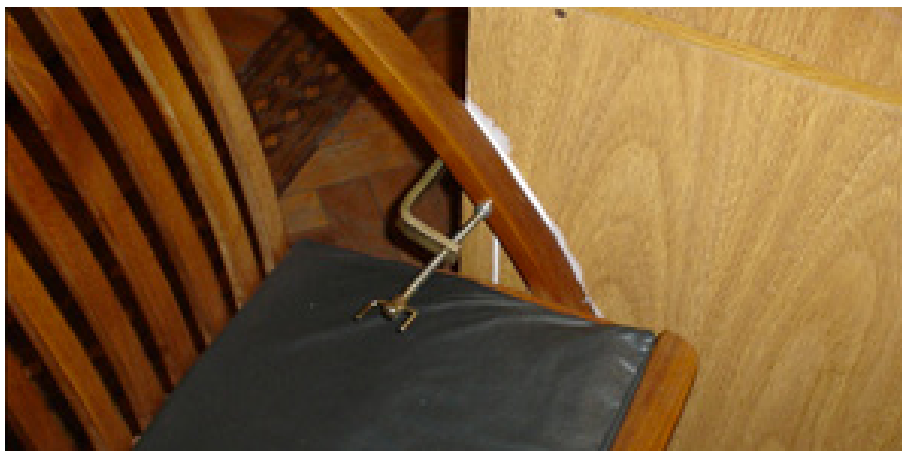


Figura 2. *Intervenciones* (2003-2006), Luciana Lamothe. Fotografía

Estas operaciones se relacionan en varios aspectos: usan herramientas y procedimientos pensados para la producción o para la reparación con un fin destructivo; son actividades que no requieren de destrezas profesionales, sino que son pequeños actos de vandalismo o de sabotaje desarrollados en una escala reducida; son acciones caracterizadas por cierta ejemplaridad y focalización que refieren a tácticas de guerrilla; finalmente, son prácticas artísticas que no se desarrollan en un taller ni ponen en juego herramientas autónomas, sino que aluden a espacios cotidianos públicos o privados. Entre la observación de estos lugares cotidianos y la intervención que los perturba, Calvo y Lamothe realizan maniobras que tensionan las lógicas de funcionamiento de los ámbitos que habitamos.

Los universos temáticos propuestos por los proyectos analizados no podrían ser más diversos, incluso, antitéticos. En el caso de Calvo, sus acciones tienen como epicentro ámbitos domésticos, escenarios de confort procedentes de cierta burguesía estilísticamente conservadora, para la que la elección de sólidos y de macizos muebles parece evocar decimonónicos idearios de seguridad, de privacidad y de estabilidad. Lamothe refiere, contrariamente, al ámbito público de la ciudad contemporánea, a prácticas de vandalismo callejero asociadas a tribus urbanas, a la experiencia actual de los videojuegos *first person shooting* en la que se hace posible asumir el lugar del protagonista, se capturan tesoros y se accede a nuevos niveles de dificultad y de peligro.

SEGURIDAD AMENAZADA

Una mirada atenta a los detalles nos muestra masas amorfas que se ciernen amenazantes sobre las pequeñas figuras pintadas sobre un plato de la tradicional cerámica Staffordshire. En una de las primeras series de Calvo, *El método Tradicional* (2003-2004), el dispositivo fotográfico amplía y revela una imagen que a la distancia se mantiene oculta [Figura 3]. Lo que desde lejos –y cotidianamente– pasa desapercibido con la suspensión propia del acto fotográfico se revela.

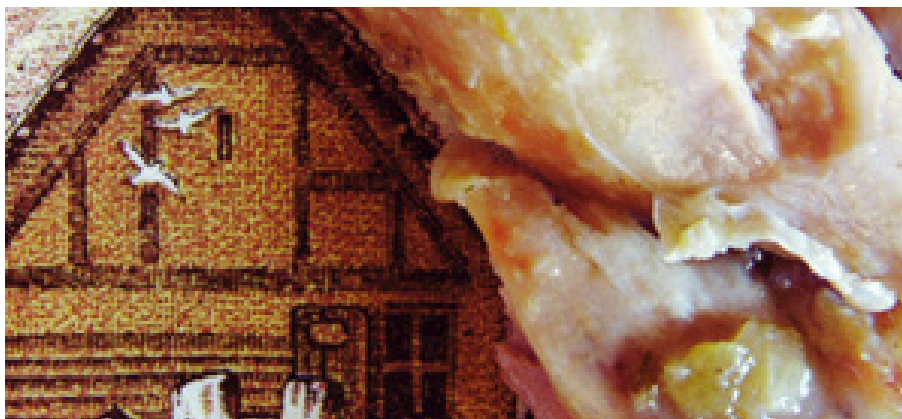


Figura 3. *El método tradicional* (2003-2004), Eugenia Calvo. Fotografía

La iluminación y el encuadre también montan la superficie plana del plato y el volumen informe configurado por los restos de comida. El punto de vista, a su vez, anima a los inertes personajes que pueblan la tradicional vajilla, esto, sin duda, exhibe cierto humor. Las imágenes podrían provenir de juegos infantiles en los que se ha transgredido la regla familiar de *no jugar con la comida*. En ese instante de juego, las imágenes figuradas del plato entran en contacto con la comida en un plano ficcional que las reúne. Así lo rememora la artista:

Siempre me llamaron la atención esos objetos lujosos, digo, esos objetos especiales, o los adornos, ese tipo de cosas. Especialmente en ese momento. Me preguntaba: ¿Cuál es la utilidad de todo esto? Y me resultaban muy graciosos esos paisajes, esos platos tan dibujados y tan llenos de relatos, que son para comer. [...] La verdad es que iba sacando fotos y jugando con la comida, fotografiando unos platos, otros platos (Baeza, 2010).

En la serie *Entusiasmo y generosidad* (2007) encontramos varios procedimientos similares. Aquí, los planos reunidos son de imágenes de interiores abigarradamente decorados, que conviven con montículos de tierra, de arena o de piedra. Resumamos las similitudes en la operación de esta serie y de la anterior: en la primera, se manipula la iconografía de los platos cerámicos con restos de comida; en la segunda, se toma un repertorio de fotografías publicitarias de interiores que provienen de muestrarios de empapelados que son parcialmente cubiertos por los materiales mencionados y refotografiados. En ambos casos, se trata de imágenes anacrónicas, fuera de moda: reproducciones de motivos decimonónicos aplicados sobre cerámica, fotografías de propuestas decorativas de hace veinte o treinta años. En segundo lugar, siempre se trabaja con una serie de oposiciones entre los elementos montados: lo informe de los restos de comida y de los montículos de materiales contra la estilización de los patrones ornamentales; la superficie plana que simula un espacio ficcional contra el volumen de los materiales; las superficies ornamentadas que recubren contra los materiales que parecen aludir a lo profundo, a lo interior o a lo visceral; elementos que pertenecen al orden de la cultura, de lo estilizado, de lo organizado contra un sustrato de materiales crudos, naturales, no trabajados. Finalmente, en ambos casos, se advierte cierto carácter amenazante de los materiales informes que se proyectan sobre las imágenes reapropiadas, parecen querer cubrirlas, taparlas, proyectar su sombra sobre ellas.

El repertorio temático del ámbito doméstico frente a la amenaza de fuerzas siempre expectantes estará presente en los siguientes proyectos de Calvo. En la intervención *Barricadas* (2005), realizada en la casa de los padres de la artista, ella apila los muebles y cierra el acceso a la sala de la casa, de este modo, produce una barrera de aspecto defensivo. En la videoinstalación *Un plan ambicioso* (2006) se exhibe el registro en video de tres acciones realizadas por la artista: en la primera, se origina una pequeña explosión en la cocina que destruye una tetera; luego, la vemos esconderse debajo de una mesa, de un sillón y dentro de un armario; finalmente, en la última acción, retoma la construcción de la barricada con muebles y crea una barrera frente a la cámara que cierra la visual de una sala de estar.

En la serie fotográfica *Iniciativa privada* (2011) las barricadas se muestran como conjuntos con estilización. Sobre la elección de los objetos Calvo indica: «Elegía muebles que conforman un juego de dormitorio o un comedor, que mostraran un territorio concreto de la casa. La idea era tener objetos muy simples, darlos vuelta, plegarlos y producir una toma fotográfica muy medida, que resaltara las líneas rectas» (Baeza, 2010). Todas estas acciones contienen cierta ambivalencia, pueden ser leídas como juegos o como travesuras infantiles y, a la vez, sugieren una atmósfera de peligro. Especialmente, en *Un plan ambicioso*, se revela que el peligro no sólo proviene del exterior de la casa, sino que la figura de la amenaza también puede centrarse en sus moradores, es decir, lo amenazante se sitúa en un lugar ambiguo entre el interior y el exterior.

Las operaciones de estos proyectos se construyen sobre la base de lógicas propias de los juegos infantiles que elaboran un relato ficcional para animar los objetos hogareños. Estos relatos cuestionan, recurrentemente, el eje *defensa-amenaza* como si se tratara de pequeñas escenas bélicas. De manera paradójica, esta intervención ficcional sobre el espacio doméstico dice algo sobre su funcionamiento: interpela su carácter de *lugar amenazado*. Como es sabido, el espacio doméstico se configura, en la modernidad, como un lugar privado que sirve de amparo a los individuos de la turbulencia y a los peligros de la escena pública. Esta creación burguesa de la intimidad requirió de

la planificación de espacios que encarnen este tipo de subjetividad. Dicho espacio debía servir como refugio para proteger el tesoro de una interioridad entendida como una esencia personal. Alrededor de esta formación discursiva se constituyen las ideas de intimidad y de confort (Sibila, 2008). Alterar la organización de este ámbito poniendo en jaque su estabilidad es una de las premisas del trabajo de la artista. Al respecto, Calvo señala: «Me interesaba esa tradición conservadora, la inmovilidad, lo que pasa cuando esos muebles se mueven, cuando se despliegan, cuando sus órdenes se rompen» (Baeza, 2010).

Si bien el relato social se encuentra en crisis en distintos aspectos de nuestro panorama cultural actual, la problemática de la intimidad y la correspondiente segmentación de espacios privados que encarna la noción de individualidad sigue vigente en varias producciones discursivas. Puede pensarse que desde la planificación urbana la figura de la intimidad recorre los primeros procesos de planificación de suburbios residenciales hasta los actuales barrios cerrados.

El vínculo entre habitación y conformación de subjetividad –entendido como defensa o como repliegue interior frente a un exterior amenazante– también está tematizado en la instalación *Serias limitaciones* (2011). Aquí, Calvo diseña una estructura metálica que impide usar o desplazar los muebles, fija sus cajones y los inmoviliza a muros o a pisos. Por un lado, anula su funcionalidad; por otro, al constreñirlos y al sujetarlos los vuelve a personalizar, recurre a la prosopopeya. Esta coraza aprisiona los objetos como si estuvieran animados; el lugar de la amenaza resulta nuevamente ambiguo, es difícil decir si procede del exterior que lo aprisiona o de un interior que debe ser controlado.

En la instalación *La última región* (2011) Calvo ubica en el centro de la escena al mobiliario doméstico y a su destrucción por medio de una operación retórica opuesta a la de las barricadas: los muebles no son agrupados, sino desarmados hasta ser reducidos en una serie de pilares, de machetes o de varas que pueden ser vistos como objetos contundentes, amenazantes [Figura 4]. Estos objetos se disponen en el espacio para referir a la clasificación morfológica de instructivos o de manuales,¹ pero el orden lógico de los manuales se ha invertido: ahora exhiben operaciones de desguace, el discurso de dichos instructivos es subvertido. Mediante estos pequeños gestos de vandalismo o de destrucción que perturban la tranquilidad del espacio doméstico, Calvo tematiza el funcionamiento social del hogar como un espacio de refugio y de interioridad ligado a la construcción de una intimidad en amenaza. El tópico de la seguridad y de la amenaza es un conjunto temático que también toma Luciana Lamothe en sus proyectos sobre el espacio público.



Figura 4. *La última región* (2011), Eugenia Calvo. Instalación

PELIGRO EN LAS CALLES

Lamothe se forma en escultura y desarrolla una serie de gofrados y de objetos de cartón cercanos a la tradición objetual (cercana a las estéticas de la década del noventa) al inicio de su carrera (Tartaglia & Accinelli, 2009). En dicha serie de gofrados la artista calca el relieve del suelo de la

vereda por medio de hacer presión con sus pies. Aquí encontramos la idea de un contacto indiciario con el espacio público y de una práctica no especializada, ajena a los protocolos clásicos del grabado. La referencia a una actividad vandálica marca sus primeras acciones en la serie foto-perfórmica *Intervenciones* que desarrolla entre 2003 y 2006. Dicha serie da un giro sobre su trabajo y presenta varias de sus preocupaciones posteriores. Las acciones testimoniadas a partir de fotos se desarrollan en espacios, exteriores o interiores, de acceso público. Así caracterizaba Lamothe estas experiencias:

En cada una de mis intervenciones lo que me interesa es atacar directamente el material, poner en acto su potencia. Lo que intento establecer es una situación de clandestinidad, hacerme la película de que lo que estoy haciendo está mal y, por lo tanto, no puedo ser descubierta. Por eso, tanto la acción como el resultado deben pasar inadvertidos. No busco público callejero. El único testigo y cómplice será mi cámara fotográfica (Lamothe, s/f).

Sus títulos indican el procedimiento, por ejemplo: *Ascensor hasta el piso 15 del Sheraton Hotel de Buenos Aires (Cortar sillón)*. Aquí se observa la toma fotográfica que registra el corte producido con una trincheta sobre el tapizado del mueble. Asimismo, se presentan otras acciones: sobre una serie de candados que aseguran las rejas de un negocio que da a la calle se coloca un candado más; con unas llaves *allen* se desarma una silla *Wassilly* en el hall de una universidad; en un supermercado se coloca un *sachet* rosa de yogur en la góndola que contiene jabones, también rosados, y se lo corta. En la serie hallamos las siguientes invariantes: la toma fotográfica en el plano de la enunciación funciona como testimonio de la acción y revela la autoría de este acto en un principio anónimo; en la imagen, autor y destinatario final de la acción no se muestran, el daño ocasionado funciona como un indicio que figura la narración del acontecimiento; la operación se desarrolla con procedimientos sencillos en la que se privilegia el uso de una determinada herramienta; en algunas ocasiones, el acto presenta cierta estilización (yogur rosa sobre jabones rosas); las acciones siempre responden a un programa previamente planificado que se ejecuta.

En el video *5 acciones* (2005) se modifica el soporte de registro, pero se mantienen premisas similares a las que alentaron la anterior performance. La duración de la toma permite corroborar la corta duración de la acción. Este tiempo corresponde a cierto momento táctico en el que puede desarrollarse la jugada sin ser descubierta. Estas operaciones siempre se sitúan en un lugar al que se accede de manera intrusiva, la protagonista puede ser descubierta. Algunos de los actos ejecutados fueron, por ejemplo, verter cemento de secado rápido en el inodoro de un baño público para inutilizarlo o arruinar la terminación de las puertas metálicas de un ascensor, desde su interior, con un torno portátil.

Vulnerar las barreras de control sobre espacios vigilados también es el núcleo temático de la performance *Arrancar-Imantar* (2006), documentada, en este caso, en soporte fotográfico. En dicha acción la artista despegó carteles autoadhesivos de empresas de seguridad localizados en diversos locales y negocios para luego pegarlos como si fueran imanes sobre la heladera de su casa.

En 2005 Lamothe produjo el video *Autor Material* en el que vuelve a registrar una serie de acciones que se muestran cada vez más complejas [Figura 5]. Mencionaré una de ellas, que se realizó en un *shopping*, como ejemplo. Nuevamente, se presenta la escena del cubículo individual del baño público: con un destornillador desarma el sistema que descarga el agua en el inodoro; luego, anuda uno de los componentes del artefacto con una cuerda, cuyo extremo opuesto es atado al picaporte; recoge las herramientas, observa si no hay testigos, salta, tropieza y se cae. Después, el espejo del baño muestra su reflejo. En la imagen se revela un artefacto que la artista utiliza para grabar sus acciones sin que la cámara se convierta en un obstáculo, se trata de una vincha que sitúa la cámara en su frente. Así, la imagen devuelve su perspectiva, el plano es similar al utilizado en los videojuegos *first personal shooting*. Es decir, se sitúa en una experiencia en primera persona: la mano que ejecuta las acciones se presenta como una extensión de quien mira.



Figura 5. *Autor material* (2005), Luciana Lamothe. Video, cuadros fijos

Desde la lógica narrativa, también se realizan referencias a estas producciones audiovisuales. El relato se articula con la posibilidad de vulnerar barreras que organizan el espacio, se trata de acceder a distintos lugares que presentan niveles de peligro creciente, es decir, la complejidad de las acciones aumenta y requiere de un nivel de planificación táctica y de una destreza cada vez más intensa. Se trata de poner en juego las propias capacidades y de superar las propias marcas pasadas. El recorrido en los proyectos de Lamothe siempre es solitario, son ejercicios de autosuperación. Finalizaré este itinerario con la descripción de una instalación que interactúa con el cubo blanco de una sala convencional. Se trata de la exposición titulada *Criminal* (2008) realizada en el espacio joven de la Galería Ruth Benzacar, ubicada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La instalación presenta cierta narrativa compleja que incluye objetos apropiados, proyección de un video, gráfica adherida a los muros y al piso, mapas y planos impresos, otros elementos de acento más escultóricos e inscripciones escritas. Los gráficos del propio espacio de exposición apuntan al horizonte temático de

la planificación criminal, el mapa impreso en lona sitúa los puntos donde se han realizado los robos de los objetos desplegados en la sala. El conjunto de objetos escultóricos tiene vértices afilados que podrían convertirse en armas letales, posibilidad abierta que los transmutaría de objetos estéticos a objetos de uso práctico.

En esta ocasión, los objetos son presentados directamente sin mediar el registro fotográfico o videográfico. Cuatro cestos de basura procedentes del mobiliario urbano y una puerta extraída de un baño público se exhiben como trofeos de dichas actividades vandálicas. Sobre ellos, hallamos diversas inscripciones. Entre otros grafitis de la puerta del baño, la artista apunta: «Si no hay vanguardia, hay crimen», repitiendo la expresión en otros soportes. También encontramos el siguiente escrito impreso en el muro: «Si no hay un proyecto que trascienda el corte que se hace sobre el material para generar una forma, toda la tensión recae sobre ese corte, sobre la destrucción».

Aquí se trabaja, nuevamente, sobre el intertexto entre actividades de pillaje urbano y prácticas artísticas. El término que posibilita la equivalencia parece ser el de *ruptura* o el de *destrucción*, asociado a la generación de una *forma*. La ruptura describe los procesos materiales implicados en las acciones de la artista sobre el entorno urbano y, además, refiere a su propia inscripción dentro de los movimientos de discontinuidad y de fractura que instala la noción de vanguardia. A su vez, este término se encuentra en conflicto: así como el vandalismo consiste en acciones delictivas sin un fin específico ni un rédito, el horizonte futuro que anima los proyectos vanguardistas también parece encontrarse en crisis. Entonces, sólo queda en pie el gesto destructivo y configurador de las formas, desplegado sin finalidad, sin rumbo, como el recorrido errante por el espacio urbano que se sitúa en el centro de la narrativa propuesta en la obra de Lamothe.

OBSERVAR E INTERVENIR

Los proyectos explorados parten, en su mayoría, de una labor que no alude al espacio especializado del estudio ni aluden a instrumentos autónomos disciplinarios. En este sentido, pueden inscribirse en un movimiento de *antidisciplina*. Son operaciones sobre entornos próximos, *mundos inmediatos*, donde se ponen en juego tácticas de observación y de intervención simultáneas. En el caso de Lamothe, sus acciones sobre el espacio público urbano le permiten indagar sobre sus fronteras, controles, agentes de vigilancia, en fin, sobre toda una serie de dispositivos que determinan sus usos permitidos y prohibidos. Así, dan cuenta de un horizonte temático vinculado con la errancia urbana de diversas tribus contra-culturales.

Las obras de Calvo intervienen sobre el espacio doméstico y desatan fuerzas ocultas localizadas en un espacio ambiguo, emplazado entre el interior y el exterior mediante procesos de ficcionalización que logran revelar una sensación de amenaza que habita en la intimidad de la propia casa. En este sentido, remiten a experiencias infantiles alrededor del ambivalente espacio hogareño. En ambos casos, la observación produce lecturas sobre el funcionamiento social de estos espacios que, a su vez, implica actuar sobre ellos y tensar sus gramáticas con movimientos aparentemente dicotómicos como documentar y actuar.

Paralelamente, este movimiento de desespecificación no renuncia a un elemento nodal del hacer escultórico: la exploración en los soportes materiales. En el trabajo de las dos artistas se subrayan las marcas indiciales de un hacer particular, huellas que hablan en primera persona de una actividad proyectada sobre objetos y sobre espacios que quedan inscriptos en la esfera de acción de un determinado cuerpo. Las intervenciones sobre los materiales, es decir, su uso, no escinden reflexión y operatividad. Esto se debe a que las artistas focalizan su actividad sobre la materialidad de los objetos que pueblan los lugares que habitamos. Desde esta perspectiva, no es extraño que después de desmaterializar sus acciones, prefiriendo en diversas ocasiones la performance, sus proyectos vuelvan a interpelar dispositivos propios de la escultura como una manera de repensar el sustrato material de nuestros entornos y las prácticas sociales que los sustentan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Certeau, M. (1980). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México D.F.: ITESO. Universidad Iberoamericana.
- Heller, Á. (1970). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tartaglia, L.; Accinelli, P. (2009). *Actividad de uso, sobre la obra de Luciana Lamothe*. Buenos Aires: edición de autor.
- Trama, P. «Hackear la ciudad. Sobre la obra de Luciana Lamothe». *Revista Mancilla* (1), pp. 60-67.
- Baeza, F. (2010). «Entrevista a Eugenia Calvo». En *Arte y vida (cotidiana). Prácticas estéticas de todos los días en la escena argentina contemporánea* [tesis doctoral]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

Lamothe, L. (s/f) «Visión del arte» [en línea]. Consultado el 10 de septiembre en <<http://boladenieve.org.ar/artista/19/lamothe-luciana>>.

NOTA

¹ Con relación al uso de instructivos en su obra Calvo indica: «Tengo unos grabados de instructivos donde aparece la explicación arriba y abajo todos los objetos que se usan para construirlos. Y me hizo acordar mucho a la imagen de La última región. Me interesan los sistemas de clasificaciones, cada vez estoy más en ese terreno».

Cita recomendada:

Baeza, F. (2015). «La destrucción focalizada. Las obras de Eugenia Calvo y de Luciana Lamothe». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 1-9. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Música tonal
Configuraciones gestuales y complejidades
Sergio Balderrabano
Boletín de Arte (N.º 15), pp. 10-17, septiembre 2015. ISSN 1853-0710
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

MÚSICA TONAL

CONFIGURACIONES GESTUALES Y COMPLEJIDADES

TONAL MUSIC GESTURAL CONFIGURATIONS AND COMPLEXITY

Sergio Balderrabano
sergiobald@gmail.com

Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de
La Plata | Argentina

Recibido: 12/04/2015 | Aceptado: 18/07/2015

RESUMEN

La posibilidad de comprender que una concepción gestual de una obra musical nos aproxima a concebirla como una unidad compleja es la idea que fundamenta este trabajo. Partimos de miradas totalizadoras sobre las interacciones de todos sus materiales constitutivos, insertas en contextos culturales específicos. Desde estas perspectivas, emergen preguntas en cuanto a aquellos comportamientos musicales que quedan ocultos, invisibilizados, no percibidos. Así, podemos aventurarnos en una escucha musical no guiada, únicamente, por un orden lineal, dogmático y normativo, sino que nos invita a plantearnos otras escuchas que puedan generar metodologías de análisis desconocidas hasta el momento y que nos acerquen a comprender la significación de una obra musical concebida como un emergente cultural.

PALABRAS CLAVE

Análisis musical, gestualidad musical, complejidad, contexto social

ABSTRACT

This work is founded on the possibility of understanding that a gestural conception of a piece of music approaches us to its conception as a complex unit. We base our assumptions on the comprehensive views on the interactions among all its constitutive materials, inserted in specific cultural contexts. From these perspectives, questions related to the hidden, invisible and unperceived musical behavior arose. This way, we can embark on a musical listening which is not just guided by a lineal, dogmatic and normative order, but also invites us to question other types of listening that generate methodologies of analysis that are so far unknown and help us comprehend the meaning of a piece of music as a cultural resultant.

KEY WORDS

Musical analysis, musical gesture, complexity, social context



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

Un análisis estructuralista de una obra musical con fundamento en, por ejemplo, la disociación armonía-melodía-ritmo-textura puede ser importante en la etapa inicial de su estudio¹ porque da cuenta de los comportamientos de cada uno de sus materiales constitutivos: aspectos del fraseo y del ritmo armónico, características melódicas, diversas células rítmicas y la construcción textural. Es fundamental tomar consciencia de que dicho análisis fragmenta la relación permanente y simultánea entre los materiales en el contexto de una obra particular. Sin embargo, desde una metodología de análisis, construida en función de la interacción de estos materiales, pueden emerger conceptos que reflejen un tipo de significación de la obra musical.

Desde otra perspectiva analítica, los enfoques que relacionan los materiales constitutivos con el mundo de la cultura a la que pertenecen corren el riesgo de caer en lecturas pseudo hermenéuticas que, en un intento por separarse de los análisis estructuralistas, arriban a enfoques analíticos con dudosas interpretaciones. Ambas consideraciones tienen como fundamento debates teóricos sobre lo que constituye la significación en la música y sobre cómo es comprendida por los oyentes. Al respecto, Leonard Meyer explica:

La primera y principal diferencia de opinión se da entre los que insisten en que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical y los que sostienen que, además de estos significados abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter. Llamaremos al primer grupo los “absolutistas” y al segundo los “referencialistas” (Meyer, 2009: 23).

Es posible superar estas posiciones antagónicas si asumimos que la concepción de una obra musical como una unidad compleja se fundamenta en un proceso perceptual, entendido no como un reflejo de la realidad exterior,² sino como una construcción. Con el término «construcción» no nos referimos a algo dado, externo u objetual, sino a un proceso de construcción continuo, en el que participamos en ámbitos culturales determinados a través de múltiples formas de interacción con el mundo. Esto nos lleva a pensar en que no vemos la realidad, sino que construimos nuestro mundo. No conocemos ni podemos conocer el mundo tal cual es porque, entre otras cosas, no es sino que *deviene*, y también porque sólo podemos conocerlo al interactuar con él. Lo que sí conocemos es cómo somos afectados por esa interacción.

Cuando hablamos de realidad aludimos a todo lo existente, incluso a nosotros como personas y como sociedad. Desde esta perspectiva la realidad puede ser concebida como una unidad compleja, como una confluencia de múltiples fenómenos, cuya comprensión reside en sus conexiones, en sus relaciones entre hechos y procesos. El resultado globalizado de esta comprensión podrá revelar conexiones ocultas, no percibidas, invisibilizadas, es decir, mostrará otras realidades que tienen derecho propio de existencia, pero que, paradójicamente, sólo existen cuando se las descubre. En ese descubrimiento aparece la sorpresa de que «eso» estaba allí pero no podíamos percibirlo, no porque estuviera oculto, sino porque el modo de vincularnos no lo permitía.

EJEMPLIFICACIONES EN OBRAS MUSICALES

Sobre la base de estos razonamientos observaremos, en el siguiente ejemplo, comportamientos compositivos que pueden permanecer ocultos a las miradas analíticas tradicionales [Figura 1].

Figura 1. Sonata para piano en Re Mayor (Hob.XVI:37, I mov.) (1780), Haydn

En nuestras formaciones académicas, el análisis de la frase inicial de la *Sonata para piano en Re Mayor*, de Haydn tiende a centrarse en su lógica de alturas. De esta manera, la conclusión a la que se arriba es que estamos en presencia de una típica frase período, con su posible articulación en antecedente 1 (c.1-2),³ consecuente 1 (c.3-4), antecedente 2 (c.5-6) consecuente 2 (c.7-8) o concebida como un gran antecedente (c.1-4) seguido de su consecuente (c.5-8). El plan armónico que sostiene dicha articulación formal se apoya en las funciones de I-I⁴ (c.1-2), IV6-I6/4-IV-I6 (c-3) y V-I-V (c-4); I-I (c-5-6), IV6-I6/4-IV-I6 (c-7) y IV (II)-V-I (c-8), que responden a la lógica clásica de este tipo de frases musicales.⁵ Además, el cambio de densificación textural en el plano inferior de los compases 5 y 6, dinamiza el estatismo del antecedente 1 y está precedido por el diseño melódico de semicorcheas en la semicadencia al V del compás 4. Estas percepciones y sus lógicas compositivas son fácilmente aprehendidas por un oyente familiarizado con este tipo de texturas. Sin embargo, algo menos evidente se encuentra en la organización textural⁶ de los compases 1 y 2. El estatismo armónico de I, durante los dos primeros compases, no es sólo dinamizado con las ornamentaciones del plano superior, tanto en términos de apoyaturas (mi-re) y de los trinos ⁷breves sobre el sonido mi. También adquiere especial relevancia el cambio de registro del acorde de tónica articulado con duplicación de octava en un registro grave y luego reproducido como tríada una octava más aguda. Esta sutil diferencia registral surge de otra actitud de escucha y coloca al comportamiento registral en un rol muy importante a la hora de dinamizar el estatismo funcional del acorde de tónica.⁸ Basta con volver a tocar el mismo acorde inicial en el compás 2 para percibir la diferencia en cuanto a la oposición dinamismo/estatismo.

Las percepciones registrales mencionadas no pasan desapercibidas si nuestra manera de vincularnos con la escucha de esta frase musical incluye todos los recursos y los procedimientos compositivos y no solamente su lógica de alturas, que construye la típica frase período del siglo XVIII.⁹ Dar lugar a la percepción de esa configuración registral es permitir que varios aspectos, no ligados a las lógicas de alturas, ocupen un lugar importante en la configuración del discurso musical; es percibir otros comportamientos compositivos que inciden en la dinamización del estatismo del campo de las alturas; es concebir la incidencia del espacio registral en la construcción de la frase musical; es estar en contacto con la complejidad del discurso musical.

El desafío que conlleva la concepción de la obra musical como una unidad compleja en nuestras percepciones es el de descubrir y el de ver lo que permanece invisibilizado, lo no percibido, lo oculto, lo intuitivo; es el de ser capaz de escuchar la obra desde paradigmas distintos en los que el orden, lo lineal o lo dogmático, no sean los únicos ejes que guíen nuestra percepción. El desafío es ver más allá de lo aprendido, estar abiertos a experimentar y a buscar recursos hasta ese momento desconocidos; es aproximarnos a su construcción simbólica. Con relación a esto, Carl G. Jung plantea:

Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir

nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol divino, pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia (Jung, 1957: 19).

En los siguientes ejemplos podremos ver un comportamiento compositivo común: el final de una obra articulado con una cadencia¹⁰ V-I en re menor. En una primera aproximación analítica, vemos que el gesto cadencial del tema de Schumann y del de Troilo son similares: ambos poseen saltos registrales en el enlace V-I, en estado fundamental, y posición melódica de octava, en ambos acordes [Figura 2 y 3]. En el coral de Bach, en cambio, la cadencia V-I responde a la lógica de la conducción de voces tradicional: la 7ma de paso en la voz del tenor que se dirige a la 3ra del I, la 3ra del V (sensible ascendente) que se dirige por salto descendente a la 5ta del I construye lo que se conoce como «resolución excepcional», movimiento melódico en las voces intermedias muy utilizado en estos estilos. Otro comportamiento a considerar es el del bajo, salto de fundamentales la-re y la duplicación del re en la voz superior [Figura 4].



Figura 2. «Jäger auf der Lauer», Op.82 No.2, de Escenas en el bosque (1850), Schumann



Figura 3. La última curda (1956), Aníbal Troilo. Tango



Figura 4. Befiehl du deine Wege (1727), Johann Sebastian Bach. Coral

Si bien la percepción del V-I en fundamental tiene, en nuestra cultura tonal occidental, la sensación de conclusividad, la pregunta que puede formularse es si la gestualidad musical de estas tres cadencias es igual. Como material sintáctico, el cifrado V-I unifica la percepción de esas tres cadencias, pero escucharlo como gestualidad, como movimiento que adquiere significación, permite que arribemos a otras percepciones. En el caso de Bach, la cadencia está en función de una afirmación de la tónica principal, recurso típico de una época histórica en la que los procedimientos contrapuntísticos tienden a afirmar al sistema tonal. Sin embargo, en la época histórica de Schumann, las obras musicales ya no requieren de los mismos procedimientos compositivos utilizados durante los períodos Barroco o Clásico. Como sabemos, en diferentes obras musicales, se observan procesos de crisis respecto de la consolidación del sistema tonal.

Particularmente, en el ejemplo de Schumann, la articulación por salto registral del V-I afirma la tónica principal, pero la conducción de voces junto a la gestualidad rítmica, la articulación y la dinámica transforman a esta cadencia en una gestualidad que construye una metáfora sonora de un final categórico y triunfante de un cazador al acecho, coherente con la narratividad poética del ciclo *Escenas en el bosque*. En el caso del tango de Troilo, el V-I puede ser entendido como un recurso cadencial que articula el procedimiento compositivo de cierre formal. Si bien este recurso está pensado sobre la base de siglos de una tradición tonal occidental, el desafío en esta música no es percibir dicha cadencia como una gestualidad afirmativa de un sistema tonal, sino como una gestualidad cadencial formal, coherente con la construcción compositiva de los tangos tradicionales. Para continuar con la relación V-I veamos el ejemplo de *Danzarinas de Delfos*, de Debussy [Figura 5], quien propone un desafío muy interesante: escuchar la relación Fa-Sib¹¹ en el plano inferior, no como una relación cadencial V-I, sino como una sonoridad en sí misma.

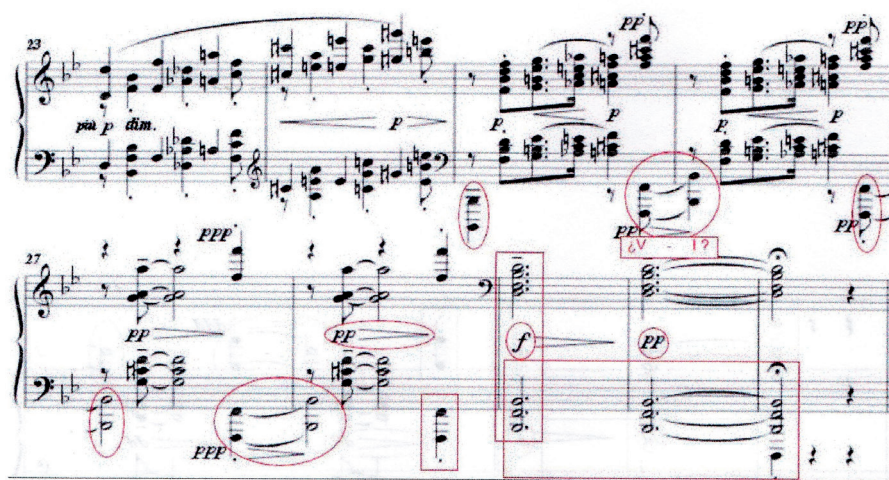


Figura 5. *Danzarinas de Delfos* (1901), Debussy. Preludio 1, Libro 1. Final

En el estilo impresionista el concepto de *acorde per se* permite elaborar discursos musicales en los que las estructuras armónicas pueden dirigirse a otras estructuras armónicas, sin estar regidas por las lógicas de los ciclos de quintas tradicionales o por las tensiones estructurales que conducirían a determinadas resoluciones. Si extendemos este concepto perceptual, *acorde per se*, a la sonoridad V-I en el ejemplo anterior, veremos al movimiento armónico Fa-Sib no como un gesto cadencial, sino como una sonoridad en sí misma, como un movimiento armónico *per se*. Percibir la relación V-I como una sonoridad y no como un gesto armónico tradicional de afirmación de una tónica, produce un deslizamiento perceptual de esta afirmación tradicional a las gestualidades de otros materiales no ligados a la lógica de alturas: el contraste dinámico *f*¹² y el registro grave del acorde tríada de Sib del compás 29, junto a su repetición en *pp*, serán las gestualidades que construyen dicha afirmación. A partir de estos ejemplos, las diferentes maneras de vincularnos con la percepción gestual de la relación armónica V-I construyeron múltiples escuchas que generaron campos de significación diferentes. Tener en cuenta esta relación armónica en su dimensión gestual posibilita, entonces, comprenderla en los diferentes ámbitos culturales e históricos a los cuales pertenece.

Ahora bien, los posicionamientos perceptuales mencionados, que ponen en crisis la concepción teórica de los análisis objetivos, motivan una revisión profunda de la interacción sujeto-obra. En los análisis objetivos esta interacción se fundamenta en una correcta y eficiente aplicación de determinadas teorías y metodologías de análisis. Además, éstos se centran en el mundo de los significantes, de sus materiales constitutivos y de determinadas interacciones. Pero un análisis gestual requiere de un sujeto que se involucre en su dimensión afectiva, sensible, corporal, subjetiva, un sujeto que despliegue su pensamiento metafórico y simbólico y que vivencie otros conocimientos que van más allá de los que emergen de los propios materiales de una obra musical. Como explica Kofi Agawu, se requiere de un sujeto «con una actitud comprometida [...] con las composiciones propiamente dichas más que con las teorías acerca de ellas» (2012: 13).

CONCLUSIONES

Los ejemplos utilizados muestran cómo pueden ser resignificados los tratamientos tradicionales de las disonancias en contextos de música popular y cómo los mismos significantes pueden adquirir múltiples percepciones y significaciones. Entonces, estudiar estos tratamientos escindidos de su historia nos aleja de su origen y de sus múltiples significados discursivos y expresivos, de sus construcciones metafóricas y simbólicas, y nos instala en el mundo de la manipulación de manera estandarizada y estereotipada. Si bien en un momento del análisis musical se torna necesario separar, desunir, aislar y reducir a los materiales que construyen una obra, es necesario, también, construir niveles de integración en el campo de los significantes musicales para arribar a una comprensión más abarcadora de la obra, donde percibirla con sus complejidades sintácticas genere múltiples escuchas y múltiples posibilidades interpretativas.

Estas reflexiones subyacen a nuestra concepción de la gestualidad musical en la cual está implícita la búsqueda de la relación entre los métodos de análisis estructuralistas y los enfoques relacionados con el contexto cultural, para superar la dicotomía análisis duro contra análisis blando (Balderrabano y otros, 2010). Un enfoque gestual restablece lo que desapareció con la fragmentación objetivista: la vinculación entre los materiales constitutivos y sus múltiples campos de sentido. Desde estas perspectivas, el concepto de *gestualidad musical* conduce a una idea trinitaria dinámica, es decir, de interrelaciones mutuas, que no se subordinan entre sí, sino que se nutren mutuamente: materiales-obra-cultura.

Hace tiempo que la ciencia planteó que ni la realidad de las partículas subatómicas ni la física que estudia el universo pueden separarse del observador. Por lo tanto, en todo análisis musical también estará implícita la mirada del sujeto que analiza: los conceptos emergentes remitirán no sólo al objeto concebido, sino al sujeto conceptuador. Este sujeto, que escucha y que analiza, no está dissociado de su propia cultura, de la sociedad en la que vive, de su mirada del mundo, de sus aprendizajes perceptuales, de sus marcos afectivos, de sus subjetividades. Así, resulta interesante comprender que una obra musical, creada en su dimensión cultural, no sólo enfrenta a su totalidad discursiva, sino que percibe un acorde tríada, por ejemplo, como un emergente sonoro de esa dimensión, con su particular producción de sentido.

Si bien esta interacción trinitaria puede generar la idea de algo inabordable, proponemos el desafío de lo inconmensurable y de aventurarnos en el camino de la exploración, más allá de los límites estructurales o de las limitaciones de los significados intrínsecos a una obra musical. El sentido de nuestro esfuerzo no es llegar a respuestas definitivas, sino a vivenciar cómo, frente a lo inconmensurable, percibimos, concebimos, pensamos la realidad que nos rodea. Este tipo de análisis no se fundamenta en un método a priori, sino en la búsqueda de un método elaborado sobre la idea de la diferencia entre simplificación¹³ y complejidad. Tampoco se centra en un único marco teórico que pretende una síntesis totalizante y la llegada a un sistema racional, operativo y ordenador. Lo importante es percibir que, si bien los puntos de partida pueden ser varios, el retorno a ellos estará modificado por el camino de búsqueda. Relativizar las miradas aislacionistas para vincularnos con las interacciones, con las interferencias y con los encabalgamientos polisistémicos, compromete a un sujeto que analiza a un diálogo con ese objeto, que es la obra musical.

Debemos, entonces, concebir al análisis musical, desde las perspectivas gestuales, como un sistema complejo que está subsumido y que, a su vez, subsume a sistemas de pensamientos inscriptos en un polisistema sociocultural, que participan de una nueva totalidad sistémica que engloba a esa obra, al analista y al mundo social al cual pertenece. Esto trae como consecuencia inmediata, la necesidad de que el analista se observe en su relación sujeto-obra y de que revise sus saberes aprehendidos en función de la relación con el contexto social, con la historia y con la cultura, comportamiento que no puede lograr la mirada simplificadora de los métodos estructuralistas tradicionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
Jung, C. (1957). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis Caralt.
Meyer, L. (2009). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Música.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Balderrabano, S.; Gallo, A.; Mesa, P. (2010). «El Gesto Musical» [en línea]. Consultado el 8 de septiembre de 2015 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39476>>.

Morin, E. (2012). «El Método I» [en línea]. Consultado el 8 de septiembre de 2015 en <<http://www.edgarmorin.org/libros-sin-costo/81-edgar-morin-el-metodo-i.html>>.

NOTAS

¹ Es pertinente señalar que del sustrato objetivo de este tipo de análisis han surgido convencionalismos necesarios.

² Es indudable que a lo largo del siglo xx comenzaron a crecer los cuestionamientos acerca de que la experiencia humana es individual, que existe un mundo completamente independiente de nosotros y que podemos conocerlo objetivamente. Una de las preguntas centrales en torno a estos cuestionamientos es: ¿cómo un sujeto puede tener una experiencia objetiva?, ¿cómo no darse cuenta de que el conocimiento presuntamente objetivo es apenas un modo humano, entre muchos otros, de experimentar y conocer el mundo? Para los posicionamientos objetivistas, el conocimiento es una representación interna del mundo externo al que se presupone como absolutamente independiente. Ahora bien, desde esa mirada, ¿cuál sería el rol del sujeto? Lo mismo que esperamos de un buen espejo: que el sujeto sea una mera superficie reflectante, que no aporte nada propio a la imagen, que nada delate su existencia. Para reflejar la realidad tal cual es, la propia existencia del sujeto debe desvanecerse. Si aceptamos esta puesta en escena entonces condenamos a la subjetividad humana a ser tan sólo una fuente de distorsión y/o de error.

³ En este trabajo la consonante c, indica compás; por lo tanto, (c.1-2) remite a compás 1 y 2.

⁴ Los números romanos I, II, IV, V, etcétera, remiten a la función armónica, es decir, al rol de los acordes dentro de un contexto musical determinado. Así, en el ejemplo 1 [Figura 1], el I refiere al acorde de re mayor, que es la tónica de esa obra; el V, al acorde de la mayor, que es la dominante.

⁵ La tendencia compositiva de los siglos xvii y xviii se estructuraba en frases musicales simétricas, de 8 o 16 compases, divididos en 4c.+4c. u 8c.+8c., respectivamente. A estas estructuras se las conoce como «frases período».

⁶ Por organización textural entendemos la manera en que un compositor distribuye los materiales musicales en la obra.

⁷ El trino es la ejecución rápida de un sonido y su inmediato superior o inferior.

⁸ El acorde de tónica es el acorde de referencia de una obra musical tradicional. En este ejemplo se concibe al acorde de re mayor como el acorde de tónica.

⁹ Hacer esto implica, en cierta manera, responder a las configuraciones teóricas y perceptuales de los textos de morfología, portadores de un determinado enfoque del análisis musical que permite arribar a respuestas unívocas y certeras.

¹⁰ Una cadencia es un gesto musical que tiene la función de dar cuenta, por ejemplo, del final de una obra musical.

¹¹ La relación de los sonidos Fa-Sib en el bajo remite a la idea de una relación armónica de V-I.

¹² En música, la consonante f (forte, en italiano) remite a que la sonoridad debe ser intensa. Las consonantes pp (pianissimo, en italiano) refieren a que la sonoridad debe ser de poca intensidad.

¹³ De acuerdo con Edgar Morin, los modos fundamentales del pensamiento simplificante se centran en idealizar (creer que sólo sea real lo inteligible), racionalizar (querer encerrar la realidad en el orden y la coherencia de un sistema, prohibirle todo desbordamiento fuera del sistema, tener necesidad de justificar la existencia del mundo confiriéndole un certificado de racionalidad) y normalizar (es decir, eliminar lo extraño, lo irreductible, el misterio) (Morin, 2012).

Cita recomendada:

Balderrabano, S. (2015). «Música tonal. Configuraciones gestuales y complejidades». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 10-17. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Del ojo al espectador

Visualidad, crítica y nueva historia del arte

Paula Barreiro-López

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 18-27, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

DEL OJO AL ESPECTADOR¹

VISUALIDAD, CRÍTICA Y NUEVA HISTORIA DEL ARTE

FROM THE EYE TO THE SPECTATOR VISUALITY, REVIEW AND NEW HISTORY OF ART

Paula Barreiro-López

paula.barreiro@ub.edu

Universidad de Barcelona | España

Recibido: 11/04/2015 | Aceptado: 21/04/2015

RESUMEN

Desde que René Huyghe destaca, en 1955, el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen y remarca la necesidad de cambiar los usos metodológicos de la historia del arte, se ha desarrollado una línea de pensamiento centrada en el espectador. Esta línea, que tuvo un auge considerado en las estéticas de los años sesenta, fue trasladada a partir de ese período a la historia del arte, gracias a una serie de estudios que hicieron del espectador el centro de la reflexión. En este artículo se realiza, entonces, un repaso por autores como Clement Greenberg, Michael Baxandall y Svetlana Alpers, quienes partieron del ojo, de la visualidad y de la cultura visual para desentrañar sus usos metodológicos en relación con las propuestas de la nueva historia del arte.

PALABRAS CLAVE

Visualidad, nueva historia del arte, crítica de arte, estudios visuales, metodología

ABSTRACT

In 1955 René Huyghe emphasized the passage of the civilization of the book to the civilization of the image and the necessity to change the methodologies of art history. After this moment a line of thought based on the experience of the observer was developed. This thought, very important in the aesthetic theories of the '60s, was transferred to art history from the '70s onwards. Different authors have studied art history by putting the spectator in a preferential place. This paper studies authors like Greenberg, Baxandall and Alpers –who put the experience of the eye and the visual culture in the centre of their interests– in order to analyse their methodological uses in relation with the new methodologies given by the new art history.

KEY WORDS

Visuality, New Art History, Art Criticism, Visual Studies, Methodology



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

En su libro *Dialogues avec le visible*, publicado en 1955, el historiador del arte René Huyghe constataba el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen. En ésta última se daba prioridad al elemento visivo sobre el narrativo.

En el siglo XIX se acaba la civilización del libro [...] el pensamiento se vuelve demasiado lento [...] ¡nuestro tiempo exige la aprehensión inmediata! [...] ¡la sensación! [...]. El mensaje de los sentidos aporta una percepción inmediata y simultánea; que yo abra los ojos y un conjunto, una totalidad que signifique de un solo golpe de vista. El hombre de hoy necesita esas tomas globales, solamente compatibles con la velocidad que le rige (Huyghe, 1955: 42).²

Para Huyghe se abría una nueva dimensión cuando la civilización comenzaba a dar importancia al hecho visual. La prioridad de la visualidad que, para el historiador francés, caracterizaba la cultura de los años cincuenta, se manifestaba como una perspectiva necesaria en este campo de la historia; la crítica del arte, al ser el acto visual y perceptivo, era el principal sistema de aprehensión del arte. El autor sostenía que la historia del arte contaba con la posibilidad de la experiencia directa, una percepción ajena a la disciplina de la historia. De este modo, demostraba la limitación de los discursos históricos positivistas que daban más importancia a los documentos, a los contratos, a las firmas y a las fechas que a los objetos artísticos. Al respecto, Huyghe explica: «El documento escrito, primordial en historia, no es más, no debe ser aquí más que el material infinitamente útil, es cierto, pero anexo o preliminar» (1955: 418).³

Así, se distanciaba de las metodologías positivistas tradicionales en el estudio de las obras y abría nuevas posibilidades para desarrollar una reflexión diferente que, actualmente, es cercana a institucionalización de los *estudios visuales*. Si el acto de la visión y de la experiencia directa era destacado y corroborado como sistema característico de la historia del arte, el ojo que observa –el sujeto que mira– adquiría una importancia primordial en el estudio del arte. Desde esta perspectiva, se desarrollaron, en años coetáneos del libro de Huyghe, y sobre todo a lo largo de los años sesenta, varias reflexiones desde el campo de la crítica del arte y de las prácticas de vanguardia. La obra de arte no podía sólo considerarse en sí misma, sino en su relación con el ojo, con el observador y con el régimen visual de la cultura que lo sustentaba. Este fue el punto de partida de una reflexión que pensaba a todo un nuevo sistema de referencias visuales, culturales y estéticas muy desatendidas hasta el momento. A pesar de que los debates suscitados entre la historia del arte y los estudios visuales llevaron, en sus inicios, a considerar ambas disciplinas como enfrentadas antagonistas (Guasch, 2003), lo cierto es que a partir de los comentarios de Huyghe diferentes historiadores, críticos de arte y artistas realizaron valiosos aportes que desviaron la historia y la crítica de arte de los métodos formalistas o atribucionistas, abriéndolas a la cultura visual.

En el presente artículo, entonces, se trazará el proceso de construcción de esta línea interesada en lo visual desde las propias raíces de la crítica y la historia del arte. Este fue un camino que, como veremos, se desarrolló a la par de los movimientos artísticos contemporáneos de los años sesenta y que marcó lo que se denominó, en los años ochenta, «nueva historia del arte». Esto se relaciona con lo que Jonathan Harris (2001) llama «historia crítica del arte», en la que se desarrollan formas de descripción, de análisis y de evaluación enraizadas en activismo social y político.

DEL OJO A LA PERCEPCIÓN

A partir de los años cincuenta, desde la historiografía, la estética y la crítica de arte, el rol del espectador comenzó a ser reivindicado, retomando la tradición de la filosofía alemana de la pura visualidad del siglo XIX. Konrad Fiedler, máximo representante de dicha corriente, sostiene: «No hace falta más para comprender el arte que el ojo que ve» (Fiedler, 2003: 97).⁴ Junto con Huyghe, otras figuras, como Bernard Berelson (1952), Clement Greenberg (1986) o Umberto Eco (1962) reivindicaron esta figura desde diferentes niveles e hicieron hincapié en su capacidad perceptiva, subjetiva o interpretativa (Berelson, 1952).

En gran medida, en los cimientos de las reflexiones estéticas se encontraba la explosión de la visualidad y la reivindicación de la participación del espectador en las tendencias artísticas que tuvieron su icónico inicio con la exposición *Le mouvement* (1955) realizada en la galería parisina Denise René (el mismo año, por cierto, que la publicación de *Dialogues du visible*, de Huyghe). En

efecto, el ojo y los procesos perceptivos, al igual que los principios purovisibilistas, eran objetos de interés y de estudio en los movimientos ópticos y cinéticos y en las dinámicas de grupo de la *Nouvelle Tendence*,⁵ que demandaban una mayor implicación del ojo –y, por ende, del espectador– en el proceso creativo e incluso productivo de la obra (Barreiro-López, 2009: 59).

Desde la crítica de arte, también desde la década del cincuenta, la consideración del ojo como órgano de conocimiento fue parte fundamental del pensamiento de Greenberg, quien dedicó a esto numerosos pasajes. Éste le otorgaba un rol primordial en la valoración de la obra de arte. El «ojo entrenado» que, para el crítico americano realiza el juicio estético, se encuentra al servicio de la experiencia para llevar a cabo la valoración crítica. Ojo y experiencia eran las armas con las cuales el crítico debía enfrentarse, directamente, a la obra de arte para evitar la utilización de los escudos de la retórica y para dejar hablar al arte libremente. De este modo, era posible valorar la calidad del objeto artístico. La experiencia era el «único tribunal de apelación [que puede mostrar] que hay de bueno y de malo en el arte abstracto» (Greenberg, 1993: 118).⁶

Según la narrativa greenbergiana, lo bueno y lo malo llegan a un «consenso en el gusto» (Greenberg, 1993: 118), a la manera kantiana, a través del juicio del ojo entrenado. Es decir, a la vez que considera al ojo entrenado como agente productor de los juicios estéticos, entiende la existencia de un consenso, es decir, de un ojo entrenado que coincide con el conjunto de ojos entrenados y, todos ellos, con un criterio estético común. Con relación a ello, sostiene: «El ojo entrenado tiende siempre hacia lo definitivo y positivamente bueno en el arte, sabe que está ahí y continuará insatisfecho con cualquier otra cosa» (Greenberg, 1993: 120).⁷ La prioridad del ojo, entonces, no se manifiesta, únicamente, en sus ensayos relacionados con el valor del arte y con el enjuiciamiento de su calidad, sino que Greenberg considera a las obras en función de su carácter visual, lo que le acarrearía conocidas críticas años después por sus propios discípulos (Krauss, 1993).

De este modo, el ojo entrenado para Greenberg se convierte en la clave tanto de la valoración de la obra como de la aprehensión del arte y de la experiencia estética, y esto conduce a lo que Martin Jay denomina «el triunfo de la pura visualidad» (1994: 160). Ésta lectura formalista y plenamente visual es evidente, por ejemplo, en las interpretaciones y en los comentarios de Greenberg sobre la escultura de David Smith:

Como Brancusi, Arp, Lipchitz, Giacometti, González, Pevsner, Smith surge de la pintura mucho más que de la usualmente conocida tradición de la escultura: su arte siendo lineal, abierto, pictórico, más que monolítico [...]. Si Pollock es gótico, Smith gira entre el barroco y el cubismo clasicista; un temperamento abierto abastece substancia e invención que requiere para su ordenación en un sentido del estilo cubista (Greenberg, 1986: 167).⁸

La importancia del ojo para Greenberg desenmascaraba el papel destacado de un agente en la experiencia estética: el espectador. Para el italiano Umberto Eco, quien sobrepasaba la pura visualidad para referir al campo de la interpretación, esta figura, en toda su corporeidad, adquiriría un papel fundamental para la consideración del objeto estético. Centrándose en la cultura de la imagen y teniendo como punto de referencia la relación del espectador con las nuevas tendencias artísticas informales y cinéticas, Eco comenzó a hablar, a inicios de los años sesenta, de una nueva categoría que respondía a los movimientos artísticos del momento: la obra abierta. Este autor pensaba en las transformaciones que las últimas tendencias producían al promover una obra claramente participativa de aprehensión inmediata. Al respecto, menciona:

Proponiéndonos obras en las cuales la estructura exige de nuestra intervención particular, muchas veces, incluso una reconstrucción continua, las poéticas de la apertura reflejan la atracción ejercida sobre toda nuestra cultura por el tema de lo indeterminado (Eco, 1965: 69).⁹

Aunque Eco veía en el arte informal esa intervención particular del espectador, dicha participación adquiriría su máxima expresión en el arte cinético, que comenzaba a generalizarse en el momento de la publicación de su libro *Opera aperta* (1962) y con cuyas poéticas el autor tenía una relación estrecha. De hecho, la visión de Eco se convirtió en fundamento de las interpretaciones que la crítica de arte realizó del arte óptico y cinético, adoptando la terminología de «obra abierta» en sus análisis (Barreiro-López, 2009: 315).

La posición del espectador fue, como el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV)¹⁰ puso de manifiesto desde sus inicios, una de las reivindicaciones más destacadas desde el campo artístico (Aupetitailot, 1998). Tanto para los artistas ópticos y cinéticos como para el sector crítico, el espectador era considerado un motor perceptivo que desencadenaba una acción estética en la obra en movimiento. Las tendencias Op se caracterizaban por una preeminencia de la visualidad y de la acción participativa del espectador y utilizaban unas estrategias visivas que se fundamentaban en la psicología de la percepción. Por eso llamaron la atención de Rudolf Arnheim, psicólogo y filósofo alemán, quien estaba interesado en las relaciones entre el arte y la percepción visual (Arnheim, 1971). En la inauguración de la exposición colectiva de las tendencias ópticas y cinéticas, *The responsive eye* (1965), realizada en el Museo de Arte Moderno (MoMA), de Nueva York, Arnheim manifestaba –en el documental que realizó sobre la muestra Brian de Palma– su abierta fascinación por este movimiento artístico que ejemplificaba sus análisis sobre la psicología de la visión.

Esta exposición, que respondía al proceso perceptivo y receptivo de la época, se fundamentaba, en principios puramente visuales. El comisario y conservador del MoMA, William Seitz, construyó su propuesta sobre la base de los procesos visuales que las nuevas tendencias propiciaban. Sin aludir a las terminologías, en uso, de Op y cinetismo, Seitz acuñaba el término *perceptual art* que exaltaba el valor perceptivo y el proceso visual que ello implica. Centrándose en los estudios de la psicofísica de finales del XIX y en la teoría de la gestalt, Seitz aunaba diferentes movimientos artísticos que privilegiaban el estudio de los fenómenos perceptivos y, con ellos, reivindicaba el papel del ojo que observa. Al respecto, en el catálogo de la muestra *The responsive eye*, explica:

Imágenes estáticas controladas tiene el poder de obtener respuestas subjetivas que van desde una tranquila orden hecha a los ojos para distinguir casi colores invisibles y formas diferentes hasta llamativas combinaciones que provocan la reacción de la visión con espasmódicas post-imágenes. Las infinitas posibilidades de estos misteriosos fenómenos artísticos son casi tan difíciles de enumerar como sus causas psicológicas y fisiológicas de determinar (Seitz, 1965: 5).¹¹

Esta nueva etiqueta de *perceptual art* le permitía reunir una selección de obras, organizadas en seis epígrafes, que agrupaban ejemplos del arte óptico y cinético europeo, junto con la abstracción postpictórica americana. Aunque el concepto no terminó de cuajar en la historiografía de la época, *The responsive eye* marcó el inicio de la internacionalización del arte óptico y cinético y su desbordamiento al mundo de la moda, de la televisión y del cine (Barreiro-López, 2009). La multiplicación del fenómeno Op Art, como se prefirió denominar, confrontó a la masa de espectadores con la determinante experiencia visual que estos objetos provocaban (Borgzinner, 1964). No obstante, la inclusión del espectador en el centro de la experiencia estética formó parte de las reivindicaciones de otras tendencias, como el *happening*, el movimiento Fluxus o el arte conceptual, que manifestaban la importancia que éste adquirió en la cultura de vanguardia de la época.

Todos estos movimientos se adecuaban, sin duda, a las observaciones de la crítica que eran sensibles a las incorporaciones y a los préstamos establecidos en una sociedad en la que la visualidad desbordaba, claramente, los límites de la cultura artística. La difusión multitudinaria y la multiplicación de las imágenes que la televisión y, en general, los medios de comunicación aportaban, determinaban una consideración del rol de la imagen que iba más allá de los límites establecidos por la crítica cultural tradicional, lo que daba lugar, según Vicente Aguilera Cerni, a una «civilización de las imágenes» (Aguilera Cerni, 1987: 95). Éste crítico resumía, en 1970, estos procesos con las siguientes palabras:

Al lado de la producción artística desarrollada por los canales minoritarios ya tradicionales desde la revolución industrial, existía un arte invasor, mayoritario, promocionado por los medios de comunicación de masas. Existía el mundo de los productos comerciales, el de los objetos para el consumo, el de la publicidad, los tebeos, el cine, la prensa, la televisión, la fotografía, la moda. Esta “cultura de masas”, este nuevo “folklore industrializado” ha creado la civilización de las imágenes un hecho incuestionablemente cuantitativo que ha modificado la cualidad de la existencia (Aguilera-Cerni, 1987: 95).

Los autores mencionados comprendían, al igual que Huyghe, las significativas transformaciones que se había producido en el régimen de la visualidad y analizaban las implicancias que dicha transformación supondría para la creación y para la interpretación de la obra de arte. Con este giro del objeto al sujeto –fomentado por las prácticas estéticas y por las críticas–, el espectador se convirtió en sujeto privilegiado en las reflexiones estéticas de los años sesenta. Su función y su proceso activo en el consumo de imágenes fueron incorporados, pocos años después, a nuevas visiones que se desarrollaron, en el campo de la historia del arte, a partir de los años setenta.

DEL ESPECTADOR A LA CULTURA VISUAL

El desarrollo de las políticas de izquierda y la percepción de la crítica de arte durante los años sesenta tuvo un impacto directo en las prácticas metodológicas de la historia del arte que, desde la década del setenta, comenzó a repensar su propia identidad. Temas relacionados con clase, género y política, junto con un cuestionamiento sobre la naturaleza del capitalismo, actuaron como motores para el desarrollo de la denominada «nueva historia del arte», de la que pasaron a formar parte metodologías marxistas, críticas feministas y análisis psicoanalíticos para desmontar, en palabras de Griselda Pollock y de Fred Orton, la «institucionalmente dominante historia del arte» (Pollock & Orton en Harris, 2001: 21).¹²

La toma de conciencia del espectador (presente desde los años sesenta en las prácticas artísticas y en la crítica de arte), comenzó a cobrar importancia en estudios académicos a partir de las décadas de los setenta y ochenta. Los libros y las investigaciones de Michael Baxandall (1988), de Svetlana Alpers (1983) y de Michael Zimmermann (1991) son algunos de los ejemplos a destacar. Otros, como los de Michael Fried (1990) y los de Jonathan Crary (1994), hicieron del espectador el objetivo fundamental de su investigación.

Todos ellos trataron diferentes épocas desde perspectivas en las que el espectador era un elemento fundamental de la reflexión y abrieron nuevas direcciones metodológicas e interpretativas dentro de la disciplina de la historia del arte. Es por ello que algunas de las reflexiones de estos autores –sobre todo Alpers y Baxandall– fueron incorporadas a la categoría «nueva historia del arte» por ampliar los límites teóricos y estéticos tradicionales. Varios, además, respondían a las objeciones puestas por Huyghe décadas atrás y retomaban una línea de pensamiento que se había desarrollado en el campo crítico y estético del mundo del arte. Asimismo, aunque todos partieron de la historia del arte, algunos se posicionaron, con vehemencia, dentro de sus márgenes, como Svetlana Alpers, quien al respecto explica:

Desconfío de los programas y de las etiquetas como “nueva historia del arte”. Me resisto a la denominación. Hago mi trabajo y no soy consciente al hacerlo que sea parte de una nueva historia del arte. Estudio arte. Es una tarea difícil. Estoy intentando simplemente hacerlo de la mejor manera posible (Alpers en Schoch, 1988: 16).¹³

A pesar de los distintos enfoques, estos autores manifestaban su insatisfacción ante las metodologías tradicionales y declaraban la necesidad de ampliar los márgenes de la historia del arte al uso. De este modo, su motivación se centraba en realizar una nueva lectura del arte del pasado, a través de un ángulo de reflexión diferente. Zimmerman explica, por ejemplo, la insuficiencia de los procedimientos tradicionales a la hora de llevar a cabo su investigación sobre George Pierre Seurat y la teoría del arte de su tiempo, y propone una fusión entre historia y filosofía:

Sea cual sea la orientación histórica y filosófica propia del historiador del arte, solo la interpretación que reúne en ella estas dos perspectivas determinadas por metodologías distintas, la de la historia social y la de la historia de las ideas puede conducir a conclusiones satisfactorias (Zimmerman, 1991: 11).¹⁴

Michael Baxandall, por su parte, consideraba su trabajo como una historia social de estilo pictórico, decantándose por un estudio de los factores sociales en la configuración de la pintura del Renacimiento. En todos los casos, el espectador y la experiencia visual de la época se convertían en elementos básicos para abordar los objetos artísticos que les ocupaba.

Comprender la pintura como vía de acceso a las costumbres visuales y a su correspondiente experiencia social conducía, directamente, a la consideración y al análisis del papel del espectador. De este modo, para Alpers y para Baxandall la experiencia estética de aquel que veía las obras se convertía en elemento preferente de estudio. Baxandall, por ejemplo, realiza un estudio sobre la pintura florentina del siglo xv en la que la experiencia del espectador en su confrontación con la pintura es una de las cuestiones centrales de la obra. La reflexión sobre lo que veían aquellos que miraban las pinturas en la Florencia del siglo xv se desarrolla en el segundo apartado del libro. Al hablar de las pinturas religiosas, Baxandall reformula la pregunta inicial sobre la función religiosa de las mismas, y plantea la relación que existe entre el espectador y la imagen, haciendo de esta cuestión el punto de partida de la reflexión.

Entonces la primera cuestión: ¿Cuál fue la función religiosa de las pinturas religiosas? Puede ser reformulada, o al menos reemplazada por una nueva cuestión: ¿Qué tipo de pintura habría encontrado clara, vivamente memorable, emotiva el público religioso? (Baxandall, 1988: 45).¹⁵

Estas preguntas, que ponen de manifiesto el giro de pensamiento del autor, se encuentran en el centro del análisis de Baxandall. Su interés era descubrir cuál era la experiencia del público frente a la pintura, esto lo lleva a preguntarse sobre qué tipo de espectador existía, cuáles eran sus referencias visuales, qué es lo que lo emocionaba y lo interesaba y, sobre todo, cuál era la cultura visual en la que se sentía inmerso. A través del análisis de la cultura visual de la época, Baxandall llega a una nueva lectura de la pintura florentina. Ésta, entonces, pasaba a formar parte de un conjunto visual que configuraba la cultura de imágenes del ciudadano tipo (para el autor, el comerciante), en el que caben tanto la pintura y la escultura, como el drama religioso, el teatro, la danza, etcétera.

Svetlana Alpers retoma la oposición de Baxandall para trabajar sobre la pintura holandesa del siglo xvii. Su estudio se concentra en la cultura visual de Holanda, expresión que dice tomar, precisamente, de Michael Baxandall. Para la autora, el estudio de la pintura holandesa debe realizarse apelando a las circunstancias. Con relación a esto, propone: «No solo ver el arte como una manifestación social pero también ganar acceso a imágenes a través de la consideración de su lugar, rol y presencia en la cultura en términos más amplios» (Alpers, 1983: 23). El análisis de las obras de arte se convierte, entonces, en un estudio razonado de la sociedad y de la concepción perceptiva existente en la época, en clara relación con los avances científicos y con las investigaciones psicológicas del momento. Al considerar estos nuevos parámetros sobrepasa las fuentes de investigación tradicionales ancladas en el método iconográfico y abre un nuevo campo de trabajo que desborda el marco de la obra para considerar la cultura visual del momento.

De este modo, la necesidad de utilizar fuentes cruzadas y metodologías diferentes se impone, al igual que en los otros autores citados. Sus estudios se nutren, pues, de fuentes variadas que además de integrar las tradicionales de la historia en general y de la historia del arte, añaden la historia de la ciencia, de la literatura, de la psicología, de la sociología, de la técnica, etcétera. La relación entre el arte y los avances científicos, desarrollados por la psicología de la percepción o por la óptica, comienzan a tener un espacio relevante. En el caso de Alpers, por ejemplo, las fuentes son variadas. Recurre a la biografía de Constantijn Huygens, al tratado científico de Johannes Kepler *Ad vitellionem paralipomena*, a la cartografía holandesa del xvii (Pieter Pourbus, Pieter Saenredam, Visschers, etc.). Michael Baxandall, por su parte, al cuestionarse sobre la experiencia de la pintura en el siglo xv, apelaba a fuentes diversas como los sermones, los dramas religiosos, tratados de danza (*Trattato del ballo* de Guglielmo Ebreo de 1470), libros de texto de matemáticas (*De arithmetica* de Filippo Calandri Florencia 1491). Estas fuentes las toma como base para acercarse a la cultura visual de la sociedad florentina y, sobre todo, para reconstituir la experiencia del espectador medio. Una perspectiva que ofrece nuevas lecturas de las pinturas del Renacimiento. Por ejemplo pone de manifiesto relaciones que, ausentes hoy en día, en el siglo xv saltaban inmediatamente a la vista de los observadores de la época. Como explica Baxandall:

En Florencia hubo un gran florecimiento del drama religioso durante el siglo xv [...] Donde existió debió haber enriquecido la visualización de la gente en los eventos que representaba y alguna relación con la pintura se remarcó en la época (Baxandall, 1988: 71).¹⁶

Una de estas relaciones era la figura del *festaiuolo* presente tanto en el drama religioso, como en pinturas, como se puede apreciar en el cuadro de Filippo Lippi *La Virgen adorando al niño*. Esta figura reproducida en el cuadro, interpelaba claramente a los espectadores medios, los cuales «habrían percibido esas figuras corales a través de su experiencia del *festaiuolo*» (Baxandall, 1988: 72).¹⁷ Es por ello que al ser inmediatamente relacionada con dichos dramas, se comprendía en el campo pictórico como una figura natural que mediaba entre el espectador y la escena.

El estudio de la óptica y los conocimientos científicos sobre la percepción, sobre la configuración del ojo y el funcionamiento de la visión son, igualmente, recurrentes en estos trabajos. La opción de tomar como ejemplo una personalidad clave del pensamiento científico de la época a estudiar, tratando los procesos perceptivos y el conocimiento científico de la óptica, es una característica común de algunos de estos estudios. Zimmermann en su análisis de la obra de Seurat, utiliza los escritos de Charles Henry, Jules Laforgue y Gustave Kahn. El interés por Henry, que podría ponerse en paralelo con el de Alpers por Huygens, se fundamenta en la capacidad de este autor por ejemplificar la imagen del hombre, o podríamos decir, del espectador tipo, al representar el conjunto de creencias y conocimientos de lo que era el hombre en la época. Así, para Zimmermann: «La estética de Henry participa de una imagen del hombre que predominaba en Francia al inicio de la III República y, más particularmente, durante los años 1880» (Zimmerman, 1991: 236).¹⁸ Para Alpers, Huygens viene a representar algo parecido, pues, como explica en su libro, Huygens «manifiesta y la sociedad que lo rodea lo confirma que imágenes eran parte de una especificidad visual que contrastaba con la cultural textual» (Alpers, 1983: xxiv).¹⁹

Las conclusiones de estos autores ofrecen un panorama que va más allá de la posición del arte en la sociedad, de sus usos y de sus propuestas estéticas, porque todos muestran, además, los modos y las maneras de mirar, las características de la cultura perceptiva, los aspectos fundamentales para comprender la visión del artista y del público. Estos resultados no son un estudio histórico de hechos y de comandas, sino que son, como explicaba Svetlana Alpers, una historia de la cultura visual.

En las investigaciones comentadas a lo largo del presente artículo, la intención de superar interpretaciones tradicionales se manifiesta con frecuencia. La apertura de nuevas perspectivas del tiempo histórico ofrece, además, lecturas que contradicen interpretaciones basadas en principios estilísticos o formalistas. Un ejemplo claro en este sentido es *The art of describing* de Alpers en el que cuestiona los análisis tradicionales de la pintura holandesa del xvii que se esforzaban por justificar su pertenencia a un sistema de representación narrativo italiano, cuando sus motivaciones no eran de orden visual. Según la autora la imposición del modelo italiano y preeminencia de metodologías iconográficas, ha llevado a interpretaciones erróneas de los cuadros holandeses. Estas lecturas son una imposición literaria ajena a la cultura holandesa del xvii, que era, principalmente, una cultura de imágenes:

Los iconógrafos han concluido que el realismo holandés es solo aparente [...]. Lejos de describir el mundo real [...] estas pinturas son abstracciones que enseñan lecciones morales escondiéndolas bajo hermosas superficies. No creas lo que ves es el supuesto mensaje de las obras holandesas. Quizás en ningún otro sitio esta “visión transparente del arte”, en palabras de Richard Wolheim es menos apropiado, pues, como argumentaré, imágenes nórdicas no disfrazan sentidos o lo esconden bajo la superficie, sino que muestran que el significado por su verdadera naturaleza se encuentra en lo que el ojo puede capturar (Alpers, 1983: xxiv).²⁰

A diferencia de los estudios tradicionales, Alpers plantea, entonces, una lectura del arte holandés, en la que las pinturas son estudiadas dentro del conjunto de las imágenes visuales que proliferaban en dicha época. Como hemos dicho, la autora parte de la figura de Huygens, ejemplo por excelencia de la seducción que la imagen y la óptica produjo en los holandeses del momento. En efecto, a lo largo de su obra se constata que la no adecuación al canon renacentista italiano de la pintura holandesa se encuentra, entre otras razones, en relación con la confianza en la óptica y en la lente existente en la Holanda de xvii.

Los neerlandeses presentan – explica Alpers– sus pinturas como describiendo el mundo visto más que como imitaciones de acciones humanas significantes. Establecidas las tradiciones pictóricas y artesanales, reforzadas por la nueva ciencia y tecnología experimental; confirmaron a las pinturas como el camino hacia lo nuevo y cierto conocimiento del mundo (Alpers, 1983: xxv).²¹

Este tipo de metodologías, que se inscriben en el estudio del arte contemporáneo –en donde la problemática de la visualidad, la integración de lo virtual, lo digital son determinantes para la creación artística–, no resultan obsoletas para otras épocas de la historia. Y así, aunque una parte de los ejemplos que hemos citado tratan temas desde el impresionismo hasta nuestros días, épocas en el que el desarrollo científico ha sido de vital importancia para la creación de las obras; este método ha sido válido también para otros momentos de la historia como demuestra el estudio de Alpers o Baxandall. De ahí que hayamos preferido incidir en los estudios que trabajan épocas precedentes al siglo XIX.

Es evidente que con la publicación de estos trabajos en la década de los ochenta nos encontramos en un nuevo tipo de historia del arte: la «nueva historia del arte», que plantea una manera de mirar y de interpretar el arte y la sociedad, ligada a los estudios visuales. De este modo, Alpers y Baxandall por ejemplo se convirtieron en reivindicados ilustres precursores de lo que W. T. Michell denomina el giro hacia lo visual. No obstante, si bien sus trabajos abrieron nuevas posibilidades metodológicas y epistemológicas, éstos forman parte de un (re)pensamiento de la relación entre arte, cultura y sociedad que conecta tanto los análisis críticos y las prácticas artísticas de los años cincuenta y sesenta, como a los nuevos discursos historiográficos que abren el período postmoderno, demostrando la permeabilidad que entre todas estas esferas existió.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera Cerni, V. (1987). «Momento 1970: tendencias y problemas». En *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos 1953-1987*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Alpers, S. (1983). *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arnheim, R. (1971). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Aupetitallot, Y. (ed.) (1998). *GRAV: stratégies de participation: 1960-1968*. Grenoble: Centro de Arte Contemporáneo.
- Barreiro-López, P. (2009). *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid: CSIC.
- Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth-century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Berelson, B. (1952). *Esthétique et histoire des arts visuels*. París: Albin Michel.
- Borgzinner, J. (23 de octubre de 1964). «Op art: Picture attack the eye». *Time*, pp. 42-43.
- Crary, J. (1994). *L'art de l'observateur*. Nîmes: Chambon.
- Eco, U. (1962). *Arte programmata. Arte cinética, opere moltiplicate, opera aperta*. Milán: Olivetti.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. París: Le Seuil.
- Fiedler, K. (2003). *Sur l'origine de l'activité artistique*. París: Rue d'Ulm.
- Fried, M. (1990). *La Place du spectateur*. París: Gallimard.
- Greenberg, C. (1986). *The collected essays and criticism. Arrogant Purpose, 1945-1949*. Vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1993). *The collected essays and criticism. Modernism with vengeance, 1957-1969*. Vol. 4. Chicago: University of Chicago Press.
- Harris, J. (2001). *The New Art History. A critical introduction*. London-New York: Routledge.
- Huyghe, R. (1955). *Dialogues avec le visible*. París: Flammarion.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: University of California Press.
- Krauss, R. (1993). *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press.
- Schoch, R. (1988). «California Q&A: A Conversation with Svetlana Alpers». *California Monthly*, p. 16.
- Seitz, W. (com.) (1965). *The responsive eye*. New York: MOMA.
- Hofmann, T. (com.) (2007). *Die Neuen Tendenzen. Eine Europäische Künstlerbewegung 1961-1973*. Ingolstadt: Museum für Konkrete Kunst.
- Zimmermann, M. (1991). *Les mondes de Seurat, son œuvre et le débat artistique de son temps*. París: Fonds Mercator.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

Guasch, A. M. (2003). «Los estudios visuales. Un estado de la cuestión») [en línea]. Consultado el 17 de septiembre de 2015 en <<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>>.

PELÍCULA

De Palma, B. (1965). *The responsive eye*. Estados Unidos: Carlotta Films.

NOTAS

¹ Este artículo se desarrolla dentro de las Investigaciones realizadas en el marco de mi contrato Ramón y Cajal (RYC-2012-11702) financiado por el Mineco del gobierno español y dentro del proyecto de investigación «Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría» (HAR-2014. 53834-P).

² «Avec le XIXe siècle s'achève la civilisation du livre [...] la pensée devient trop lente : plus rapide que la sensibilité, elle ne peut atteindre l'instantanéité. Or notre temps exige que la sensibilité, elle ne peut atteindre l'instantanéité. Or notre temps exige l'appréhension immédiate ! La sensation ! [...] Le message des sens apporte une perception immédiate et simultanée. Que j'ouvre les yeux et un ensemble, un total m'est signifié d'un coup. L'homme d'aujourd'hui a besoin de ces prises globales, seules compatibles avec la vitesse qui le régit». Traducción de la autora.

³ «Le document écrit, primordial en histoire, n'est plus, ne doit donc plus être ici que le matériel infiniment utile, certes, mais annexe ou préliminaire». Traducción de la autora.

⁴ «Il ne reste plus en faire pour comprendre l'art que l'œil qui voit». Traducción de la autora.

⁵ La Nouvelle Tendence (Nueva Tendencia) fue una red de colectivos y artistas activa entre 1961 y 1973 con el fin de realizar exposiciones conjuntas y promover el arte cinético. La primera exposición se realizó en Zagreb, de la mano del artista Almir Mavignier y del crítico Ivan Mestrovic en 1961, y progresivamente se irán realizando en otros lugares como París, Venecia. Si bien comenzó siendo una organización pequeña llegó a tener unos 250 miembros. Algunos de los artistas y colectivos implicados fueron el GRAV, Equipo 57, Grupo N, Grupo T, Demarco, Tomasello, etc. Véase: Hofmann, 2007.

⁶ «Is the only court of appeal in art – has shown that there is both good and bad in abstract art».

⁷ «The practiced eye tends always toward the definitely and positively good in art, knows it is there, and will remain dissatisfied with anything else».

⁸ «Like Brancusi, Arp, Lipchitz, Giacometti, González, Pevsner, Smith derives from painting much more than he does from what we usually know as the tradition of sculpture: his art being linear, open, pictorial, rather than monolithic [...] If Pollock is Gothic, Smith revolves between the Baroque and cubist classicism; a wide-opens temperament supplies substance and invention that require for their ordering a cubist sense of style». Traducción de la autora.

⁹ «En nous proposant des œuvres dont la structure exige de nous une intervention particulière, souvent même une reconstruction continuelle, les poétiques de « l'ouverture», reflètent l'attrait exercé sur toute notre culture par le thème de l'indéterminé». Traducción de la autora.

¹⁰ El grav (Grupo de Investigación Visual) fue un colectivo artístico ubicado en París y activo entre 1960 y 1968. Estuvo integrado por los artistas Horacio García-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Jöel Stein, Jean-Pierre Yvaral y Francisco Sobrino. Sus miembros se interesaron por el estudio del movimiento, las dinámicas de la visión y la percepción a través del arte. Formaron parte activa de la red de artistas de la Nouvelle Tendence (Aupetitallot, 1998).

¹¹ «Controlled static images have the power to elicit subjective responses that range from a quiet demand made on the eyes to distinguish almost invisible colour and shape differences to arresting combinations that cause vision to react with spasmodic afterimages. The countless possibilities of these mysterious phenomena are almost as difficult to enumerate as their psychological and physiological causes are to determine». Traducción de la autora.

¹² «'Institutionally dominant' art history». Traducción de la autora.

¹³ «I'm suspicious of programs and of labels like 'the new art history.' I resist the appellation. I do my work, and I'm not conscious as I'm doing it that it's part of the new art history. I'm studying art. This is a difficult thing to do. I'm simply trying to do it in the best way I can». Traducción de la autora.

¹⁴ «Quelle que soit l'orientation historique et philosophique propre à l'historien de l'art, seule l'interprétation qui réunit en elle ces deux perspectives déterminées par des méthodologies distinctes, celle de l'histoire sociale et celle de l'histoire des idées, peut conduire à des conclusions satisfaisantes». Traducción de la autora.

¹⁵ «So the first question- What was the religious function of the religious paintings?- can be reformulated, or at least replaced by a new question: What sort of painting would the religious public for pictures have found lucid, vividly memorable, and emotionally moving?». Traducción de la autora.

¹⁶ «In Florence there was a great flowering of religious drama during the fifteenth century [...] Where they exist they must have enriched people's visualization of the events they portrayed, and some relationship to painting was noticed at the time». Traducción de la autora.

¹⁷ «Would have perceived such choric figures through his experience of the festaiuolo». Traducción de la autora.

¹⁸ «L'esthétique d'Henry participe d'une image de l'homme qui prédominait en France au début de la IIIe République et, plus particulièrement, durant les années 1880». Traducción de la autora.

¹⁹ Huygens «testifies, and the society around him confirms that images were a part of a specifically visual, as contrasted with a textual, culture». Traducción de la autora.

²⁰ «Iconographers have concluded that Dutch realism is only an apparent or schijn realism. Far from depicting the "real" world, so this argument goes, such pictures are realized abstractions that teach moral lessons by hiding them beneath delightful surfaces. Don't believe what you see is said to be the message of the Dutch works. But perhaps nowhere is this "transparent view of art, in Richard Wolheim's words, less appropriate. For, as I shall argue, northern images do not disguise meaning or hide it beneath the surface but rather show that meaning by its very nature is lodged in what the eye can take in». Traducción de la autora.

²¹ «The Dutch present their pictures as describing the world seen rather than as imitations of significant human actions. Already established pictorial and craft traditions, broadly reinforced by the new experimental science and technology, confirmed pictures as the way to new and certain knowledge of the world». Traducción de la autora.

Cita recomendada:

Barreiro-López, P. (2015). «Del ojo al espectador. Visualidad, crítica y nueva historia del arte». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 18-27. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Acciones poéticas post inundación

El caso de La marca del agua

Verónica Capasso, Silvia Andrea Cristian Ladaga

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 28-35, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

ACCIONES POÉTICAS POST INUNDACIÓN

EL CASO DE LA MARCA DEL AGUA

POST-FLOOD POETIC ACTIONS THE CASE OF LA MARCA DEL AGUA

Verónica Capasso

capasso.veronica@gmail.com

Silvia Andrea Cristian Ladaga

crisladaga@geardesign.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano |
Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de La
Plata | Argentina

Recibido: 17/04/2015 | Aceptado: 20/07/2015

RESUMEN

El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Arte de acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas efímeras», que se lleva a cabo desde el año 2010 en el marco del Programa de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y que tiene como objetivo relevar todas las acciones y las intervenciones artísticas de la ciudad efectuadas desde el 2001 hasta el 2013. Dicho proyecto se radicó en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes (FBA). Proponemos abordar las acciones de La marca del agua, grupo surgido luego de la inundación del 2 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata. En nuestro análisis, tenemos como objetivo dar cuenta de cómo a través de sus acciones directas (en cuanto a acción y a comunicación), ocupa y construye espacios en la ciudad, tanto en términos territoriales efímeros como en términos políticos.

PALABRAS CLAVE

La marca del agua, espacio, acciones poéticas

ABSTRACT

This work is part of the research project «Art of Action in La Plata in the 21th Century. Record and Analysis of Ephemeral Artistic Interventions», which has been carried out since 2010 under the Incentive Program UNLP and aims to analyze all actions and artistic interventions in the city made from 2001 to 2013. This project was developed in the IHAAA, FBA. We will analyze the actions of La Marca del Agua, a group that emerged after the flood of April 2, 2013 in La Plata. Our analysis seeks to explain how, through its direct actions (both in action and communication), the group occupies and builds the city, territorially and politically.

KEY WORDS

La Marca del Agua, space, poetic actions



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

*«Somos los libros náufragos.
Somos la palabra que emerge de los espejos líquidos, a tomar aire.
Somos un signo de lo posible, el corazón a flote.
Somos lo que queda cuando calla la tormenta.
Somos la marca del agua»
La marca del agua, 2013*

La ciudad es producto de diversos procesos demográficos, económicos y culturales y, a su vez, los procesos y los actores que producen en la ciudad son múltiples. En este ensayo nos proponemos abordar las acciones desarrolladas por La marca del agua, un grupo surgido luego de la inundación del 2 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata.²

La marca del agua se formó en junio de 2013 a raíz de la Feria del Libro que la Municipalidad de La Plata organizó en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha. Como sostiene una de las integrantes, el grupo se formó a partir de dos causas:

Este colectivo surgió para el 2 de junio del año pasado que hacía un mes que se había inundado la Plata y justo el 2 se hacía la Feria del libro en la que no se habían invitado editores de la Plata y en donde se prohibía hablar de Bruera³ y de las inundaciones. Como editoras, porque somos parte de Editoras, formamos parte de Pixel lo que proponemos es pensar esa feria de otra forma (Alessio en Capasso & Ladaga, 2014).

Por lo tanto, un grupo de gente –entre los que se encuentran editores, fotógrafos, diseñadores, artistas, etcétera– decidió juntarse y promover una acción de protesta y de reflexión. Una de las integrantes nos comenta la razón del nombre del grupo.

Lo que siempre tuvimos claro es que nos llamábamos La marca del agua, pero porque es lo que había sido lo que nos había marcado para juntarnos, no porque únicamente intervengamos en espacios que tengan que ver con la inundación [...] lo que nos llama tiene que ver con la inundación o nos invitan a participar de algo que siempre tiene que ver con eso. Pero nada, somos La marca del agua porque surge en un momento histórico (Alessio en Capasso & Ladaga, 2014).

En este trabajo nos centraremos en la descripción y en el análisis de tres *episodios*, manera en la que el grupo ha designado sus acciones. El primero de ellos, como ya se dijo, tuvo lugar en la Feria del Libro realizada en junio del 2013, en el Pasaje Dardo Rocha de la ciudad de La Plata. Este evento no solo fue el primer espacio en el que La marca del agua realizó una acción directa, sino que, también, es el hecho por el cual surge el colectivo. El segundo episodio se realizó en la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata el día 2 de abril de 2014, al cumplirse un año de la inundación y en el marco de «Desbordes» –evento que nuclea, a partir de una autoconvocatoria, a gran cantidad de colectivos de arte actuantes en la ciudad–. Y por último, dos días después, el 4 de abril de 2014, tuvo lugar el tercer episodio en el marco de la inauguración de la muestra «Inundación y después», en el Museo de Arte y Memoria, ubicado en 9 entre 51 y 53, de la ciudad de La Plata. Estas acciones serán analizadas más adelante.

En síntesis, por un lado, partiremos daremos cuenta de la importancia de la dimensión espacial en el análisis de las intervenciones artísticas a partir de la producción, de la reapropiación y de la resignificación del espacio de la ciudad. Por otro lado, es significativo resaltar el hecho de que las acciones de La marca del agua se constituyen en acciones poéticas que utilizan el dispositivo texto, a diferencia de otras prácticas artísticas que ocurren en la ciudad de La Plata. Se propone dar cuenta de cómo a través de sus acciones directas (en cuanto a acción y a comunicación), el grupo ocupa y construye espacios en la ciudad, tanto en términos territoriales efímeros como en términos políticos.

EL ESPACIO DE LA CIUDAD

La dimensión espacial en la investigación social y la necesidad de dar cuenta de la articulación entre actores y escalas es importante a la hora de analizar las localizaciones de las acciones sociales y la transformación material del territorio como proceso dinámico. El espacio es una categoría

analítica compuesta por dos dimensiones: material y simbólica. Es un producto natural creado por las relaciones y las interacciones sociales; en síntesis, se define como una construcción social, histórica y temporal. Las relaciones sociales son productoras de espacios y de territorios fragmentados, divididos, singulares y conflictivos; es decir, los espacios están atravesados por las relaciones de poder, de dominación, de expresión, de acción, de resistencia y de lucha. A partir del denominado *giro espacial* se pasó de considerar al espacio como vacío, fijo y muerto, a entenderlo como espacio relacional y performativo (Estévez Villarino, 2012). De este modo, el espacio se construye a través de sus relaciones y es a partir de esto que la noción de espacio público empieza a elaborarse en términos de «práctica, proceso, posibilidad» (Estévez Villarino, 2012: 143). Producir en la ciudad no se circunscribe, solamente, a las actividades económicas, sino que incluyen aspectos sociales, políticos y culturales. Los actores que operan sobre un espacio, organizados y cohesionados en función de objetivos comunes, pueden, entonces, gestar respuestas locales creativas construyendo otros modos de habitarlo.

En oposición a la idea de un espacio público como lugar fijo y estable, retomamos a Michel De Certeau (2000), para quien existen dos formas de ciudad. Por un lado, está la ciudad de la estrategia pensada por los urbanistas, signada por determinadas normas y orden⁴ y, por otro, la ciudad vivida, la ciudad como un lugar practicado. Hay producciones, apropiaciones, reapropiaciones, irrupciones, tomas del espacio para ser habitado a través de ciertas prácticas del espacio de la ciudad y llevadas a cabo en él. En este sentido, la práctica social constituye y produce espacio. Esta propuesta nos sirve también para pensar las prácticas y las intervenciones artísticas de aquellos colectivos culturales cuyas acciones se producen en el espacio público: la calle. Estas intervenciones irrumpen en un espacio de tránsito, anónimo, volviéndolo significativo y generan nuevos espacios de disenso. Por lo tanto, no se trata solo de ocupar espacios, sino, también, de redefinirlos, de crearlos y de *practicarlos*. A su vez, De Certeau, da cuenta del límite de la dominación y del orden señalando la politicidad de prácticas que los sujetos realizan en lo cotidiano. Así, propone analizar acciones que realizan los sujetos, modos en que los sujetos encuentran intersticios desde los cuales operar. De su teoría surgen los conceptos de tácticas y de estrategias, siendo las tácticas el lugar de producción cultural del hombre común, la fortaleza del *débil* frente al poder dominante (De Certeau, 2000).⁵

En síntesis, tanto la noción de tácticas como la de práctica del espacio nos permiten abordar las producciones colectivas artísticas en el espacio de la ciudad, como formas de visibilización y de materialización de demandas, ocupando un lugar-otro y, en cierta medida, deviniéndolo propio.

Por último, lo dicho anteriormente nos parece interesante para pensar cómo las acciones directas de La marca del agua construyen un espacio territorial efímero y simbólico a partir de la pronunciación (del recitado de las poesías). Retomaremos esta cuestión a continuación.

LA MARCA DEL AGUA

En este apartado nos proponemos describir y analizar los tres episodios realizados por La marca del agua. Para ello, resaltamos tres ejes que creemos que le confieren especificidad a estas prácticas. En primer lugar, las acciones directas de La marca del agua son acciones poéticas originales –a diferencia de la mayoría de las prácticas artísticas ocurridas y registradas en el espacio público platense post 2001– ya que utilizan la poesía como forma artística. Esto se halla en estrecha relación con las editoriales independientes de las cuales los integrantes de La marca del agua forman parte: Pixel Editora, Club Hem Editores y Estructura Mental a las Estrellas. La elección del dispositivo poesía está relacionado, entonces, por el grupo editorial (Magallanes en Capasso & Ladaga, 2014) y porque «llevar una poesía a la calle es más lindo que leer un discurso o un manifiesto como que te lleva de la forma; la forma de leerlo, aparte es diferente» (Torres en Capasso & Ladaga, 2014).

Asimismo, otra dimensión que permite dar cuenta de las acciones directas del colectivo en cuestión es el lugar del público, en tanto observador y/o partícipe. Como veremos en la descripción de los episodios de La marca del agua, el público asume posturas diferentes.

[...] los espacios fueron diferentes, la gente se lo tomó diferente. La llegada también fue diferente, en el Museo de Arte y Memoria teníamos a todos escuchándonos porque era un espacio chico; en la Plaza éramos un montón y así todo hubo gente que en el escenario nos dijo: no me enteré cuando fue la intervención (Alessio en Capasso & Ladaga, 2014).

La tercera característica que nos parece importante resaltar, y que se relaciona con el punto anterior, es que las acciones oscilaron entre el espacio institucional y el espacio público. Ello le aportó a cada episodio características y desarrollos particulares.

El primer episodio llevado a cabo por –La marca del agua– y constituyente del grupo– fue en el marco de la Feria del Libro de la ciudad de La Plata [Figura 1] en junio de 2013, organizada por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata, la Asociación de Amigos del Pasaje Dardo Rocha y el Teatro Coliseo Podestá. Este evento dejó excluidos de participación –no fueron invitados ya que se privilegió a otros–⁶ a los editores locales, como Pixel Editora, Club Hem Editores y Estructura Mental a las Estrellas, lo que ocasionó alerta y disconformidad entre sus productores.



Figura 1. Feria municipal del libro de la ciudad de La Plata, Pasaje Dardo Rocha (2013). Autor: Dieguillo

A partir de este hecho y de la dura realidad que aún se vivía en La Plata por las inundaciones del 2 de abril, las editoriales Pixel Editora, Club Hem Editores y Estructura Mental a las Estrellas convocaron abiertamente, a través de relaciones directas y vía redes sociales, a intervenir el espacio público del Pasaje Dardo Rocha el día de cierre de la feria, que coincidía con el segundo mes de la fecha en que se produjo la inundación: 2 de junio de 2013.

La propuesta de producción fue realizar una *performance* en la que se leyeran textos poéticos a viva voz, irrumpiendo la actividad de la feria, al tiempo que se registraba toda la acción en fotografías y en video. Los textos fueron producción de autores locales (del equipo de trabajo de las editoras ausentes en la feria), que trataban, fundamentalmente, el tema de la inundación en La Plata y fueron escritos por Omar Crespo, Marcos Saa y Gonzalo Leiva Acosta (éste último se acercó momentos antes de la intervención a proveer un material de su autoría, que se integró inmediatamente para la lectura). En este primer episodio, la convocatoria reunió a diseñadores, a escritores, a artistas plásticos y a fotógrafos; el interés por esta *acción poética* concentró, principalmente, a productores artísticos locales de todas las disciplinas.

La preparación previa consistió en encontrarse dos horas antes de la intervención en la esquina del Pasaje Dardo Rocha para, allí mismo, coordinar cómo iban a implementar la acción, cómo iban a realizar la lectura de los textos, cómo iban a ocupar el espacio desde diferentes puntos de la planta baja y alta, cómo iban a realizar el registro y para practicar un par de veces la lectura en voz alta. Al entrar en el Pasaje Dardo Rocha, el grupo se disgregó y ocupó diferentes lugares de la planta baja y del primer piso del lugar. Al comenzar con el recitado de las poesías, según cuenta el grupo, comenzaron a subir el volumen de la música del ambiente, por lo que terminaron gritando para ser escuchados. Uno de los chicos iba tomando registro con su cámara, tanto de la intervención como de los custodios que comenzaron a observarlos y a acercárseles con el objetivo de frenar la acción. En cuanto a la reacción del público, había gente que se interesaba y otra que no.

Lo que se hizo fue irrumpir en un evento municipal que atraía a mucha gente a partir de una *acción poética*,⁷ con el doble objetivo de visibilizarse como editoriales locales excluidas y con el propósito de denunciar el silencio sobre el tema de la inundación en la ciudad, al cumplirse dos meses de la misma.

La segunda acción se desarrolló en el marco de la convocatoria denominada «Desbordes»,⁸ colectivo de colectivos artísticos y culturales, al cumplirse el primer aniversario de las inundaciones del 2 de abril en La Plata. Se realizó en Plaza Moreno el 2 de abril de 2014. La marca del agua consideró una nueva acción *performática* de similares características que el episodio 1 invitando a leer a las personas que transitaban como público y con la diferencia de que sería en un espacio exterior (Plaza Moreno). En esta oportunidad, se llevaron copias que se repartieron entre los interesados [Figura 2], con un texto poético de Omar Crespo titulado «Hija política no te desentendidas», donde no solo se manifiesta una crítica hacia la clase política, sino que se invita a la reflexión al interior de la sociedad local:

[...] la jornada este del 2 de abril (2014) no era solo una crítica al Estado, sino, también, la propuesta de hacer una crítica a nosotros mismos, una crítica a la clase media, una crítica a lo que es la solidaridad, a cómo nos movemos por ciertas cosas y por otras no [...] (Alessio en Capasso & Ladaga, 2014).

"Somos los libros náufragos. Somos la palabra que emerge de los espejos líquidos, a tomar aire. Somos un signo de lo posible, el corazón a flote. Somos lo que queda cuando calla la tormenta. Somos la marca del agua."

Hija política, no te desentendidas

Mendoza, marzo 2014 / Omar Crespo

Cuando salimos a la vida, después de los naufragios de la memoria, nos queda esta orfandad de palabra seca, de bote agujerado, de manos que no pueden contener tantas gotas mai paridas.

Camínamos un año de sorpresas que pareció durar un siglo del agua porque el miedo quedó latente y, ahora, aprendices de las tragedias, tenemos que caer en un sola balsa porque, sino, nos come la impotencia de los que no pueden con su inoperancia.

Cuando salimos a la calle la cartografía se nos hace agua y el mapa nos sale a pulear geografías. Nos caemos del otro lado de la 72, más allá de la 1, tropezando con la evidencia. El problema es uno solo, pero que viene sucediendo con distintos rostros, quizás hace días, mucho más atrás de que el destino pasara y nos dejara sin ojos y sin piernas.

Pisamos más profundo que la 32, nos volvemos más osados que la 31, y de repente a esa cabeza supuestamente cuadrada y perfecta, le vemos lunares, pozos, la imperfección que nos pone a todos al mismo nivel de desborde, al mismo nivel de impaciencia.

Se dice que en un año ha pasado mucho agua bajo el puente. Hemos tratado de imaginar más puentes entre tanta agua. Nos han crecido las brancas y los amores como vellos y barbas. El amor, desesperado, se fue cayendo de los nidos. Y las brancas fueron trepando por lo más insano del olvido.

Y también, la nostalgia fue reptando como una humedad reptil a la que todos tienen temor de que vuelva a entrar a su casa una y otra vez, que suelte entrar por la ventana.

Tal vez no haya un mandato histórico, pero si hay una noticia que tiene que tener la persistencia del aroma de un tilo: las marcas son para recordar sí, pero también para aprender que la ternura no es sólo una cuestión de centímetros de agua y que el recuerdo no tiene que ser sino una herramienta para salir a la calle con la jeta descubierta para decirle al prójimo: "perdon, me equivocué, no salí a resguardar lo más corpóreo de tu alma"

Las catástrofes no tienen UNA voz, no pueden arrogarse un lujo solista, porque necesariamente es polifónica para que el NOSOTROS nos de una caricia o una cachetada.

No podemos ahogar en sinceridad, ni caer en la ruleta rusa de la demagogia: cuando encontramos un mensaje colectivo a pesar de las diferencias, a pesar de las alturas, a pesar de los colores, empezamos a entender la atmósfera de los espacios vitales:

porque esta piedra fundadora de risa y llanto, es el espacio que queremos y quitamos porque tal vez aquí nacimos, o nos vimos nacer mientras el tiempo nos fue acostumbrando a este vicio de volver a ella, a sus brazos, comprometidos

porque aquí, alguien viajó para estudiar o buscándose un destino, como mi vieja, que sin sueño profesional, vino a trabajar en los oficios del olvido; como tus hijos, que verán la crónica del desborde y se jurarán en una esquina, en una plaza a beberse la memoria que dijo: "¡ahí, aquí estuvimos"

Parados, como entonces, en la intemperie, nos preguntamos qué crónica nos concierne, qué memoria debemos activar para que lo solidario sea de todos

y no sólo del que le sobra.

Hija política, no te desentendidas porque la indiferencia es el peor cáncer: nos carcome ese país sin presidente que llamamos alma.

Sabiéndonos escasos, cortos de horizonte hay momentos en que necesitamos estallar en una canción común

como si todos supiéramos tocar la guitarra menos jiji y más profunda para darle a este fogón la densidad de un gesto, que sabe que no puede rescatar lo perdido pero que se anima a resucitar nuestra parte más noble, más pragmática pintarla en un solo grito.

Porque hay que comprender, de una vez por todas, que no podemos hacer la fiesta del fantasma que juega a que todo ya pasó y hace lindos dibujos: la paz es ir encontrando soluciones, no hacerse el desentendido.

Hija política, no te desentendidas porque la indiferencia es el peor cáncer: nos carcome ese país sin presidente que llamamos alma.

"Somos los libros náufragos. Somos la palabra que emerge de los espejos líquidos, a tomar aire. Somos un signo de lo posible, el corazón a flote. Somos lo que queda cuando calla la tormenta. Somos la marca del agua."

DESBORES
PUNTO DE ENCUENTRO DE ACCIONES CULTURALES

2-ABRIL-2014
PLAZA MORENO

LA MARCA DEL AGUA

Figura 2. Panfleto distribuido en el marco de «Desbordes» (2014). Autor: Dieguillo

Esta acción, a diferencia de la anterior, sumó a gente del público y, así, entre ochenta y cien personas irrumpieron con sus voces alrededor de las 18:30 horas, cuando los demás colectivos también accionaban con sus prácticas sobre los hechos del 2 de abril de 2013 [Figura 3].



Figura 3. Plaza Moreno, primer aniversario de la inundación del 2 de abril. Acción en el marco de «Desbordes» (2014). Autor: Dieguillo

En síntesis, esta segunda lectura en la plaza Moreno se constituyó en una intervención colaborativa que aunó a múltiples voces e impactó sorpresiva y positivamente al grupo:

Se puede leer una poesía, pero poder gritarla es otro paso superior a leerla, ¿no? Y lo que paso ahí fue que, bueno, que tanta gente se haya sumado. Mucha gente grande, digamos, había de todos los niveles, gente que participaba en la organización, gente que se sumó porque vio el papel, había quinientas copias y que ochenta personas hayan leído es increíble (Magallanes en Capasso & Ladaga, 2014).

Finalmente, la tercera acción *performática* se manifiesta también en el marco de los actos conmemorativos que se llevaron a cabo en toda la ciudad de La Plata el 2 de abril de 2014. La marca del agua, recibió una invitación para participar con un acto performático en el evento organizado para el 4 de abril en el Museo de Arte y Memoria, en La Plata. El mismo incluyó una exposición de fotografías con aportes de la comunidad y de fotógrafos que cubrieron los hechos del 2 de abril, participación de colectivos artísticos y una charla abierta donde exponía el Juez en lo Contencioso y Administrativo Luis Federico Arias, entre otros disertantes. Los organizadores plantearon realizar la intervención dentro de un horario del cronograma, mientras que la contrapropuesta de La marca del agua era generar sorpresa, por lo que pedían que no se programara ni el momento ni la hora de la intervención. A su vez, propusieron que participe de las disertaciones una persona que había estado en los barrios trabajando con intervenciones visuales a través del proyecto «Volver a habitar».⁹ Ante la negativa de ambas cuestiones, decidieron realizar la irrupción de todos modos. En el momento en que se le cedió la palabra al Juez Arias, y este iba a iniciar su disertación, La marca de agua irrumpió en la sala leyendo a viva voz el texto «Hija política no te desentendías» y entregando, a su vez, copias al auditorio. Algunos acompañaron con la vista la lectura de la poesía y otros con el recitado. Luego de esto, todos quedaron unos minutos en la sala en profundo silencio y, posteriormente, los integrantes de La marca de agua se retiraron y dieron paso al comienzo de la exposición del Juez.

REFLEXIONES FINALES

A partir de la descripción de estos casos, podemos decir que el acto de pronunciación irrumpe en un espacio, ya sea urbano (en el caso de la Plaza Moreno) o institucional (Pasaje Dardo Rocha / Museo de Arte y Memoria); manifestando un disenso y visibilizando –para no olvidar– lo acontecido con la inundación del 2 de abril. Es por ello que sostenemos que existen múltiples modos de practicar y de significar la ciudad, habiendo una desigual distribución del espacio y una disputa por el uso que se le da. Así, la negociación y el conflicto son inherentes al espacio, el cual se entiende como práctica y como proceso. Los reclamos y las demandas de los sujetos que practican la ciudad, en este caso expresadas en sus intervenciones artísticas, constituyen una ocupación del espacio para dar visibilidad a su causa. Producir *en* la ciudad y producir *la* ciudad son dos procesos que, en términos analíticos, son distinguidos pero que, en la práctica van de la mano, con los mismos actores sociales en juego. Estas acciones, que operaron como tácticas ocupando un lugar-otro, en el sentido de De Certeau, tuvieron como objetivo la idea de visibilizar un daño operado por la desidia gubernamental. Pero, como ya se dijo, no solo las acciones fueron una crítica al Estado en todos sus niveles, sino, también, a la propia clase media. No se puede dejar de observar que, a diferencia de los otros colectivos artísticos y culturales actuantes en la ciudad de La Plata, La marca del agua congrega a personas en torno a acciones que responden más a un agrupamiento por eventos que al concepto de *grupo*. No se impone un *corset* con un planteo de asociación donde haya que cumplir reuniones semanales, roles específicos, actividades pautadas y un cronograma de acciones para mantener el espíritu de conjunto. Asimismo, si bien los colectivos suelen ejercer una práctica horizontal en cuanto a la toma de decisiones, también es cierto que algunos integrantes se erigen en líderes y son quienes ayudan a «mantener la invitación», en términos de Marcela Martínez (2011). Ella menciona que «la mayor destreza que se pone en juego en el despliegue de proyectos sociales es, justamente, la capacidad de mantener activa una convocatoria, de alentar a la reunión de los cuerpos pensados desde la intervención» (Martínez, 2011: 15). No se advierte en La marca del agua esta preocupación, ya que la conformación de este grupo es abierta. No se definen en términos de *grupo* –cerrado–, no es un colectivo –semiabierto / cerrado–, sino que, a partir de una propuesta, se plantean acciones en línea con sus intereses.

Por último, podemos decir que La marca del agua se constituye como herramienta de acción y de comunicación. Herramienta de acción en tanto se agrupa en torno a una fecha, a una convocatoria, a una operación que nuclea a interesados y generan la producción:

[...] nos habíamos juntado personas que no nos habíamos visto nunca, digamos que no habíamos trabajado nunca. [...] Entonces, es un grupo no formal. En el cual se generó una intervención y ya sabemos a quién le podemos decir vamos a hacer esto ¿Te prendés? ¿Qué proponés?, es muy abierto (Alessio en Capasso & Ladaga, 2014).

Y herramienta de comunicación por las acciones en las cuales la palabra, la pronunciación, es el material *performático*, que irrumpe en los territorios urbanos y es parte de la construcción de la representación de la ciudad. Se partió aquí de entender la ciudad como producto de diversos procesos: producción de territorio, soportes físicos, procesos económicos, culturales, etcétera. Es interesante pensar que la idea de producir la ciudad no se restringe solo a lo económico y es por ello que es necesario identificar y dar cuenta de los actores sociales y de las relaciones sociales que están por detrás de los procesos que producen la ciudad y que la constituyen (Pírez, 1995). Entre estos actores, nuestro interés versó en dar cuenta de las prácticas artísticas de La marca del agua. En síntesis, se puede ver cómo ante el hecho de la inundación y ante el ocultamiento de los sucesos del 2 de abril del 2013 en la ciudad de La Plata, surgieron acciones colectivas que devinieron en la ocupación y, al mismo tiempo, en la creación de espacios, en este caso a través de una acción poética *performática*. Como podemos ver, la marca del agua sigue aún vigente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Capasso, V.; Lagada, S. (2014). *Entrevista a Celestina Alessio, Agustina Magallanes y Guillermo Sebastián Torres*. La Plata. Puede pedirse a capasso.veronica@gmail.com.
- De Certeau, M. (2000). «Introducción general», «Capítulo III. Valerse de: usos y prácticas» y «Capítulo IX. Relatos de espacio». En *La invención de lo cotidiano 1*. México: ITESO.
- Martínez, M. (2011). «Sostener una invitación. La gestión de proyectos comunitarios». En *Construcción de Proyectos en Ciencias Sociales: investigación cualitativa, acción social y gestión cultural*. Buenos Aires: CAICYT - CONICET.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Capasso, V. (2013). «Después de la inundación. Una propuesta para volver a habitar el espacio» [en línea]. Consultado el 2 de noviembre de 2015 en <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/files/2014/05/Luxor_Volver-a-habitar_Trabajos.pdf>.
- Estévez Villarino, B. (2012) «La idea de espacio público en geografía humana. Hacia una conceptualización (crítica) contemporánea» [en línea]. Consultado el 2 de noviembre de 2015 en <http://ddd.uab.cat/pub/dag/dag_a2012m1-4v58n1/dag_a2012m1-4v58n1p137.pdf>.
- Pírez, P. (1995). «Actores sociales y gestión de la ciudad» [en línea]. Consultado el 2 de noviembre de 2015 en <http://www.cedet.edu.ar/Archivos/Bibliotecas/pirez_actores.pdf>.

NOTAS

¹ Becaria de Investigación Tipo A, Instituto de Historia del arte argentino y americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

² El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Arte de acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas efímeras» que se lleva a cabo desde el año 2010 en el marco del Programa de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata y que tiene como objetivo relevar todas las acciones e intervenciones artísticas de la ciudad efectuadas desde el 2001 hasta el 2013.

³ Pablo Bruera, intendente de la ciudad de La Plata en funciones al momento de la publicación del artículo.

⁴ La ciudad de La Plata, fue una ciudad diseñada y planificada desde su fundación y pensada en su formato de cuadrado, cuyos ejes históricos aún hoy se conservan. La traza de la ciudad, concebida por el arquitecto Pedro Benoit, se caracteriza por una estricta cuadrícula y sus numerosas avenidas y diagonales, siendo las Avenidas 51 y 53 las que encierran el llamado Eje Monumental de La Plata.

⁵ Con relación a las tácticas y a las estrategias De Certeau explica: «[...] llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio [...]. Aprovecha las ocasiones y depende de ellas [...]. No guarda lo que gana. Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario» (2000: 43).

⁶ No hay una razón declarada que sustente el motivo por el cual no fueran invitadas todas las editoriales de la ciudad. Las mencionadas son editoriales independientes, de autogestión y activas en cuanto acción ciudadana.

⁷ El grupo autodenomina así su actividad: acción poética.

⁸ Desbordes fue un colectivo de colectivos autoconvocado que realizó diferentes intervenciones artísticas al aire libre en la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata el 2 de abril de 2014. Constó de una galería, una radio abierta, un ámbito de charlas y un cine y se constituyó en un punto de encuentro de diversas expresiones. La experiencia agrupó a más de treinta colectivos.

⁹ Para más información, ver «Después de la inundación. Una propuesta para volver a habitar el espacio» (Capasso, 2013).

Cita recomendada:

Capasso, V.; Ladaga, S. A. C. (2015). «Acciones poéticas post inundación. El caso de La marca del agua». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 28-35. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Jacques Rancière: arte, política y pedagogía
Filosofía de una emancipación en lo sensible

Ana Contursi

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 36-43, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

JACQUES RANCIÈRE: ARTE, POLÍTICA Y PEDAGOGÍA

FILOSOFÍA DE UNA EMANCIPACIÓN EN LO SENSIBLE

JACQUES RANCIÈRE: ART, POLITICS AND PEDAGOGY PHILOSOPHY OF AN EMANCIPATION IN THE SENSITIVE

Ana Contursi

ana_contursi@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de
La Plata | Argentina

Recibido: 14/04/2015 | Aceptado: 23/07/2015

RESUMEN

El presente artículo ofrece una introducción a la mirada filosófica de Jacques Rancière en torno a los asuntos que ligan la práctica artística, las teorías del arte y el problema político de la emancipación. A través de sus consideraciones acerca de la relación histórica entre la pedagogía clásica y el desarrollo de la teoría crítica marxista, nos acercamos a su propuesta de superación de las lógicas reproductoras de la desigualdad dada y a su redescubrimiento de las potencialidades emancipatorias que se esconden en la experiencia estética, tantas veces asumida como desinteresada, apolítica e inútil.

PALABRAS CLAVE

Pedagogía, igualdad, estética y política

ABSTRACT

This article attempts to provide an introduction to the philosophical view of Jacques Rancière around issues linking art practice, art theory and the political problem of emancipation. Through its considerations about the historical relationship between classical education and the development of critical Marxist theory, we approach its proposal to overcome the reproductive logic of inequality given and his rediscovery of the emancipatory potential hiding in the aesthetic experience, as often assumed to be disinterested, apolitical and useless.

KEY WORDS

Education, equality, aesthetics and politics



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

Varios son los aspectos que desde la estética, la historia y la teoría del arte, los estudios visuales e, incluso, desde la pedagogía artística –que reflexiona sobre cuestiones vinculadas a la enseñanza y al aprendizaje– nos interesan de las elaboraciones teóricas y conceptuales de Jacques Rancière. No está de más decir que se trata de un pensamiento actual, contemporáneo, que se ha venido desarrollando en las últimas cinco décadas y que sigue en proceso, ya que se trata de un autor activo que sigue produciendo. Por ello, resulta más que atractivo el universo de sus ideas, que tienen como interlocutoras tanto a la historia como a la sociedad de hoy. Se trata de un filósofo que busca desmitificar. La operación meta-crítica,¹ respecto de la tradición del pensamiento socio-filosófico occidental, es el hilo conductor de sus obras, en las que encontramos el despliegue de un pensamiento que se mueve para transformar y que transforma el *statu quo* intelectual para seguir desplegándose.

Rancière, siguiendo los pasos de Louis Althusser (1964-1965) primero y de Cornelius Castoriadis (1993) después, se para en la tradición marxista para impugnarla, para rescatar de ella lo que resulta útil en la conformación de un paradigma crítico-político renovado y para descartar lo que en ella hay de anquilosado, de equívoco, de jerarquizante o de anacrónico. Althusser y Castoriadis han sido dos de los más importantes críticos «desde adentro» de la corriente crítico-política marxista en Francia desde la década del cuarenta en adelante. Cada uno a su manera, y desde diferentes ámbitos, ha contribuido a la transformación y a la pervivencia del pensamiento marxiano (de Marx) y marxista (de los sucesores de Marx). Althusser, vinculado a proyectos estructuralistas de renovación de la corriente en la Sorbona, publicó *Para leer El Capital* (1964-1965), una compilación de textos, en la que participó el mismo Rancière, que logró dotar de autonomía científica a la teoría de Marx, quitándole el monopolio de sus postulados y potencialidades críticas a las estructuras partidarias tradicionales, tales como el Partido Comunista Francés, el trotskismo, etcétera; y Castoriadis, desde la agrupación política y la revista homónima *Socialismo o barbarie* y ligado a la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, realizó las más importantes críticas al estalinismo en el régimen soviético, a los supuestos filosóficos del marxismo y a los abordajes estructuralistas que rodeaban la teoría lacaniana (el mismo Althusser, cierto Foucault, Barthes, Deleuze, etcétera) y que intentaban una renovación del marxismo que a sus ojos (y aquí se toca más próximamente con Rancière) no lograban salir de los postulados más problemáticos que planteaba la corriente, teniendo como horizonte la posibilidad de una revolución social que implicara la autonomía real de los sujetos. Rancière abreva tanto en uno como en otro filósofo, acercándose cada vez más a la radicalidad de la posición castoridiana e impugnando profundamente la lección de su maestro Althusser, continuando así lo que hoy reconocemos como el devenir más interesante del marxismo postestructuralista (Rancière, 2014: 22-40).

La mirada sobre el sujeto y sobre los acontecimientos de su *experiencia sensible*, estética, será la que habilitará un nuevo estatuto de la reflexión sobre el arte y sobre sus políticas de cara a un renovado horizonte de *emancipación*. Vinculará, así, dos clases de hechos en apariencia heterogéneos para desarrollar su idea de *emancipación intelectual* (Rancière, 2011). Por un lado, entonces, elaborará una crítica radical a la lógica pedagógica clásica, la que se desarrolla desde la mayéutica socrática² hasta el presente. Para ello, en primer lugar, deconstruirá una serie de presupuestos que se esconden en dicha lógica y que constituyen, a su entender, uno de los fundamentos de la jerarquización y de la desigualdad social (en instantes veremos esos presupuestos-fundamentos). Por otro lado, realizará una meta-crítica respecto de las tendencias intelectuales y artísticas político-marxistas, modernas y posmodernas, que históricamente se han atribuido la tarea de iluminar o de develar al pueblo ignorante *las verdades* del mundo y de la sociedad, señalando con ahínco la incapacidad de los hombres y de las mujeres comunes para descubrirlas por su cuenta.

Ya se puede intuir la relación entre estos dos órdenes de cosas. La impugnación que el autor realiza a la lógica pedagógica clásica, y vigente, se fundamenta en la tesis de un pensador del siglo XIX, Joseph Jacotot, quien proponía la contundente idea de «la igualdad de las inteligencias» afirmando que «un ignorante podía enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía» (Jacotot en Rancière, 2011: 9) y oponiendo la *emancipación intelectual* a la idea –entonces en desarrollo y en boga– de la instrucción del pueblo. La denuncia emitida en contra de la lógica pedagógica de la instrucción asume la *distancia* entre el alumno y el maestro como el meollo de la cuestión, ya que se trata de una distancia que se actualiza paso a paso en la relación de enseñanza: el maestro debe suprimir esa distancia entre su saber y la ignorancia del alumno, pero solo puede hacerlo a costa de recrearla

constantemente. Esto se debe a que lo que el ignorante ignora no es un saber específico, sino la distancia misma entre saber e ignorancia: el ignorante no sabe lo que no sabe, lo que debe saber y cómo puede saberlo. No se trata, entonces, de una transferencia de conocimientos como operatoria de igualación. Al respecto explica Rancière:

Lo que el maestro sabe, lo que el protocolo de transmisión del saber enseña primero que nada al alumno, es que la ignorancia no es un saber menor, sino que ella es el opuesto del saber; es que el saber no es un conjunto de conocimientos, es una posición (Rancière, 2011: 16).

Estamos en el mismo sustrato que da fundamento a la tarea asignada desde el marxismo al intelectual de vanguardia. El didactismo de esta corriente en su versión ortodoxa (en el que, desde el punto de vista rancieriano, se incluye, por ejemplo, la distinción entre ideología y ciencia que realizara Althusser, presente en aquella carta sobre el conocimiento en el arte que escribió a André Draspe en 1967) cae en la crítica sobre la pedagogía que el autor llama «del embrutecimiento». Es que lo que resulta discutido en aquel planteo de Jacotot y en este de Rancière es la lógica misma que la modernidad *de las luces* asumió como la empresa clave de la civilización occidental, una empresa que no ha sido, de hecho, impulsada más que por las elites y que con la promesa del progreso ha contribuido a construir y a sostener la desigualdad histórica entre quienes saben y quienes no pueden saber.

El dispositivo escolar nació bajo la égida de estos supuestos culturales de clase que cristalizaron en políticas educativas concretas. La promesa de igualación mediante la educación no hizo y no hace más, mientras se continúa dentro de esta lógica, que reproducir *ad infinitum* la desigualdad material dada, fatalmente refractada en una supuesta desigualdad de base ontológica que repercute en la eficiencia/deficiencia de las capacidades, es decir, de ser y de poder (*tener/no tener* equivale a *ser/no ser* y a *poder/no poder*). Es importante tener en cuenta que no se trata aquí de impugnar el «proyecto moderno» en general, entendido como el programa de emancipación social, ampliación y expansión de los derechos humanos y de mejora en la calidad de vida de las personas, sino únicamente la base pedagógica jerarquizante que ha servido de base para su trunco desarrollo. Para el autor, aquella utopía moderna surgida de las revoluciones burguesas sigue vigente, pero encuentra su obstáculo más importante, precisamente, en la separación sensible entre una porción de la sociedad constituida por una clase de sujetos que puede emanciparse por sí misma y otra porción, la más numerosa, que es incapaz de realizar tal promesa, salvo que se convierta a la primera clase o que se deje instruir por ella. Más allá de la complejidad que implica pensar la salida de esta encrucijada, es difícil no admitir el autoritarismo y el clasismo de dichos postulados. En el prólogo a la primera edición en castellano de la obra de Jacotot, *Lengua materna. Enseñanza universal* (2008), Rancière describe muy claramente esto que venimos diciendo:

El siglo en el que nació Jacotot había ampliado esta noción de progresión ordenada del saber en vista de la evolución misma de la humanidad. El progreso de las luces hacía pasar a la humanidad a la adultez. Pero lo hacía *progresivamente*. El pueblo ignorante, el pueblo niño, estaba aún por detrás del progreso general. Este retardo hacía de él un animal inadaptado a las condiciones nuevas, siempre susceptible de expresar esa inadaptación en reacciones funestas para el orden social. Correspondía, pues, a las elites esclarecidas dar la instrucción al pueblo, hacerlo acceder, paso a paso, al grado de saber necesario y suficiente para que tome su lugar en la sociedad y en el orden gubernamental modernos (Rancière en Jacotot, 2008: 12).

Este planteo ha resultado complejo porque la comprobación de lo contrario es un lugar común establecido. ¿Quién dudaría de que la forma y el contenido de la educación de los ignorantes deban correr por cuenta de los sabios? Y, en realidad, se trata de un supuesto no tan difícil de erradicar. La forma y los contenidos elementales del aprendizaje son algo que compartimos todos los seres humanos y que ponemos en práctica, como capacidad innata, desde que comenzamos a escuchar las primeras palabras de nuestra lengua materna. La escucha, la visión y los demás sentidos son las puertas de acceso de los estímulos que nuestra capacidad cognitiva archiva, asocia, compara y asimila de acuerdo a su propio itinerario vital, que configura una única y personal experiencia sensible del mundo (aunque en muchos puntos pueda ser compartida). Esta vivencia de aprendizaje

es natural y no tiene un comienzo establecido a priori, salvo por las prescripciones culturales que estamos tratando de discutir. El comienzo y el fin del aprendizaje no pueden constituir universales inamovibles, porque de hecho no lo son, pues el inicio es algo que se da mucho antes de ingresar el sujeto en las instituciones educativas (incluso a la posible rigidez de la institución familiar) y el fin es tan relativo y variable como lo son las identidades, las épocas y las historias. Hay un comienzo y un fin de los aprendizajes que constituye una realidad subyacente y que la lógica del progreso de la ilustración ha negado sistemáticamente, con su división jerarquizante entre sabios e ignorantes. Aquí es donde Rancière, siguiendo a Jacotot, proclama la igualdad como premisa, y no como un fin a alcanzar, lógica del progreso mediante.

Vemos, entonces, coincidir en la coordenada del proyecto moderno de emancipación, de desarrollo y de igualdad varios discursos que han fracasado en una empresa que o era hipócrita y falsa (como en el caso de las elites más conservadoras) o partía de supuestos problemáticos y, aun queriendo ser revolucionaria, fue funcional a aquel conservadurismo (el caso del discurso marxista en su versión *científica*). Es muy atinada la reflexión de Rancière que ofrecemos a continuación, ya que pone el énfasis de la cuestión en el problema del poder y del privilegio:

El sabio maestro promete a su alumno que hará de él su igual transmitiéndole su ciencia. Del mismo modo, las elites prometen al pueblo que él mismo ejercerá su poder cuando esté instruido. Pero esta promesa de igualdad es el medio de reproducir indefinidamente la desigualdad, de asegurar el poder perpetuo de aquellos que se arrogan el privilegio de saber de dónde hay que partir, a dónde hay que llegar, por qué vías y a qué velocidad. El arte de la pedagogía es el de reproducir indefinidamente la distancia, es decir la desigualdad, que pretende suprimir (Rancière, 2011: 14).

POLÍTICA ESTÉTICA: EL LABERINTO DE PLATÓN

¿Por qué resulta relevante toda esta cuestión de la pedagogía del embrutecimiento y de su vinculación con el devenir de la corriente crítica del marxismo para el arte, o mejor, para pensar y para ejercer la práctica artística? El autor de *El espectador emancipado* propone salir de la lógica de las dicotomías jerarquizantes y ya no generar más inversiones dentro del mismo marco conceptual. En «Las desventuras del pensamiento crítico» (2011), Rancière interpreta, por ejemplo, las tesis posmodernas de Guy Debord respecto de la sociedad del espectáculo como una inversión de la lógica dicotómica del pensamiento crítico anterior (léase marxista), ya que allí se sostiene la distinción principal de la tradición jerarquizante entre una realidad sólida ligada a lo verdadero y una superficie habitada por las apariencias engendradas en la sociedad de consumo. Es entonces en la fundación del pensamiento y discurso críticos sobre la base de la dicotomía entre apariencia y realidad, donde se nos evidencia el *problema del conocimiento* que implican estas posturas, cuyo correlato es, fatalmente, la división de aquellos capaces de ver la diferencia y aquellos a quienes la incapacidad se los impide (Rancière, 2011). Este supuesto compartido por modernismo y posmodernismo es, según nuestro autor, uno de los puntos centrales de la misma fase crítica que precisa superación. Aquí cabe explicitar algunas de las dicotomías y de las equivalencias que han conformado el problemático *reparto de lo sensible*³ que el filósofo pone en cuestión, una de cuyas funciones ha sido servir como base argumental de lo que llama la «paradoja del espectador» (Rancière, 2011: 14).

Estas premisas tienen origen platónico y se han construido sobre la base de la subordinación de los sentidos, lo sensible, *mirar, ver, escuchar*, etcétera, bajo el imperio del pensamiento, de lo inteligible, *del conocer, del saber, del pensar*, etcétera. Se trata de una escisión que viene arrastrándose en la historia del pensamiento crítico hasta hoy. Tal separación constituye la matriz dentro de la que diversas formas de ella misma se han desarrollado según su servicio a diferentes objetivos críticos o programáticos. Veremos que no sólo la erradicación de lo cognitivo y de lo intelectual del ámbito de lo estético resulta problemático, sino, también, la distribución de uno y de otro polo de manera desigual entre el común de los sujetos, las ocupaciones y las actividades. Algunas de las formas que la fatal dicotomía ha tomado en diversos discursos son: la exterioridad corresponde a la separación y ésta al desposeimiento de sí; la mediación corresponde a la imposición del simulacro; lo colectivo se opone a lo individual, la imagen se opone a la realidad y la representación a la presentación.

La exterioridad corresponde a la separación

Aquí aparece la idea de que el mirar o el ver conllevan la separación fatal entre el sujeto y lo que mira, dando como resultado una relación de exterioridad y de separación negativas que no permiten el acceso a lo real, lo cual implica la situación de no poseerse a sí mismo, esto es, la alienación de la propia vida. A partir de este razonamiento es que Platón realizó su tenaz crítica de la tragedia griega como dominio del pathos, las pasiones terrenales, primitivas e infundadas, sobre el ethos, la configuración racional de los ideales como fundamento inteligente de la vida. También es a partir de lo que Guy Debord (1967) ha elaborado su crítica del espectáculo; lo espectacular como reino de la visión, la visión como exterioridad y ésta como alienación: «Cuanto más contempla, menos es» dice Debord (Debord en Rancière, 2011: 14).

Se trata de las mismas premisas que han llevado a varios de los movimientos de vanguardia de los sesenta a elaborar sus programas sobre la base de la crítica a las formas del arte burgués, formas asumidas como separación de la vida, imperios de la contemplación, la pasividad y la imposición. La mayoría de las derivas del arte participativo o relacional, performático o activista, crítico o social –sin ánimos de quitarles el mérito de sus propias búsquedas e investigaciones–, han partido de estas ideas, apostando a la intromisión del cuerpo y al movimiento del espectador en aras de una actividad ausente o de la presentación de hechos ignorados para la toma de consciencia y para su respectiva acción posterior.

Sin embargo, y más allá de la validez de muchos descubrimientos en ese campo (por ejemplo, la incorporación del cuerpo en movimiento del espectador que lleva a una experiencia estética vivencial en la que los sentidos ya no solo se construyen mentalmente), los resultados, si bien se muestran diferenciales respecto a otras formas artísticas en cuanto a la actividad del público, no llevan a transformaciones radicales en las formas de vida y, además, en la mayoría de los casos, lo que los espectadores ven finalmente es una imagen otra vez contemplativa en el interior de una sala de museo. Es decir, la validez de toda práctica artística convive con la validez de toda práctica espectral y la subestimación de la expectación histórica como un desarrollo de pasividades inútiles poco lugar deja al movimiento de democratización que los desarrollos culturales modernos han tenido como uno de sus objetos. Tanto en la contemplación de un cuadro como en la caminata por una instalación, como en el acercamiento táctil con un objeto relacional, o como en la lectura de un libro, el ejercicio de la inteligencia constituye un trabajo de traducción, una aventura intelectual de comparación y asociación por contraste de signos con signos. Es un hacer propio de la humanidad y no de una clase, y en este sentido Rancière lo denomina como el trabajo poético en el corazón de todo aprendizaje y de toda práctica emancipadora (Rancière, 2011). Todos somos espectadores y esa es la condición normal de nuestra existencia. No hay pasividad allí, aunque sí distancia, y esa es la clave de la posibilidad emancipatoria, política y estética, que nos propone el filósofo y que abordaremos con mayor profundidad más adelante.

La mediación corresponde a la imposición del simulacro

Esta es la equivalencia que subyace al planteo de otra de las corrientes de actualización de la crítica platónica de la imagen. Las tesis de los reformadores teatrales tanto en su versión del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud como en la del Teatro Épico de Bertold Brecht, actualizan, en la década del treinta y de manera simétrica e inversa, la premisa de la negatividad de la contemplación y la idea de la fatalidad del espectáculo. Observemos esta reedición de los acomodamientos jerárquicos en un fragmento del texto fundacional de la escena artaudiana, *El teatro y su doble*:

Si la multitud no tiene en cuenta las obras maestras literarias, es porque esas obras maestras son literarias, es decir, inmóviles; han sido fijadas en formas que ya no responden a las necesidades de la época. No acusemos a la multitud o al público, sino a la pantalla formal que interponemos entre nosotros y la multitud, y a esta nueva forma de idolatría, esta idolatría de las obras maestras fijas, característica del conformismo burgués. Todo conformismo nos hace confundir lo sublime, las ideas y las cosas con las formas que han tomado en el tiempo y en nosotros mismos; en nuestras mentalidades de snobs, de preciosistas y de estetas que el público no entiende. [...] El público, que toma mentira por verdad, tiene el sentido de la verdad y reacciona positivamente cuando la verdad se le manifiesta. [...] Si la multitud ha perdido la costumbre de ir al teatro, si todos hemos llegado a considerar al teatro un

arte inferior, un medio de distracción vulgar, y lo utilizamos como exutorio de nuestros peores instintos, es porque nos dijeron demasiadas veces que era teatro, o sea, engaño e ilusión (Artaud, 1999: 86-87).

Nos encontramos aquí con aquellas atribuciones de fantasmagoría al acto de ver, de contemplar, así como con la idea del sentido bajo del teatro por movilizar más que nada distracciones e instintos vulgares. Pero, también, aparece otra oposición problemática para las promesas del arte emancipatorio, la que escinde verticalmente lo móvil de lo inmóvil. La suposición de que el teatro será, potencialmente, liberador en contraposición a la estaticidad de una pintura, a la inmovilidad de un cuerpo lector, de un sujeto en su butaca de cine, es por demás paradójica y asume la incapacidad de la acción intelectual en el acto de espectar. Por ello es que Artaud busca la irracionalidad como puntal de la liberación. Es clave la oposición entre lo sublime, las ideas y las cosas, y las formas que toman en el tiempo de la vivencia subjetiva. La idea de una *confusión* entre la objetividad (léase *verdadera*) y la subjetividad (que precisa la lucidez de las mentes y almas sensibles y elevadas para no ser *falsa*) es uno de los puntos centrales del desarrollo cientificista no solo del marxismo, sino de varias corrientes filosóficas que conservan y que promueven el mismo principio (piénsese en la noción de *vida inauténtica* promulgada por el existencialista Martin Heidegger o en la de *simulacro* del posmoderno Jean Baudrillard, o, simplemente, en la exaltación de *lo sublime* en el marco del pensamiento romántico y estético de Friedrich Schiller). En esta línea Artaud propondrá la idea de un teatro de lo trascendente, de lo universal, de lo colectivo, que arrastre al espectador a la acción de la escena sacándolo de la caverna de lo común, sin darse cuenta de que la experiencia de los sujetos está aquí, en la mundanal e intrascendente vida, y de que es aquí donde debemos y podemos (y se trata, dentro de la lógica rancieriana, de un poder y de un deber de *cualquiera*), recoger los sentidos de los días.

Por su parte, Brecht adscribirá a la corriente marxista de la crítica de la alienación y desde allí hará su propuesta de un teatro épico y didáctico (narrativo en oposición a dramático, ya que Brecht se opone al aristotelismo en el teatro: no unidades, consecución y mimesis como encarnación en la representación, etcétera). A la inversa de lo que propone Artaud, Brecht enfocará la potencia liberadora del teatro, obviamente de un teatro reformado, por venir, en su capacidad de vehicular los temas sociales urgentes, los conflictos principales de la problemática social y su dialéctica. La puesta en escena de situaciones de contraste, dilema moral e injusticia, confronta a la audiencia con un momento donde se evidencian las causas y los efectos de los fenómenos. El espectador es puesto en el lugar de una toma de distancia (igual que el actor, que solo debe representar el papel sin caer en la *ilusión* de realidad y verosimilitud propia del teatro aristotélico) que le permite la evaluación racional de lo que está bien y lo que está mal, y de las razones ocultas de los hechos a partir del *extrañamiento*, y se asume que es llevado a la toma de decisiones conscientes respecto de lo que es puesto en tela de juicio. Así es que se transforma en un espectador productivo y esto le permite desarrollar un sentido crítico para llegar a sus propias soluciones. El objetivo es sustraer la identificación afectiva, propia del teatro clásico, para dar lugar a la consideración y al estudio intelectual mediante el distanciamiento, buscando una acción racional que quite al espectador de su pasividad y de la incompreensión. Dice el dramaturgo al respecto:

Ya no se le permitía al espectador abandonarse a reacciones afectivas, sin ejercitar su espíritu crítico (y prácticamente, sin sacar conclusiones), merced a la identificación con el personaje. La representación sometió a los personajes y a los temas de esas obras a un proceso de distanciamiento. Era el distanciamiento necesario para comprender. En todo «sobrentendido» hay una renuncia a entender. Lo natural debía destacarse como lo extraordinario. Sólo así podían ponerse de manifiesto las leyes de causa y efecto (Brecht en Rendón, 2007: 27).

En uno y otro caso, no solo la escena teatral es concebida como un lugar donde construir una *estética de los efectos*, sino que esos efectos son perseguidos debido a las presuposiciones que venimos atendiendo. El teatro anterior, tradicional, es asumido aquí como una *mediación negativa* que debe suprimirse mediante la práctica de un teatro nuevo; «La escena y la performance teatrales se convierten así en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud de la verdad teatral» (Rancière, 2011: 15). Ambos dramaturgos y teóricos «se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores [...] el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión» (Rancière, 2011: 15). No es difícil identificar aquí aquella misma

lógica pedagógica que más arriba llamamos «del embrutecimiento»; el teatro es erigido como el maestro encargado de suprimir la distancia entre alumno y saber, pero, si aceptamos la lectura de Rancière, es en ese movimiento mismo que la distancia entre capacidad e incapacidad, conocimiento e ignorancia, es recreada.

Lo individual contra lo colectivo y la imagen contra la realidad

La presunción de que el simple hecho de que la escena transcurra *en presencia* da como resultado la colectivización de la experiencia resulta al menos dudosa. Nada confirma la diferencia sustancial, en cuanto a la superioridad y legitimidad social del hecho, entre un grupo de gente mirando una pantalla en el cine, un grupo de gente mirando lo que transcurre en un escenario teatral y un individuo solitario mirando una escultura, una fotografía o la televisión. El problema de tal presunción, la de la oposición radical entre *presencias*, el grupo, la realidad, la presentación, y *ausencias*, la individualidad, la imagen, la representación es, otra vez, la jerarquización como la base de las distinciones, y más aún, la esencialización de los términos como verdades separadas y puras. El polo negativo de las relaciones es siempre asociado a aquella distinción platónica originaria entre lo real y lo verdadero y lo aparente. Tanto la subjetividad personal como las imágenes y sus representaciones, son homologadas a esa superficialidad fragmentaria e ilegítima que contradice la importancia de lo común, lo no mediado y, por tanto, real, ya que es presentado, no tamizado por el filtro de alguna arbitrariedad subjetiva. Sin embargo, nada garantiza que la copresencia de los sujetos implique su unión, ni el abandono de lo personal, así como tampoco ya podemos sostener que exista algo así como *presentación pura*, no representativa, y por consiguiente, algo como la *realidad* no mediada por la construcción de imágenes.⁴ De este modo, Rancière llama al conjunto de estas oposiciones falaces «alegorías encarnadas de la desigualdad» (Rancière, 2011: 19).

La representación, la figuración de las cosas de la vida por medio de imágenes y de discursos, visuales o verbales, es un recurso y una capacidad humana básica sin la cual se haría imposible la cultura, la comunicación y la comunidad en sí. No se trata, pues, de oposiciones, sino de relaciones indisolubles y dialécticas: lo colectivo se realiza en los individuos y estos son los que dan forma a esa colectivización; la imagen es el recurso básico de construcción de realidad tanto las mentales en el ámbito lingüístico como las materiales en el ámbito cultural general; la representación es un momento de la experiencia cognoscitiva de los sujetos que precede y procede a lo presentativo, a la vivencia directa. No se trata de lo activo y de lo pasivo como oposiciones de nivel, sino como dialéctica intrínseca de la experiencia de los sujetos en el mundo y en la vida social.

Por último, si hubiera que admitir cierta distinción entre los términos, nada nos obliga a realizarla en clave jerárquica, ya que advertimos, felizmente, que lo central no es si los términos son opuestos o no, sino que esas oposiciones se encarnan en otra serie de distinciones, esta vez entre quienes tienen la capacidad activa de acceder al polo positivo de la distinción, y quienes están condenados, como decía Platón, a la pasividad en la caverna de la ilusión y el engaño de las apariencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, L.; E. Balibar (1965). *Para leer el capital*. España: Siglo XXI.
- Artaud, A. (1999). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Castoriadis, C. (1993). *La institución imaginaria de la sociedad, Vol. 1. Marxismo y teoría revolucionaria*. Buenos Aires: Tusquets.
- Castoriadis, C. (2005). *Los dominios del hombre*. Barcelona: Gedisa.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. España: Ediciones Naufragio.
- Jacotot, J. (2008). *Lengua materna. Enseñanza universal*. Buenos Aires: Cactus.
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Claves.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Pensamiento crítico (1967). «Dos cartas sobre el conocimiento del arte». *Pensamiento crítico* (10) [en línea]. Consultado el 18 de agosto de 2014 en <<http://www.filosofia.org/rev/pch/1967/n10p111.htm>>.

Rendon, R. (2007). «Compendio teórico. Bertold Brecht, una dramática no aristotélica». *Revista colombiana de las Artes Escénicas*, 1 (1) [en línea]. Consultado el 11 de agosto de 2014 en <http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/Artesenicass1-1_8.pdf>.

NOTAS

¹ Con el término «meta-crítica» intentamos aludir a una operación crítica de segunda instancia, es decir, sencillamente, a una «crítica de la crítica», teniendo en cuenta que el objetivo que Rancière y Castoriadis han compartido es el de revisar la tradición de pensamiento que se ha dado en llamar justamente «teoría crítica».

² La crítica recae aquí sobre esa idea creada por Sócrates en torno a la necesidad de demostrarle al interlocutor/alumno su propia ignorancia mediante el método dialéctico de la pregunta filosófica, dinámica pedagógica que tan bien retratará Platón en sus diálogos.

³ La traducción de la palabra francesa *partage* da lugar a múltiples sentidos, ya que puede significar *reparto*, *com-partición*, *distribución*, *partición* e incluso *intercambio*, dependiendo de su uso concreto. Rancière juega con esta polisemia que de hecho resulta muy útil a su planteo.

⁴ Incluso en el caso de aceptar la existencia y la importancia de esa instancia *no codificada* de la experiencia, su relevancia se nos aparece como parte indisoluble del fenómeno complejo de *codificación social* que implica el proceso de construcción cultural. Es decir, siguiendo a Castoriadis (1993 y 2005), que los compartimentos que han sido asumidos como escindidos desde muchas perspectivas teóricas, lo social/lo individual, lo objetivo/lo subjetivo, lo real/lo ficcional, etc. pueden verse como elementos dialécticos, no puros, que intervienen en todo movimiento de experiencia y significación social. Es la perspectiva psicoanalítica la que nos ha brindado la posibilidad de pensar los fenómenos humanos como *impuros*, no reducibles en su totalidad a la categoría de verdad y sus asociadas.

Cita recomendada:

Contursi, A. (2015). «Jacques Rancière: arte, política y pedagogía. Filosofía de una emancipación en lo sensible». Revista *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 36-43. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Crítica, cine e historia

Una aproximación a *Contracampo*

Carlos Vallina, Lía Gómez, Andrés Caetano

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 44-50, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

CRÍTICA, CINE E HISTORIA

UNA APROXIMACIÓN A *CONTRACAMPO*

CRITICISM, CINEMATOGRAPHY AND HISTORY AN APPROACH TO *CONTRACAMPO*

Carlos Vallina

cvallina@isis.unlp.edu.ar

Lía Gómez

lialaig@gmail.com

Andrés Caetano

acaetanom@hotmail.com

Facultad de Periodismo y Comunicación Social |
Universidad Nacional de La Plata | Argentina

Recibido: 19/04/2015 | Aceptado: 22/07/2015

RESUMEN

El artículo propuesto recupera parte de los resultados del proyecto de investigación titulado: «Revisión de la Revista *Contracampo* de la Escuela de Cinematografía de la UNLP. Renovación de la Crítica ante el Nuevo Cine Argentino de los 60. Su correspondencia con las publicaciones emergentes del Nuevo Cine Argentino de los 90» dirigido por el Prof. Carlos Vallina y llevado a cabo por el equipo de cátedra de Análisis y Crítica de Medios. Dicho proyecto propone poner en escena y reflexionar sobre los modos de construcción de la crítica cinematográfica, sus implicancias, objetos, y composiciones en la revista *Contracampo* FBA-UNLP (1960 a 1962), teniendo como uno de sus objetivos hacer visible la existencia de la revista en un análisis interpretativo sobre sus temáticas, formas y escrituras para pensar la historia del cine argentino.

PALABRAS CLAVE

Crítica, cine, historia, cultura

ABSTRACT

The proposed article recovers some of the results of the research project entitled «Review of the *Contracampo* Magazine of Film School of the UNLP. Renewal of the criticism of the new Argentine cinematography of the '60s. Its correspondence with the emerging literature of the New Argentine Cinematography '90s» directed by Professor Carlos Vallina and carried out by the team of the subject Media Analysis and Criticism. This project proposes to reflect on ways of constructing film criticism, its implications, objects and compositions in the journal *Contracampo* FBA-UNLP (1960-1962), which aims to show, among other things, the existence of the magazine in an interpretive analysis of its themes, forms and scripts.

KEY WORDS

Film criticism, cinematography, history, culture



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

Abordar la revista *Contracampo* permite una recuperación que podríamos denominar «restauración» de una historia de la cultura cinematográfica en la ciudad de La Plata, cuna de realizadores, de productores, de escritores, de críticos, de cinéfilos y de pensadores del campo audiovisual. En esta acción de restaurar la historia, nos permitimos encontrar no sólo aquello que la escritura nos propone en las páginas amarillas de la revista, sino, además, los espacios que circulan en esas narrativas y las miradas sobre lo nacional que posibilitan reconstituir una época cargada de significación socio cultural y política.

La carrera de cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) surgió casi simultáneamente con la carrera equivalente en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) con sede en Santa Fé. Ambas propuestas, hacia 1956, transformaron el concepto de ingreso laboral empírico al territorio de la producción masiva en la formación pedagógica que hoy regula la conciencia audiovisual en su conjunto. La carrera de cinematografía de la UNLP publicó seis números de una revista especializada en crítica cinematográfica denominada *Contracampo*.

En su primer número los artículos eran traducciones de críticos de revistas extranjeras que comenzaban a influir en los modos de escritura, en las estructuras enunciativas, en la asunción de la inclusión personal, en los criterios evaluativos, en la adhesión afectiva hacia las obras consideradas y en la dimensión estética de los estilos, como, por ejemplo, el texto «Un rebelde con la cámara» (1960), de Louis Marcorelles.

A partir de los números tres y cuatro, de enero de 1961, irrumpió en la publicación el nuevo cine argentino con su autor más reconocido: Leopoldo Torre Nilson. Nos centraremos en el análisis de las películas argentinas que la revista propone, las entrevistas a sus protagonistas y los comentarios sobre los estrenos que en sus páginas radican. Específicamente, analizaremos dos tipos de intervención crítica: el comentario crítico en sí mismo, es decir, la interpretación de la obra que aparece en la escritura; y la entrevista como acción crítica que propone poner en dialogo y en tensión la mirada del autor y de la revista.

Para ello estudiaremos el dossier presentado en el número tres titulado «Cine Argentino», que incluye las películas *Fin de Fiesta* (1960), dirigida por Torre Nilsson; *Culpable* (1960), dirigida por Hugo del Carril, y *La Patota* (1960), dirigida por Daniel Tinayre. Los comentarios fueron realizados desde la perspectiva de Carlos Fragueiro y de Armando Blanco, quienes firman las notas de este número. Además, estudiaremos el cuarto ejemplar, dedicado a la figura de Leopoldo Torre Nilson. Para ello describiremos, por un lado, el marco en el cual surgió la revista en la década del sesenta y, por otro, estudiaremos el dossier.

SURGIMIENTO, CIERRE Y REAPERTURA

Hacia el invierno de 1955 se dictó un curso de aproximación a la cinematografía a cargo de Cándido Monneo Sanz. Se creó un clima de mucha expectativa por el enfoque de la creación artística no transitado por la institución Bellas Artes que contenía en su currícula todas las disciplinas artísticas. Unos 300 alumnos se acercaron al curso, que en principio tuvo un carácter informativo sobre nuevos modos, técnicas y estilos cinematográficos. En junio de 1956 se creó el Departamento de Cinematografía, durante la intervención del profesor Néstor Picado en la Escuela Superior de Bellas Artes, y se designó al profesor Cándido Monneo Sanz como Jefe de Departamento. Las reformas del año 1961 se produjeron, conjuntamente, con la aprobación de los Planes Superiores de la Escuela de Bellas Artes, donde se logró el cambio de categoría universitaria para los estudios propuestos (para las carreras de Plástica, de Música y de Cine), el lanzamiento de la nueva disciplina Diseño Gráfico, y la aprobación y la legitimación del plan de estudios de cuatro años para Cine –donde se incorporaron materias, se reelaboraron las existentes y se otorgó el título universitario de Licenciado en Realización Cinematográfica–.

La Escuela Superior de Bellas Artes se instaló como planta piloto experimental, donde confluyeron todas las expresiones artístico-estéticas, desde un abordaje interdisciplinario innovador para el momento histórico que sólo se conocía en los textos de pedagogía moderna. Se incorporaron docentes que habían emergido del denominado «Nuevo Cine Argentino», realizadores, técnicos y críticos que otorgaron al Departamento un abordaje profesional y un aire de renovación, y que transmitieron la necesidad de una formación teórico-práctica, remitiéndose a la nueva visión que comenzó a tenerse sobre el cine en las distintas cinematografías nacionales a partir de la década del cincuenta con los considerados *Nuevos Cines*.

El Plan de 1961 oficializó dos secciones institucionales que provocaron serias divisiones ideológicas en el cuerpo académico. Se organizó una sección de producción y otra de difusión. El área de difusión desarrolló el I Congreso Nacional de Enseñanza Audiovisual (1958) y los Ciclos de Difusión Cinematográfica –un clásico en la ciudad de La Plata con ciclos de revisión, films técnicos, artísticos, etcétera–; se formó el Primer Cine Club Infantil del país (1958), se realizó el Segundo Festival Internacional de Cine Infantil en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata –con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores del entonces Instituto Nacional de Cinematografía (1961)– y el Tercer Festival Internacional de Cine Infantil (1962) –auspiciado por la UNLP, el Instituto Nacional de Cinematografía y el Fondo Nacional de las Artes–.

La Universidad fue el blanco preferido para terminar con la ideología comunista y con las propias divisiones en el interior del movimiento peronista a principio de los setenta. Se desplazó al ministro de Educación Jorge Taiana y se nombró, en agosto de 1974, a Oscar Ivanissevich, quién designó en el Rectorado de la Universidad de La Plata al Dr. Fransisco Camperchioli Masciotra como Rector Normalizador. Pertenecientes a la derecha peronista, ultra nacionalistas, fascistas, católicos, persiguieron, amenazaron y asesinaron a trabajadores universitarios (docentes, alumnos, no-docentes), militantes democráticos y populares. Todas las universidades nacionales permanecieron cerradas hasta terminar con la operación *limpieza*. Fue una época sangrienta y dura que tuvo en la Universidad de La Plata una de sus manifestaciones más enconadas.

En 1974 se decretó la intervención del Departamento de Cinematografía de la entonces Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Por problemas de espacio y de presupuesto, el Delegado Interventor en la Facultad consideró inadecuada la permanencia del Departamento de Cinematografía en esa Unidad Académica. Se Sucedió el primer ataque objetivo a la carrera, el primer desarme que se materializó en su traslado físico al edificio conocido por los habitantes de la ciudad de La Plata como el Partenón (un pequeño edificio con características similares al templo griego), detrás del Colegio Nacional de la UNLP, lugar donde hoy funciona un Departamento de Educación Física. El traslado fue un alegato reiterado ante la incipiente desaparición de trabajos fílmicos de los alumnos, copias de películas, parte del equipamiento tecnológico de rodaje y de bibliografía específica. A partir de allí se produjeron cesantías masivas, persecuciones diversas e inhibiciones. Muchos compañeros relacionados con la carrera se exiliaron, otros desarrollaron actividades no vinculadas con el cine cumpliendo obligatoriamente un exilio interior. En 1976 la carrera se declaró *en extinción* y regresó a la dependencia de la Facultad de Bellas Artes. A partir de 1977, no se aceptaban nuevas inscripciones de alumnos a primer año.

Con la vuelta de la democracia, se iniciaron las acciones por la reapertura que culminaron con el triunfo, en 1993, de la carrera reabierto. En este marco, se produjo la recuperación de los números de la revista *Contracampo*, así como también de la mayor parte de las obras cinematográficas realizadas en el curso de la antigua carrera. La Revista nació en el seno de la Escuela Superior en Cinematografía, actual Licenciatura en Comunicación Audiovisual perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

PERIODISMO, CRÍTICA Y CINE

Podemos definir a la crítica como una producción estético-comunicacional que permite problematizar el cine en el campo de la comunicación, las interpretaciones, las conexiones textuales, socioculturales y políticas. Esto supone desligarse de ciertos prejuicios vinculados a entender la realización de una crítica como acción negativa, para comprenderla, más bien, como operación de desarticulación y de rearticulación de una obra para su interpretación. De tal modo, la crítica debe dialogar, constantemente, con los demás ejes de la cultura, ya que sólo puede ser válida en la medida en que se relacione con el contexto en el que la obra surge, incorporándose al proceso de circulación de la obra e integrando la circulación necesaria en la producción de sentido.

Daniela Kozak, en el libro titulado *La mirada cinéfila* (2013), publicado por el Festival de Cine de Mar del Plata, plantea que antes de los años sesenta los escritos sobre cine eran consecuencia de crónicas, de comentarios o de publicidades y que sólo en esos años –y con el surgimiento de la revista *Tiempo de Cine* (1960) ligada al cine club El Núcleo–, se transformó en una escritura crítica. La Revista, que constituye el objeto de estudio de Kozak, propone un debate en torno a la escritura sobre cine que en la ciudad de La Plata se dio en paralelo con la revista *Contracampo*.

En ambas publicaciones –coincidentes en años– aparece un debate luego recuperado por algunos investigadores vinculados a fragmentar la crítica periodística de la crítica académica. En esta línea, Clara Kriger sostiene que con los antecedentes de la crítica de los sesenta –que venía del periodismo y de las revistas especializadas–, recién en los años ochenta se inició el estudio universitario por los lenguajes del cine (Kriger, 2009).

Sin embargo, a 60 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, *Contracampo* propone problematizar dicha visión y demuestra que la crítica cinematográfica en la academia ya era un tema de discusión en los años sesenta. Esto da como resultado la publicación de seis números que no sólo plantean una visión sobre el cine europeo, argentino y latinoamericano, sino que, también, reflejan la propia discusión sobre el rol de la crítica. En muchas de estas publicaciones se ve una evolución sobre los modos de la crítica y sobre el abordaje del cine como objeto de la cultura; en la mayoría, reflexionan sobre su estructura, su poética y su significado para comprender el propio mundo cinematográfico, pero, también, como representaciones simbólicas de la construcción de lo nacional.

En la década del sesenta, algunas editoriales, como Eudeba, contribuyeron a la distribución y al conocimiento a través de diversas publicaciones vendidas en kioscos y en librerías, al calor de las transformaciones en el orden del arte y de la vida que se desarrolla en toda América Latina.

El periodismo, la literatura y el cine se cruzan en sus análisis sobre la cultura y así, por ejemplo, Juan José Saer, Paco Urondo, Augusto Roa Bastos, Ángel Rama y tantos otros, proponen una acción crítica que practica con rigor su modo de atención a los contextos y a las lecturas. Muchos de ellos, incluso el célebre grupo surgido de Cahiers du Cinema en Francia, se transforman de escritores sobre cine a guionistas e intervienen, activamente, en la construcción fílmica del período, con la convicción de que el lenguaje audiovisual posibilita la apertura de sentidos.

Encontrarse con *Contracampo* en la actualidad supone no sólo la observación de su materialidad y de su estructura, sino el encuentro con el sentido de las producciones y de las lecturas de esos jóvenes de los años sesenta (estudiantes de cine), sobre la industria, la crítica, el lenguaje audiovisual, la universidad y la política.

La revista analizada es una publicación sustentada, pensada y escrita por estudiantes de la Escuela Superior de Cinematografía de La Plata, cuestión no menor para pensar el perfil de la misma, los films y los directores que rescata, y el modo de abordaje del lenguaje cinematográfico como un problema estético comunicacional, político y académico. En el número tres aparece el *dossier* «Cine Argentino», en cuya introducción se aclara que la revista no se propone «la obligatoriedad de la crónica inmediatamente posterior al estreno de un film» (Frageiro, 1960: 27). De este modo, se marca una manera de relacionar el ejercicio crítico por fuera del concepto de actualidad.

Luego, aparecen tres notas sobre films nacionales que fueron elegidos como aquellos que «han logrado una atención especial que las destaca del panorama actual del cine argentino» (Frageiro, 1960: 27). Allí encontramos críticas a films estrenados en la época. El primero *Fin de Fiesta* (1960), de Leopoldo Torre Nilsson, propone un análisis del material a partir de cuatro ejes principales: el tipo y el modo de producción, el problema de la adaptación (el film se centra en una novela de Beatriz Guido), la forma estético narrativa y los recursos técnicos utilizados. Carlos Fragueiro, autor del artículo, eleva el film «como documento de una época, como enfoque de una realidad –desde una determinada perspectiva– que hasta ahora no había tenido cabida en nuestro cine, *Fin de Fiesta* es un jalón importante» (Frageiro, 1960: 28).

Frageiro describe el estilo de Torre Nilsson como «brillante, refinado, con una composición virtuosa de cada escena» (Frageiro, 1960: 28). Pero sobre *Fin de fiesta* afirma que «es esa magnificencia visual la que limita la valoración total del film, pues ante sus fallas en otros aspectos lo exhibe como un producto inorgánico, mera ejercitación de una óptima técnica» (Frageiro, 1960: 28).

Si bien marca algunas fallas narrativas vinculadas a la pretensión de adaptar el lenguaje literario al cinematográfico, reconoce el valor de Nilsson para la puesta de cámara, la composición plástica y la construcción del clima donde se ubican los personajes como metáfora de la corrupción política. En el artículo dedicado a *Culpable* (1960), dirigido por Hugo del Carril, Frageiro sostiene:

La idea básica que genera el tema de *Culpable*, primer premio del Instituto Nacional de Cinematografía, es importante. La posibilidad del ser humano de elegir su destino, de elegirse, según los postulados de la doctrina filosófica [...] La obra se asienta sobre una construcción teatral (*Culpable* era al principio una pieza inédita de Eduardo Borrás) que no ha logrado destruir. Así, las escenas están concebidas para que

los protagonistas expliquen en largos parlamentos, y en inútil reiteración, el drama de sus vidas [...] Los mejores momentos de la obra, se hallarán así en las secuencias en que, liberada del diálogo, la acción pura conduce el relato [...] Alguien ha señalado que Hugo del Carril debería liberarse de los argumentos de Eduardo Borrás, para dar la plenitud de su capacidad. Quedaría por averiguar, en qué medida aquel se haya identificado con la labor de su argumentista (Fragueiro, 1960: 28-29).

Es interesante destacar dos cuestiones de la cita de Fragueiro. Por un lado, la preocupación por la definición de un lenguaje cinematográfico, que no sea el literario (condición que también problematiza en el film de Nilsson a pesar de sus cualidades) ni el teatral, sino que sea el lenguaje de la imagen lo que predomine narrativamente y a partir de la cual se construya un sentido que no dependa de la descripción ni de los diálogos. En el modo de analizar los films queda muy clara la valoración de la construcción audiovisual como elemento fundamental en el lenguaje cinematográfico. Por otro, el final de la nota, que propone una labor de un crítico activo que dialoga con el film analizado y que propone, como en el caso anterior, una discusión, no sólo sobre los modos de producción, sino sobre el sentido de esa realización.

En la crítica a *La Patota* (1960), dirigida por Daniel Tinayre, analizada por Armado Blanco, se mantiene la mirada analítica y preocupada en torno al lenguaje específico y al compromiso que el relato adquiere al exponerse como público. Con relación a esto, el autor sostiene:

Los patoteros parecieran estar condicionados por su vitalidad juvenil, la lectura de la literatura pornográfica y el casual estímulo desencadenante de la tragedia, de una prostituta que en un departamento de altos, no ha reparado que desde una obra en construcción, frente a su ventana y a la noche, pueden verla desnuda mientras se baña y se viste [...] Estos factores no pueden ser desencadenantes de la existencia de las patotas, y de sus más variadas formas de delincuencia juvenil [...] Las verdaderas motivaciones están en un orden que va más allá. Y aquí es donde se hacen peligrosos trabajos como este de *La Patota*, con pretensiones de testimonio, porque cuando se analizan problemas trascendentales para el hombre, afirmándose en la realidad, esta debe ser objetivada con seriedad y profundidad (Blanco, 1960: 29).

Blanco propone pensar al sentido de construcción de lo real desde tres dimensiones que luego serán claves para entender la renovación del cine nacional: la dimensión estética, la dimensión política y la dimensión ético-social. Es decir, se permite pensar que la construcción manipulada de la realidad marginal conlleva a tesis falsas que se constituyen en un discurso peligroso de ser sostenido. Además, el autor impulsa a complejizar la marginalidad narrada en la película y a exponer la idea sobre la ficción como relato cultural. Como conclusión, el autor califica al film como inauténtico y sentencia que «cuando se proponen como en este caso, diagnósticos y tratamientos para un problema que preocupa, quien se responsabiliza de errores deformando conciencias, dificultan el diálogo en busca de la verdad» (Blanco, 1960: 29). Aparece la preocupación por la crítica como una manera de poner en diálogo al crítico con la obra, como un camino a esa verdad construida histórica y socialmente.

En el siguiente número al publicado con estas notas sobre el cine argentino (el número cuatro) la figura de Leopoldo Torre Nilsson se torna central. *Contracampo* publica una extensa entrevista al director y un análisis exhaustivo de sus principales obras. En las primeras páginas, aparece una charla entre el entrevistado y el entrevistador, y también una conversación entre películas e interpretaciones posibles.

En el inicio de la entrevista se señala: «Realizada en el mes de octubre de 1960 por alumnos de 2do año» (Fragueiro, 1961: 1). Esto quiere decir que fue realizada por un entrevistador colectivo que se posiciona como la voz institucional de la Escuela. Dicho de otro modo, el sentido divulgativo de la nota se ve condicionado por la identidad de la propuesta, en la que el conocimiento sobre el cine en una carrera de formación profesional es el centro de atención y de curiosidad de aquellos que aspiran a ser parte del medio.

En este sentido, Torre Nilsson explica: «Toda obra es una suerte de interrogante. Es valiosa en la medida en que el interrogante es profundo y responde a fenómenos testimoniales de su época» (Nilsson en Fragueiro, 1961: 11). El cine, como propone el director argentino, se constituye como una forma de conocimiento sobre lo real que debe ser encarado con el compromiso que tal acción se merece. Por ello, quienes escriben en *Contracampo* entienden la función de la crítica cinematográfica en la universidad pública. De este modo, al final de la entrevista, la Revista se propone poner en

diálogo y en tensión lo que el realizador dice con lo que su obra propone.

Oscar Garaycochea titula su artículo «Torre Nilsson, el desasosiego tras la caída» (1961) y analiza en la obra de Nilsson la figura y el sentido del pecado original, sosteniendo el debate moral y político sobre sus películas y sobre sus dichos en una serie de notas que postulan su mirada sobre la obra en su conjunto.

En 1961, Torre Nilsson se convirtió en la figura que conecta una generación en crisis, cuyos relatos han contribuido a innumerables aportes al desarrollo de la industria del cine nacional, pero que ya evidencian un desajuste con los nuevos procesos, que albergan una figura en crecimiento de un cine político, social y culturalmente comprometido con el mundo y con el lenguaje en sí mismo, que es lo que la generación del sesenta le imprime como esencia al cine de la época.

Los alumnos de la Escuela de Cine de La Plata de principio de los años sesenta, con una industria del cine en crisis y con un incipiente Instituto de Cinematografía (que propone líneas de subsidio a cortometrajes como una corriente novedosa de producción) comprenden que se trata de un tiempo de renovación en el que el encuentro, el debate y la visualización de películas –sobre todo en los cine club– permite un conocimiento que pone en tensión creativa los parámetros establecidos sobre los modos de abordaje de la realidad en el cine.

BREVES LÍNEAS FINALES

Recuperar las voces de la crítica de los años sesenta supone, por un lado, la revalorización de una revista que durante mucho tiempo estuvo escondida u olvidada por los estudios de la crítica cinematográfica nacional, y, por otro, reconstruir un clima de época en el que la Universidad se constituye como un espacio de conocimiento y de experimentación donde el cine y la crítica dialogan, permanentemente, sobre la esencia que los compone y no sólo a partir de los argumentos de las tramas de las películas.

Contracampo tiene sus seis números publicados entre 1960 y 1962, años en que la Escuela Superior de cinematografía de la UNLP estuvo bajo la tutela de Cándido Monneo Sanz y cuyo vínculo con las filmotecas de las embajadas de distintos países, la historia del cine y las funciones de cine continuado, sobre todo en el cine Mayo, permitían un intercambio fructífero en el campo del cine, pero ligado al desarrollo de todos los campos artísticos por esos años.

Encontrarnos con este material en el año 2014, cumplidos treinta años de la reapertura de la carrera de Cinematografía de La Plata en 1993 –cerrada en los años más nefastos de la Argentina– implica enfrentarse a la historia y debatir acerca del lugar de los alumnos y de los docentes y de las articulaciones sobre el cine que se produce y que se proyecta en la universidad como espacio de desarrollo de visiones y de pensamientos críticos. *Contracampo* se sostiene como una renovación cultural en la escritura analítica y teórica sobre la cinematografía, que neutraliza los debates que enfrentan la crítica periodística a la crítica académica, proponiendo una síntesis superadora que permite pensar una apertura conceptual sobre la crítica como práctica cultural y un cine como objeto de conocimiento del mundo y de una época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, A. (1960). «La Patota». En *Contracampo*, N.º 3, pp. 29-30.
- Fragueiro, C. (1960). «Fin de fiesta». En *Contracampo*, N.º 3, pp. 27-28.
- Fragueiro, C. (1961). «Entrevista a Leopoldo Torre Nilsson». En *Contracampo*, N.º 4, pp. 1-12.
- Garaycochea, O. (1961). «Torre Nilsson, el desasosiego tras la caída». En *Contracampo*, N.º 4, pp. 13-18.
- Kozak, D. (2013). *La mirada Cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*. Mar del Plata: Prosa Amerian.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Marcorelles, L. (1960). «Un rebelde con la cámara». En *Contracampo*, N.º 1, pp. 23-26.

Cita recomendada:

Vallina, C.; Gómez, L.; Caetano, A. (2015). «Crítica, cine e historia. Una aproximación a Contracampo». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 44-50. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Historia del arte y universidad
 Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)
 Carla García, Ana Schwartzman
 Boletín de Arte (N.º 15), pp. 51-57, septiembre 2015. ISSN 1853-0710
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

HISTORIA DEL ARTE Y UNIVERSIDAD

MOMENTOS CLAVE EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UBA (1915- 1986)

HISTORY OF ART AND UNIVERSITY

KEY MOMENTS IN THE SCHOOL OF PHILOSOPHY AND LITERATURE OF THE UNIVERSITY OF BUENOS AIRES (1915- 1986)

Carla García

carlagarciaolivieri@gmail.com

Universidad de Buenos Aires | Universidad
 Nacional de Tres de Febrero | Consejo Nacional de
 Investigaciones Científicas y Técnicas | Argentina

Ana Schwartzman

ana.schwa@gmail.com

Universidad de Buenos Aires | Universidad Nacional
 de Tres de Febrero | Argentina

Recibido: 10/04/2015 | Aceptado: 23/07/2015

RESUMEN

Este artículo recupera los recorridos cardinales de la historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, considerando el período previo a la creación de la carrera específica en el año 1963 y las posteriores instancias de cambios y reajustes de contenidos en relación a contextos políticos concretos e influjos de figuras emergentes. Nuestra principal documentación la constituyen los programas de estudio, que permiten conocer los procesos de selección y abordaje metodológico de los contenidos y temas en el ámbito académico, y señalar los supuestos conceptuales que rigieron en la concepción de la disciplina Historia del Arte desde la Universidad.

PALABRAS CLAVE

Universidad de Buenos Aires, historia del arte, programas de estudio, Julio Payró

ABSTRACT

This article retrieves the cardinal paths of art history at the School of Philosophy and Literature of the University of Buenos Aires, considering the period before the creation of the specific course in 1963 and the subsequent instances of changes in content and readjustments related to political context and influence of emerging figures. The study programs constitute our main documentation as an analytic tool that allows us to study the selection process and methodological approach of contents and topics in the academic field and point out the conceptual assumptions that ruled over the conception of art history as an academic discipline.

KEY WORDS

University of Buenos Aires, art history, programs of study, Julio Payró



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

La creación de la carrera Historia de las Artes, en 1963, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), marcó un momento clave en la institución y en el largo recorrido de la disciplina. Desde el año 1915, Historia del Arte funcionó como materia autónoma dentro de la carrera de Letras y estuvo sujeta, durante casi cincuenta años, a modificaciones de contenido que dependían del profesor responsable de turno. Sin embargo, con la creación de la carrera, en 1963, el cambio no fue definitivo y se realizaron modificaciones sucesivas, la última fue en 1986 (que continúa hasta la actualidad) y modificó el nombre de la carrera al nombre de «Artes» con tres orientaciones diferentes: Artes Plásticas, Artes Combinadas y Música.

Sobre la base de un escenario tan complejo, en las siguientes páginas se propone un recorrido focalizado en los programas de estudio de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras antes y después de la creación de la carrera homónima, entendiendo a éstos como documentos fundamentales que permiten conocer los procesos de selección y abordaje metodológico de los contenidos en el campo académico y, asimismo, que dan cuenta del desarrollo histórico de una formación discursiva en el tiempo (Foucault, 1983).

Esta perspectiva, privilegia el estudio de las disciplinas dentro de las instituciones que participan de su profesionalización, a partir de selecciones o de omisiones que, al mismo tiempo, conciernen a cuestiones políticas más amplias (De Certeau, 1985). Por ello, la mirada resulta útil para visualizar un mapa aproximado de la construcción de los contenidos de la carrera de Artes desde sus orígenes y para reflejar sus antecedentes, poniendo de relieve los momentos y las figuras clave, así como los supuestos conceptuales que rigieron la concepción de la disciplina Historia del Arte y que contribuyeron a la construcción de sus discursos historiográficos.

En el marco de este trabajo, nos interesa el estudio de la conformación del discurso disciplinar en la UBA, ya que en la Argentina esta institución fue clave para la consolidación discursiva de la disciplina y para la definición de las prácticas profesionales que, a principios de este siglo, se afirmaron y se multiplicaron.

LOS INICIOS DE HISTORIA DEL ARTE EN LA UBA

Si bien desde la primera década del siglo XX aparece en los documentos la figura de Carlos Zuberbühler en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA –personalidad vinculada a la creación de una materia de Historia del Arte (Espantoso, 2013)–, los primeros programas de los que disponemos corresponden a la gestión de Camilo Morel, responsable a cargo de la materia en el marco de la carrera de Letras entre los años 1915 y 1921.²

En los años iniciales, su programa incluyó una selección concreta de temas sobre la historia del arte universal relacionados, particularmente, con el período medieval y renacentista, al que se le añadieron temáticas vinculadas a la pintura del siglo XIX. A partir de 1918, el programa comenzó a adoptar un enfoque cronológico circular que se completaba anualmente, es decir, que comenzaba con los orígenes primitivos del arte y que llegaba hasta el arte romano; al año sucesivo, retomaba en la Edad Media y culminaba, al año siguiente, con el renacimiento. Luego, el ciclo volvía a iniciarse con las producciones primitivas. En estos documentos, la bibliografía señalada en la materia que comenzó a incluirse desde 1919, apuntaba a textos clásicos de carácter general, como los de André Michel (1906), Roger Peyre (1894) y de José Pijoan (1916).

En 1923 Jorge Cabral fue titular de la materia,³ quien desde 1924 fue director del Gabinete de Historia del Arte creado en el mismo año, a instancias del entonces rector Ricardo Rojas, con el propósito de conservar y de organizar la colección de diapositivas, de calcos, de estampas y de otros objetos del material didáctico (Facultad de Filosofía y Letras, 1924). Jorge Cabral, luego de iniciar sus estudios en la Facultad de Derecho, se abocó a los estudios históricos y obtuvo el título de Doctor en Filosofía y Letras (UBA). Tanto en su producción escrita como en la enseñanza manifestó un conocimiento sobre el arte y publicó trabajos en los que se incluían aspectos de la cultura, de la música y de las letras. Dedicado, también, a la educación media, publicó textos sobre la enseñanza de la historia universal en las escuelas. Fue un defensor del reconocimiento de las producciones artísticas precolombinas y americanas, y ejemplo de ello son sus «Conferencias sobre las Misiones Jesuíticas en el Río de la Plata», publicadas en 1934, luego de su muerte.

Durante los diez años que Cabral estuvo al frente de la cátedra, la historia del arte en la UBA se mantuvo acotada al estudio del arte en la antigüedad. Esto significaba un recorrido desde el arte

egipcio, caldeo, asirio, persa y fenicio hasta la Grecia clásica como punto conclusivo. Es decir, salvo algunas diferencias, retomaba el modelo anterior de Camilo Morel, aunque circunscripto al arte antiguo. Sin embargo, esto conllevó a una mayor especificidad bibliográfica y a la presencia de temas, como el arte hebreo, que fueron trabajados por única vez en esa oportunidad.

La siguiente gestión, a partir del año 1935, bajo dirección de Carlos Becker,⁴ incorporó temas de pintura europea del siglo XVIII y eliminó los contenidos relacionados con el arte antiguo. Añadió, además, como un contenido breve, «las influencias del arte español en América». Seguido a esto, el programa incorporó, año a año, temas arbitrarios sin una justificación clara. Por ejemplo, dos años seguidos estuvieron destinados al estudio del arte gótico; otro, al renacimiento italiano; luego se volvió a la arquitectura griega y al arte egipcio.

Dentro del ciclo de Becker, resulta significativo el período que va desde 1941 hasta 1946, en el cual Ángel Guido y Martín Noel participaron como adjuntos, porque se incorporaron, por primera vez, temas relacionados con arte americano. Dichos temas aparecían como «bolillas» separadas de los temas principales dedicados al arte europeo. Primero, Martín Noel fue quien se encargó de tratar «el arte de España en el momento del Descubrimiento de América» y Ángel Guido presentó temas americanistas, como «El arte hispano indígena del siglo XVIII en América», acompañados de una perspectiva metodológica circunscripta a los aportes de Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer y Max Dvořák.

Al año siguiente, que se agregó como adjunto José R. Destéfano, incorporaron un curso sobre arquitectura y urbanismo precolombianos [sic], cuyo contenido incluía el estudio de las culturas incas, toltecas, aztecas y mayas. Estas propuestas perdieron continuidad durante los siguientes dos años, en los que sólo Guido mantuvo una bolilla especial sobre moderna historiografía del arte y el programa se conservó los temas europeos. El arte en América española, incluida la Argentina, volvió a aparecer en el programa de 1945 y se mantuvo durante 1946, con relación a programas orientados al estudio del arte barroco europeo. La poca perdurabilidad de estas propuestas se evidenció en 1947, último año de Becker en la cátedra, que estuvo enteramente dedicado al arte egipcio.

En el transcurso de la gestión de Carlos Becker, más precisamente en el año 1940, se concretó la creación del Instituto de Historia del Arte que entre sus objetivos proponía «la investigación del acervo artístico del país en su producción pre y post colombina [...] y de los países de Hispano-América y Luso-América»⁵ (Universidad de Buenos Aires, 1940: 267). Aunque no hemos registrado prácticas de investigación sobre esta temática en el Instituto, sí podríamos relacionarlo con los temas incluidos en la materia de Becker y con la participación de Noel y de Guido, pioneros en los estudios sobre arte colonial en la Argentina.⁶

En el siguiente período, 1948-1955, la titularidad estuvo a cargo de José Destéfano, quien fue profesor adjunto de la cátedra desde 1936 y docente en la Universidad Nacional de La Plata. Al momento no contamos con suficiente información sobre este personaje, pero conocemos muchas de sus publicaciones versan sobre estética, letras, teatro, arte antiguo y del renacimiento. Además, se conocen sus fascículos *Imágenes artísticas*, publicaciones en formato revista, editadas para el Cuerpo Médico Argentino. Destéfano volvió a poner el foco en la historia universal, con énfasis en Europa y en términos lineales y evolutivos. Ahora bien, en este período, hacia 1951, aparecieron por primera vez temas relacionados al arte argentino más allá del período colonial, manteniendo la forma de temas especiales a partir de obras o de artistas aislados, principalmente del siglo XIX, como los «Valores del arte argentino: Pueyrredón y Fáder [sic]»; «La Catedral de Buenos Aires, Lucio Correa Morales, Rogelio Yrurtia»; «La Catedral de Córdoba». Es evidente la falta de articulación entre estos contenidos y los del resto del programa, pero, también, se refleja la intención de integrar manifestaciones de la arquitectura, la pintura y la escultura. El énfasis puesto en la singularidad del artista y en el señalamiento de obras significativas se mantuvo en las currículas por varios años más. Como podemos advertir hasta aquí, la enseñanza de la Historia del Arte estuvo ligada a visiones personalistas por fuera de un proyecto institucional concreto. La ausencia de profesionales formados en el área habilitó enfoques enciclopedistas que privilegiaron la historia del arte universal, a través de un abordaje tradicional por estilos y por épocas artísticas. La síntesis fue una característica general de estos planes de estudio, en los que el énfasis recaía sobre los contenidos por unidad, sin mencionar una metodología o una orientación teórica explícita.

EL CICLO DE JULIO PAYRÓ

En los años que anteceden a la creación de la carrera, la materia estuvo a cargo de Julio E. Payró (1899-1971). Formado en la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica, desde su regreso a la Argentina, a fines de la década del veinte, dedicó gran parte de su carrera profesional a la crítica del arte y a la docencia tanto en el país como en el exterior. En la historiografía artística local, y al igual que Mario Buschiazzo en la Facultad de Arquitectura, es considerado una figura formadora de historiadores de arte con solidez científica a partir de su actividad universitaria (Burucúa, 1999). Su labor quedó plasmada en una vasta producción escrita sobre arte argentino, como *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino* (1944) y *Pallière* (1961).

El comienzo de su docencia en la materia coincidió con su designación como Director en el Instituto de Historia del Arte que, desde 1981, lleva su nombre. Muchos de los historiadores que fueron alumnos de Payró refirieron la inmensa convocatoria que tenían sus clases, en las que el acento en el análisis sobre las obras a través de las proyecciones resultaba una metodología totalmente novedosa para el ámbito universitario de la época (Lago, 1991). La gestión docente de Payró marcó un punto de inflexión dentro de la Facultad de Filosofía y Letras, lo que le permitió, años después, conducir la creación de la carrera.

El ciclo iniciado en 1956 partió de un patrón organizador denominado «Evolución de la pintura desde el Renacimiento hasta nuestros días» que incluyó, por primera vez, a las escuelas pictóricas del siglo xx, como el futurismo y el arte no figurativo. No obstante, su propuesta no renunció al recorrido tradicional de la historia del arte e incluyó una parte general, dividida en seis ítems que abarcaban un amplio arco temporal y geográfico entre arte egipcio, barroco y rococó. Recién al año siguiente, el programa suprimió la parte general y modificó su eje organizador por «Jalones de la evolución artística desde el siglo xvi hasta el siglo xix», prescindiendo del estudio del arte del siglo xx. Los planteos de Payró sobre la elaboración de los programas mantuvieron una innovación temática frente a la redundancia de las currículas anteriores, pero que no olvidaba a la historia del arte en un sentido tradicional. Un ejemplo significativo fue el programa de 1959 que estaba formado por dos partes: una que tenía como último tema de estudio al expresionismo alemán, y otra que estudiaba con minuciosidad la escultura en la antigua Grecia.

Con los años, Payró simplificó los programas de estudio en la búsqueda de una mayor especificidad. Por ejemplo, el del año 1962 se centraba en la catedral Nuestra Señora de París, en la vida y en la obra de los van Eyck, en la vida y en la obra de Donatello, en la evolución del estilo pictórico entre los siglos xv y xix, a través de algunas obras maestras, y en la vida y en la obra de Amadeo Modigliani. De este modo, mantenía la idea de los jalones como figuras y como obras claves que marcaban los cambios en los estilos y en las formas artísticas. En este aspecto, su programa superaba la linealidad dominante de los planteos vistos anteriormente y yuxtaponía tiempos heterogéneos y estudios concretos centrados en escultura, en pintura y en arquitectura. Asimismo, las propuestas de sus programas de estudio organizados a partir de la idea de *jalones*, a manera de hitos, mantenían un paralelismo con su perspectiva como crítico de arte, en la que primaba una propuesta historiográfica. Al respecto Diana Wechsler explica:

[...] regida por la concepción de una evolución histórica de contrastes, [que] lo lleva a estructurar pasado y presente según el mismo principio planteando analogías, creando una cadena de acción y reacción que articula “la pintura moderna” con el Renacimiento (Wechsler, 2003: 168).

Sin embargo, el arte argentino y de América Latina no tuvo lugar en la conformación de la currícula y su principal orientación fue la del arte internacional. La bibliografía incluida en sus programas era cuantiosa y estaba compuesta por manuales de historia del arte y por monografías de artistas en varios idiomas. Dada la variabilidad de temas que Payró seleccionaba año a año, la bibliografía adquiría una especificidad ausente en los programas de años anteriores.

Creada la carrera de Historia de las Artes con Julio E. Payró, en 1963, como principal coordinador, la currícula se complejizó en distintas asignaturas divididas en períodos y denominadas «Historia de las Artes Plásticas I a VI» -que abarcaba desde la antigüedad hasta el siglo xx-. Cada una tenía un programa diferenciado y un titular a cargo. En este período, aparecieron figuras importantes, como Héctor Schenone y Adolfo Luis Ribera,⁷ y materias que empezaron a problematizar el arte desde

diferentes perspectivas: el objeto artístico como objeto científico, filosófico e histórico; el análisis de los signos materiales e, incluso, enfoques historiográficos como los incluidos en Introducción a las Artes (a cargo de Catalina Elsa Lago desde 1965 hasta 1966 y de Fernando Moliné entre 1967-1971); así como también la aparición de programas de «Sociología del Arte» en los que se planteaba el vínculo entre el arte, las instituciones, las nociones de crítica, público y medios de comunicación (a cargo de Marta F. de Slemenson en 1966 y de María Rosa Ravera en 1968).

Asimismo y tardíamente a la reforma del plan, ciertos períodos son estudiados por primera vez de forma exhaustiva. La materia a cargo de Nelly Perazzo desde 1970 (Historia de las Artes Plásticas VI) abordaba temas como «El arte después de la Segunda Guerra Mundial», incluyendo contenidos tan novedosos en ese momento como el *Industrial Design*, el arte cinético y el arte pop.

EL CAMBIO DE PLAN Y LAS NUEVAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS

En 1974 se aprobó una modificación del plan de estudios de la carrera y se agregaron materias que darían «al alumno una visión simultánea de la historia del proceso socio-económico, de la historia de las artes plásticas, de la historia de la música y de las teorías del arte» (Facultad de Filosofía y Letras, 1974: s/p). Estos cambios se inscriben en el gobierno de Héctor Cámpora y en la implantación de la ley 20 654, conocida como «Ley Taiana», que proponía una visión reparadora de las universidades nacionales, en tanto éstas se debían insertar en la sociedad a partir de una renovación de su cuerpo docente, de sus planes de estudio y de la libertad de cátedra.

El nuevo plan, entonces, incluía materias, como Historia Social, Teoría del Arte, Economía Política y Teoría del Imperialismo, Teoría e Historia de la Historiografía del Arte, Cultura del Tercer y Arte del Tercer Mundo. Estos programas promovieron un ambiente de renovación y de ampliación de los marcos teórico-metodológicos. Sin embargo, los cambios suscitados excedían los planes de estudio y, tal como han señalado Lucía Di Modugno y Jazmín Lavintman (2014), se modificó la dinámica de trabajo en las cátedras porque fueron concebidas como ámbitos de discusión en los que se priorizaba una crítica al canon que establecía qué era arte –y qué no–, según la tradición occidental, situando la mirada en espacios de producción popular.

Este período se destacó por el abordaje de lo artístico desde América Latina y significó un quiebre respecto de la organización de la carrera desde 1963. Entre otras, la figura de la rosarina Elsa Flores Ballesteros fue crucial, ya que muchos historiadores del arte (formados durante su presencia en la UBA) confirman que introdujo el estudio del arte latinoamericano desde una perspectiva crítica.

Los dos años siguientes también tuvieron modificaciones. En 1975, la resolución de modificación de plan de estudio manifestaba:

La exigencia de salvar las deficiencias que presentan los anteriores Planes y Programas [y la] urgencia de instaurar otros nuevos cuya vigencia a partir de [sic] año académico 1975 permita reiniciar las actividades de la mencionada Casa de Estudios con renovado espíritu humanista enraizado en las fuentes de nuestra cultura occidental e inserto en el ámbito cultura [sic] hispano-americano (Facultad de Filosofía y Letras, 1974b: s/p).

Los cambios más relevantes fueron la desaparición, en 1974, de las materias mencionadas y la inclusión de Historia de la Cultura I, II y III. En 1976, momento de la intervención militar de la Facultad bajo el régimen dictatorial comandado por Jorge Rafael Videla, quedó conformado un plan de estudios de cinco años que incluía: Historia de las Artes Plásticas I a VI; Historia de la Música e Historia de la Literatura I a III; Introducción a las Artes, a la Filosofía, a la Literatura y a la Música; Estética I y II; cinco asignaturas de Historia Antigua a Contemporánea, Historia del Arte Argentino e Historia del Arte Hispanoamericano. Este plan continuó hasta 1986.

En el momento previo a la reforma siguiente, se crearon las siguientes asignaturas: Historia del Arte Americano I y II, Historia del Arte Argentino I y II. Adolfo Ribera y Héctor Schenone⁸ fueron los responsables de materias y de seminarios dedicados al estudio del arte colonial y del siglo XIX, que tuvieron como mayor extensión temporal el año 1870, año de fallecimiento del pintor Prilidiano Pueyrredón. Los únicos espacios que incluían el estudio del arte argentino del siglo XX eran los

seminarios de Nelly Perazzo (dictados en los años 1979 y 1984) y Catalina Lago (durante 1984). En 1986 se concretó el plan de estudios que actualmente está vigente.⁹ Esta modificación implicó un cambio en la denominación de la carrera que pasó a llamarse «Artes». No hemos hallado aún documentación que especifique las razones del cambio, pero es relevante considerar que las materias específicas de historia fueron excluidas y que se agregaron una serie de «disciplinas teóricas y teórica-prácticas que se ocupan de los fenómenos artísticos» (Facultad de Filosofía y Letras, 1986: folio 1), como Psicología del Arte, Teoría y Medios de la Comunicación, Sociología y Antropología del Arte. También, se instauró la división en tres orientaciones: Artes Combinadas, Música y Artes Plásticas. Esta última es la que más nos interesa y es en la que también se «ha intensificado el estudio de la plástica americana y argentina, sin relegar el del arte europeo, incluyendo junto al arte precolombino cuatro materias referidas a aquel tema» (Facultad de Filosofía y Letras, 1985). Todos estos cambios se pueden vincular con una aspiración en el ámbito académico a una mayor especialización en el conocimiento de los fenómenos artísticos que, a su vez, se enriquezca con la incursión en diversos enfoques teórico-metodológicos provenientes de otras disciplinas y que se ocupe, en detalle, de las manifestaciones plásticas locales.

COMENTARIOS FINALES

A través de este recorrido hemos podido observar cuáles fueron los puntos de interés y los temas abordados en las asignaturas que delinearon un campo disciplinar consolidado tardíamente respecto de otras carreras dentro de la misma Universidad. Es posible advertir que no hubo un desarrollo lineal y orgánico, sino que muchos de los cambios y de las ampliaciones en los temas tuvieron que ver con iniciativas particulares, como las de Ángel Guido, Martín Noel, Julio E. Payró, Héctor Schenone, Adolfo Luis Ribera y Elsa Flores Ballesteros, por mencionar solo algunos.

El estudio de estos programas, sumado a las producciones bibliográficas y a las actuaciones profesionales fuera del ámbito de la docencia de estas personas, es un camino posible para contribuir al estudio de la conformación disciplinar de la historia del arte en nuestro país que, por supuesto, en este caso se circunscribe al contexto de Buenos Aires.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Universidad de Buenos Aires (1940). *Anuario*. Buenos Aires: Instituto de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires (UBA).
- Burucúa, J. E. (1999). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad, y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Certeau, M. (1985). *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Di Modugno, L. y Lavintman, J. (2014). «Cuando el arte atacó. La Primavera Camporista en la Facultad de Filosofía y Letras». En Daleo, G. y otros (comps.). *Filo (en) rompecabezas. Búsqueda colectiva de la memoria histórica institucional (1966-1983)*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Espantoso, T. (2013). «Precursores y realizadores. Memoria de la disciplina Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires». En *III Congreso Internacional Arte en Cruce*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Facultad de Filosofía y Letras (1924). *Proyecto de Gabinete de Historia del Arte*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Facultad de Filosofía y Letras (1974). *Resolución Expediente N° 836.995/74*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Facultad de Filosofía y Letras (1974b). *Resolución Expediente N° 35.307/74*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Facultad de Filosofía y Letras (1985). *Anexo I, Resolución 1762*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Facultad de Filosofía y Letras (1986). *Resolución Expediente N° 858.870/85*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Facultad de Filosofía y Letras (2008). *Expediente n° 838.666/07*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Foucault, M. (1983). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo Veintiuno.

Michel, A.; Vitry, P. (1906). *Histoire de L' Art depuis les premiers temps chretiens*. Paris: Nabu Press.

Lago, C. (1991). «Julio E. Payró. Las obras y los días». Revista *Estudios e Investigaciones* (4). Buenos Aires.

Payró, J. (1944). *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*. Buenos Aires: Poseidón.

Payró, J. (1961). *Pallière*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

Peyre, R. (1894). *Histoire générale des beaux-arts*. París: Librairie Ch. Delagrave.

Pijoan, J. (1916). *Historia del Arte*. Madrid: Salvat y Cía.

Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. UBA.

NOTAS

¹ Una versión más reducida de este texto fue discutida el 26 de agosto de 2014 en el II *Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte* organizado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte. El trabajo se inscribe en el marco de un Proyecto UBACYT y en el Programa «Historia y Memoria. 200 años de la Universidad de Buenos Aires», ambos dedicados a la carrera de Artes de la UBA y dirigidos por la Dra. Marta Penhos. Asimismo, se encuentra vinculado a los proyectos sobre historiografía artística dirigidos por la Dra. Sandra Szir, de la UNTREF, con subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

² Todos los programas de materias mencionados en este trabajo fueron consultados en el Departamento de Artes y en la Biblioteca Central profesor Augusto Raúl Cortázar, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

³ Sólo por el año 1922 Mario Bunge, quien desde 1926 fue profesor suplente de la cátedra del profesor Cabral, tomó la materia. En este trabajo, partiremos de la gestión de Cabral. Asimismo, si bien en el programa de 1933 el profesor a cargo es Carlos Becker, el programa está firmado por Cabral, por lo tanto, lo consideramos un año dentro de su ciclo.

⁴ Carlos Becker fue Arquitecto y se especializó en Historia del Arte. Fue docente en esta especialidad y en la de Historia de la Arquitectura, tanto en la universidad como en instituciones de enseñanza media. Ha ocupado diferentes cargos públicos como Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos (1920-21), Inspector General de Arquitectura de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires (1923-32) y Subdirector de Obras Públicas (1932-33). En el ámbito académico, se desempeñó, además, como Vicedecano de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (1940-42) y como Miembro del Consejo Directivo de la misma casa entre 1940 y 1944.

⁵ La creación del Instituto dejó sin efecto al Gabinete de Historia del Arte creado en el año 1924.

⁶ Área que se consolidó, académicamente, en el transcurso de los años cuarenta, con la creación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas creado por Mario Buschiazzo en la misma universidad.

⁷ Adolfo Ribera ya se desempeñaba como docente de la carrera de Historia desde 1940, al igual que Héctor Schenone en la Facultad de Arquitectura.

⁸ Previamente a 1975, Ribera y Schenone incluían temas sobre arte colonial en materias de arte europeo y en seminarios aislado.

⁹ Sin embargo, cabe destacar que una resolución de 2007 determinó la inclusión de seminarios de profundización de contenidos de grado obligatorios (Facultad de Filosofía y Letras, 2008). Expediente n° 838.666/07, Archivo del Departamento de Artes, FFYL, UBA.

Cita recomendada:

García, C.; Schwartzman, A. (2015). «Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 51-57. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Diálogos críticos

Jean-Marc Poinso

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 58-67, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

DIÁLOGOS CRÍTICOS

Jean-Marc Poinso

Traducción de Berenice Gustavino

gustavinobe@yahoo.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano |
Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de la
Plata | Argentina

Recibido: 12/04/2015 | Aceptado: 23/07/2015

Jean-Marc Poinso (2008). «Dialogues critiques= Kritické dialogy». Ars
[Bratislava], vol. 41 (2), pp.3-12.

NOTA DE LA TRADUCTORA

En este artículo, publicado originalmente en la revista *Ars* de Bratislava en 2008, se analizan y comparan las posiciones y los estilos críticos de Pierre Restany y de Clement Greenberg en los primeros años de la década del sesenta a partir de la indagación de sus respectivos archivos en Francia y en Estados Unidos. Para esto, se consideran diversos episodios del año 1964 en los que los críticos confrontaron sus ideas, personalmente en Buenos Aires y virtualmente en las páginas de la revista francesa *Preuves*. Del mismo modo, se comentan las limitaciones que encontró la difusión de las ideas del crítico estadounidense en Francia atribuidas, entre otros motivos, a las dificultades en la traducción de sus textos al francés. Frente a la fuerza argumentativa y analítica de

los escritos de Greenberg en defensa de la especificidad del medio, el trabajo de Restany se distingue por su poder de síntesis y por la apertura de la mirada del crítico a las características de la escena artística internacional en transformación.

Para este número del BOA elegimos traducir del francés un artículo que compara las posiciones de dos críticos de arte frente a las transformaciones de la pintura a comienzos de los años sesenta y analiza sus contribuciones al debate sobre las denominaciones y las categorías válidas para abordar e interpretar los nuevos estilos. Del mismo modo, el texto observa la circulación internacional de las ideas de la crítica de arte y atiende a las posibilidades y a las limitaciones del ejercicio de traducción.



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

CRÍTICOS INDEPENDIENTES

En los países donde a una fuerte tradición de centralización cultural se suma la existencia de una metrópoli-mercado, existe una última categoría, la del crítico independiente que vive exclusivamente de sus actividades críticas (periodismo, ediciones de arte, conferencias, películas, radio, televisión). Categoría curiosa, sin duda, la de la crítica libre, la más amenazada en su libertad, la más sensible a los imperativos económicos del mercado, pero también la más atenta, la más abierta a las reacciones del medio artístico y de la opinión pública, la más abiertamente comprometida, a fin de cuentas, con la vida cotidiana del arte (Restany, 1963: 28).

En su impresionante síntesis de la crítica de arte internacional publicada en 1963, Pierre Restany esboza el retrato de un tipo de categoría bien particular de la crítica que pareciera ser una especie endógena a las grandes capitales artísticas como París y Nueva York. Este alegato *pro domo sua* permite comprender en qué medida el encuentro de Restany (1930-2003) y Clement Greenberg (1909-1994) parecía para algunos tan inevitable que ellos mismos lo provocaron. En efecto, Restany se encontraría por primera vez con Greenberg en circunstancias que les permitirían entablar un verdadero diálogo con motivo de su participación como jurado del Premio del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) a fines de septiembre de 1964 en Buenos Aires.¹

Este encuentro que Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del ITDT y Jan van der Marck –que preparaba por entonces una exposición de arte argentino para el Walker Art Center de Minneapolis– habían fomentado, esperando un enfrentamiento de titanes,² iba a inaugurar más de una década de intercambios entre dos críticos de diferentes generaciones, considerados ambos líderes de su causa.

Greenberg, el mayor de los dos, se había convertido en una autoridad insoslayable de una versión de la modernidad que de a poco había forjado y que se pretendía exclusiva e irreversible, y que se reservaba, incluso, el poder de poner en su lugar a aquellos que la cuestionaban y a reprochar de las obras que se alejaban de ella.³ Reconocido como el defensor de Jackson Pollock, Greenberg había intentado a comienzos de 1964 hacer una síntesis entre sus profundas convicciones teóricas y la emergencia de una nueva generación de pintores de los que había seguido la evolución en una exposición inaugurada el 23 de abril en Los Ángeles County Museum of Art. La muestra incluyó 31 pintores entre los que se encontraban Morris Louis, Kenneth Noland y Frank Stella, que integrarían, también, la representación estadounidense en la Bienal de Venecia de ese año. Aunque Noland obtendría el premio en Buenos Aires, la exposición tuvo una mala recepción en Los Ángeles y, como se sabe, Louis, Noland y Stella fueron eclipsados en Venecia por la atribución del gran premio de la Bienal a Rauschenberg.

Frente a Greenberg, Restany,⁴ nacido veintinueve años más tarde, luego de un primer interés por la abstracción lírica de la posguerra, se había convertido en el inventor de Yves Klein y del Nuevo Realismo. Restany había sabido encontrar rápidamente una audiencia internacional, incluso cuando sus esperanzas estadounidenses se vieran parcialmente frustradas por la forma en que los artistas europeos que él defendía fueron asimilados por Sidney Janis a los nuevos artistas pop en la exposición *New Realists* (31 de octubre al 1 de diciembre de 1962). Janis, además había recortado el prefacio de Restany para reemplazarlo por un texto de John Ashbery.⁵ A pesar de esto, el crítico francés se felicitaba sin reserva por la atribución del gran premio a Rauschenberg en diversos artículos y en una carta a Jan van der Marck, amigo fiel que le reconocía ese raro mérito entre los críticos franceses.⁶ Aunque Greenberg estuviese convencido de la preeminencia de los artistas estadounidenses sobre los artistas europeos, y más precisamente sobre los parisinos, como expresó extensamente en sus artículos desde fines de los años cuarenta,⁷ mantenía un ojo puesto sobre lo que pasaba en Francia, así como Restany vigilaba atenta y objetivamente la escena estadounidense con la esperanza de ver palidecer su estrella en beneficio de los artistas europeos que defendía violentamente.⁸ Además, los dos héroes acababan de participar a comienzos de año en el «*dossier* sobre el arte informal» publicado por la revista *Preuves* desde febrero de 1964.

Esta revista, creada por el Congreso por la Libertad de la Cultura en 1951, es decir en plena Guerra Fría, era un terreno privilegiado para estas disputas transatlánticas entre aliados. *Preuves* era, por entonces, la revista francesa de los intelectuales de derecha y se beneficiaba de subsidios provenientes de Estados Unidos.

¿Qué sucedió en estas sucesivas situaciones de confrontación que tienen lugar el mismo año en *Preuves*, la Bienal de Venecia y la reunión del jurado en Buenos Aires? Da la impresión de que, en una situación general en vías de conmoción, las circunstancias y la complicidad de un observador tan perspicaz como Jan van der Marck, que con un año de distancia recibe a Restany para un ciclo de conferencias e inscribe al Walker Art Center en el circuito de la exposición *Post-Painterly Abstraction*, hubieran puesto en manos de dos individuos la responsabilidad de debatir algunas de las cuestiones más urgentes del arte contemporáneo sobre el fondo de una geografía artística en mutación.

Si a Jan van der Marck le parecía que el encuentro cara a cara de dos críticos de distintas generaciones, pero también de tradiciones culturales diferentes (el mayor reivindica la doble herencia alemana y anglosajona, mientras que el segundo está profundamente inscripto en el modelo latino) se justificaba, esto es principalmente porque se trata de actores mundiales que inscriben y difunden su pensamiento crítico en un espacio mucho menos compartimentado que la mayor parte de sus contemporáneos. Esto se debe al hecho de que representan las principales fuerzas en presencia sin ignorar aquellas que les son antagonistas.

La reunión tuvo lugar en Buenos Aires, donde se estableció la discusión, y se mantuvo en una serie de intercambios de la que quedan algunos rastros epistolares, hasta el siguiente encuentro –frustrado– en 1974. En esa ocasión Greenberg, invitado a debatir por Restany junto a otros, entre los que se encontraban Harold Rosenberg y Thomas Hess, sobre los hipotéticos herederos europeos de la abstracción post-pictórica en las columnas de *Domus*, declina la invitación a último momento con el pretexto de que no tenía nada para decir.⁹ Pero la crítica es un asunto público y todo lo que se diga o se escriba entre sus protagonistas en una relación privada no tiene injerencia sobre los hechos.¹⁰ Estos intercambios privados pueden aportar, como mucho, algunos matices complementarios a lo que fue un hápax o tratarse de escritos más eficaces de lo que uno creería. Luego de haber explorado tanto los archivos de Restany como los de Greenberg, fue evidente que el enigma o el interés del encuentro de los críticos puede descifrarse más en sus escritos y declaraciones que en la lucha que presagiaba Jan van der Marck.

La única verdadera situación pública restituible del año 1964 del encuentro entre Greenberg y Restany fue la ocasión inicial de confrontación ofrecida por la revista *Preuves*. Aunque sus textos estén perdidos en medio de una veintena de participantes en la controversia, se siguen en la paginación del número de febrero que incluía el «*dossier* sobre el arte informal».

Los autores convocados habían tenido que reaccionar a la constatación de la crisis resumida en una corta introducción: «Desde hace quince años, la expresión privilegiada del arte nuevo, su principal ambición, se situaba en el interior de la tendencia llamada informal. ¿Habría sido alcanzado un límite, simplemente por las imitaciones que aportan academicismo y monotonía o, más profundamente, se habría llegado a dudar del valor mismo de esa vía de acceso a lo real? Se trata de que, frente al arte informal, parece expresarse siempre una crisis de confianza que los semanarios populares asimilan sumariamente a la crisis de la abstracción» (Jelenski, 1964: 3).

A este interrogante se sumaban las contribuciones de Yves Bonnefoy, Jean Cassou, Roger Caillois, André Chastel, Pierre Schneider y Wladimir Weidlé. Ninguno de esos autores pudo ser identificado con la defensa precisa de una corriente, de una tendencia o de un artista al que habrían promovido, mientras que, por su lado, Greenberg, Rosenberg en menor medida, y Restany ya habían manifestado sus posiciones en el debate y el mercado del arte contemporáneo.¹¹ Las respuestas de Greenberg y de Restany no se detienen sobre los otros artículos,¹² sino que vuelven sobre cuestiones centrales para ellos e, incluso, si no son *a priori* los mejores entre los textos que expresan sus respectivas doctrinas, son, al menos, muy característicos de sus posiciones en ese momento.

CRISIS CRÍTICA Y DIFICULTADES DE LA TRADUCCIÓN

La contribución de Greenberg al *dossier* de *Preuves* apareció simultáneamente en una traducción francesa y en su versión original en inglés en *Arts Yearbook*. Esta precisión no es menor ya que a comienzos de los años sesenta, si bien parece que tanto Greenberg como Restany son representados por sus textos en conferencias y en otras manifestaciones en ambas costas del Atlántico, esta situación está lejos, a pesar de todo, de asegurar una perfecta comprensión de sus aportes respectivos tanto en Europa como en Estados Unidos.¹³

En efecto, la crítica es un asunto de palabras y los juegos de traducción pueden falsear sus efectos o, al contrario, amplificarlos.

En este sentido, «The “Crisis” of Abstract Art» fue para Greenberg el pretexto para una puesta a punto que le permitió resituar el debate de *Preuves* en el centro de su recorrido entre el expresionismo abstracto y la abstracción post-pictórica. Allí, donde los redactores de la revista francesa veían una crisis del arte, Greenberg denunciaba una crisis de la crítica. Esta era, para el crítico, un escándalo que incluía tanto el retorno a lugares comunes por parte de los autores franceses como la reducción de otros críticos del arte informal al no-arte (en particular mediante la invocación de la anécdota del mono pintor o por el reenvío al solo acto de pintar sin considerar el resultado), y así mantenía todo el arte malo a distancia de los juicios de valor apropiados.

Para él, el debate enmascaraba lo que pasaba en el arte mismo y, más particularmente, un hecho que se había largamente subestimado: la decadencia del expresionismo abstracto en los artistas de la segunda generación, «una parte del arte más vacío que haya sido jamás creado ha sido tratada con el respeto más ciego» (Greenberg, 1986-1993a: 178).

Desembarazándose así del resto de colaboradores del número de *Preuves*, ubicándolos del lado de los incompetentes y los ciegos, Greenberg dedica su texto a lo que constituye lo esencial de su argumentación. Aquí se impone una cuestión de traducción que oblitera el conjunto del texto que sigue. Al apoyarse sobre lo que puede parecer una serie de equivalentes, el traductor retiene la última expresión en lugar de la primera, a la vez más sintética pero también más conceptual: «Abstracción a la brocha, tales son los términos que prefiero y que estimo los más exactos para designar la pintura llamada informal —o expresionismo abstracto—»¹⁴ (Greenberg, 1964: 22). Esa frase traducía, de manera muy libre, el siguiente pasaje: «What the French call Informel, and we Abstract Expressionist or “Action” painting, continues the century-old tradition of painterly —*malerisch*— “loosely executed”, “brushy” painting» (Greenberg, 1986-1993a: 178). Me propongo, ahora, traducir esa frase más literalmente: «Lo que los franceses llaman pintura informal, y nosotros pintura expresionista abstracta o “action” painting, es la continuación de una tradición de varios siglos de pintura “pictórica” —*malerisch*— “vagamente ejecutada”, “a la brocha”».¹⁵

Sin leer la oración que seguía, el traductor utilizó en cada aparición de la expresión «abstracción pictórica» la expresión «abstracción a la brocha». La frase de Greenberg era sin embargo clara: «Yo mismo prefiero llamar a la pintura informal tanto como al expresionismo abstracto “abstracción pictórica”, que considero más exacta y más inclusiva que las otras dos denominaciones» (1986-1993a: 178-79).

El comentario de Greenberg es explícitamente terminológico y se inscribe en una referencia implícita a Wölfflin (referencia desarrollada en «After Abstract Expressionism» de 1962 y reformulada en «Post Painterly Abstraction» de 1964). Greenberg pensaba que el uso del adjetivo alemán *malerisch* bastaba para indicar ese reenvío. Sin embargo, debe de haber comprendido su error rápidamente, ya que su texto «Post Painterly Abstraction» comienza con esta aclaración: «El gran historiador de arte suizo Heinrich Wölfflin utilizó el término alemán “malerisch”, que los traductores ingleses transforman en *painterly*, para designar las cualidades formales del arte barroco que lo distinguen del arte del alto Renacimiento o del arte clásico» (1986-1993b: 192)¹⁶ y despliega un extenso desarrollo que le permite inscribir esta noción en una historia del arte larga y hacer de ella una herramienta para la aprehensión de las obras contemporáneas más que una denominación de una corriente o movimiento.

La noción de «abstracción a la brocha» no tenía ningún sentido, pero el error de traducción mostraba los síntomas de una incomprensión debida a numerosos factores y, especialmente, a la dominante literaria en el discurso sobre el arte en Francia, aún muy débilmente instruida de la historia del arte alemán o de una crítica especializada defensora de valores autónomos.

Puede ser útil para continuar remitirse al «Panorama international de la critique d’art contemporaine» de Restany publicado en *Domus* en abril de 1963 para comprender mejor las fuerzas presentes, en particular cuando el crítico francés evoca lo que denomina crítica de arte «galicana»:

Quando la crítica de arte galicana desemboca en la estética, es aristotélica o tomista, cuando desemboca en la ideología política y social es más proudhoniana que marxista-leninista; cuando desemboca en la psicología hace historicismo (Marcel Brion) o psicoanálisis. De manera general, ignora el concepto dialéctico, las teorías fundamentales de la acción, la fenomenología (Restany, 1963: 30).

Esta crítica galicana arbitraría detrás de la supuesta universalidad del arte francés a la que Restany opone el abordaje cosmopolita de su generación:

En este contexto tan rápidamente estabilizado, ¿en qué vamos a transformarnos nosotros, críticos comprometidos de la posguerra que hemos consagrado una ruptura, creado nuestras propias referencias (buscándolas lejos si era necesario, fuera de la Escuela de París), practicado un lenguaje alógeno, usado un instrumental metodológico? (Restany 1963: 30).

Puede resultar curioso para los lectores estadounidenses que Restany se presentara como un teórico con un universo metodológico y con un léxico de conceptos preciso, pero hay que admitir que fue uno de los primeros en introducir en francés, aunque lo haya hecho en una publicación milanesa, las especificidades de la crítica estadounidense:

El mérito de Rosenberg y de Greenberg habría consistido en plantear los problemas del arte contemporáneo bajo un nuevo ángulo correspondiente a los caracteres específicos del contexto neoyorquino y a las exigencias expresivas de toda una generación. Así fueron llevados a desprender las nociones de base de un estilo «americano»: un gesto pictórico, un concepto del espacio, un sentido de la revuelta y de la acción, una técnica particular (colores esmaltados, dripping, pintura all-over, grandes formatos, etc.) A este análisis del acto creador sumaron un conocimiento muy profundo de la psicología y de la sociología del contexto. Podemos decir, sin exagerar, que son los padres de una «nueva crítica americana» (Restany, 1963: 31).

Sin entrar en más detalles, enseguida queda en evidencia que Restany leyó atentamente y con interés la literatura internacional sobre el arte de posguerra y, más particularmente, la literatura estadounidense de la que no ignora los componentes más eruditos, como los de Steinberg o Meyer Schapiro. Restany ha sacado provecho de sus lecturas en numerosos artículos bien documentados sobre el arte estadounidense y está familiarizado a la vez con las obras y con las ideas que tratan de abordarlo. Las versiones inglesa y francesa del texto de Greenberg difieren sensiblemente y la crítica de los autores franceses es más ácida en la versión inglesa. Sin embargo, en ambos textos su atención se centra en el argumento del juicio cualitativo:

La abstracción a la brocha no fracasó por haberse disipado en el informalismo absoluto sino porque produjo, en su segunda generación, el arte más amanerado, más reiterativo que el mundo haya conocido. Por el contrario, la inserción del valor táctil en una infraestructura cubista es y será la gran obra de la primera generación (Greenberg, 1964).

Greenberg insiste en particular sobre el hecho de que no es la forma lo que da la calidad, mientras que la afirmación de que «es la naturaleza de la intuición o de la inspiración del artista, tanto como su contexto, lo que, como siempre, determina la calidad» (Greenberg, 1964) parece ser única responsabilidad del traductor.

Las libertades de la traducción desalientan así toda interpretación circunstanciada, tanto las supresiones del traductor reducen lo que constituye el objeto de la demostración en lo que resta del texto inicial, a saber la caracterización de la abstracción post-pictórica mediante la enfatización sobre el color como tonalidad (*on colour as hue*) que trasciende la oposición entre pictórico y no-pictórico. Es necesario convenir que el lector francés no podía retener más que parcialmente la lección de Greenberg y que, sobre todo, no podía comprender las reservas o los límites formulados frente a la evolución tardía de los trabajos de la primera generación de expresionistas abstractos, en particular la explotación del valor de los colores. Tampoco podía captar aquello que, en la antipatía del crítico hacia sus colegas, buscaba defender el uso de un lenguaje adaptado a su abordaje formalista e, indudablemente, positivista. Por su parte, Restany en su artículo de 1963 había sacado una conclusión sensiblemente diferente a la de Greenberg a partir de un análisis similar:

En diez años el expresionismo abstracto neoyorquino ha fracasado y ha suscitado innumerables seguidores incapaces de renovarlo. Por medio de la ofensiva de Sidney Janis se está imponiendo

en Nueva York un segundo estilo americano de posguerra (*American New Realism*). [] En cuanto a Greenberg, a quien le corresponde el mérito de haber descubierto a Pollock, es el mentor del arte abstracto estadounidense. El crítico se pregunta hoy por el futuro de este arte, toma posición contra un retorno a la figuración y a favor del neoplasticismo «metafísico» de pintores como Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski (Restany 1963: 31).

Lo esencial del texto masacrado por el traductor reside en la operación de análisis y de escritura de la que saldrá la noción de abstracción post-pictórica que, sin embargo, no se menciona ni una vez en esas páginas. En su argumentación, Greenberg se esfuerza sucesivamente por alejar todas las referencias a situaciones externas al arte, como el mercado, el no-arte y sus animales pintores, para concentrarse únicamente en lo pictórico o *malerisch* y para denunciar una última impureza en los contrastes de luz y sombra. Pero el texto en francés, y más aún el texto en inglés, están plagados de reservas prudentes que relativizan la crítica de lo pictórico para mantenerse dentro de su dominio. La inclusión del texto traducido de esta manera solo alcanzaba a dar una idea mediocre de la contribución greenberiana al debate, sobre todo teniendo en cuenta que el lector francés también ignoraba la polémica desatada por «How Art Writing Earns Its Bad Name» en el que Greenberg señalaba a Rosenberg y a muchos otros como los culpables de adoptar una retórica existencialista y fenomenológica en la reducción del expresionismo abstracto a una pintura de acción (1986-1993c).

LENGUAJE Y COMUNICACIÓN

Si bien hago interceder artificialmente a Restany para restituir una parte del contexto crítico de Greenberg, no es adecuado pensar que su atención a la crítica estadounidense lo haya llevado a tomar de ella lecciones metodológicas, ni considerar como él que su lenguaje fuese tan alógeno en relación al universo crítico de la Europa latina.

En efecto, por su comprensión de la evolución de la escena artística internacional y por afinidad ideológica, Restany tenía todas las disposiciones para encontrar su lugar en ese nuevo mundo, pero su cultura y su relación con el lenguaje lo mantenían atado al universo latino en el que se había formado. En efecto, es sorprendente que, a pesar de su disponibilidad, su movilidad, su curiosidad por la escena estadounidense, haya sido relativamente poco publicado en Inglaterra o en Estados Unidos.

Pero volvamos al texto de Restany para *Preuves*. El título «L'art est un moyen de communication» parece anunciar el maremoto lingüístico-semiológico de los años sesenta. Sin embargo, contrariamente a lo que deja entender Michel Ragon en su prefacio a la primera edición de *Les Nouveaux Réalistes* (1968), Restany recurre menos a las nociones de Barthes que a la lectura de algunos textos de Umberto Eco sobre el arte, como por ejemplo, «L'informel comme oeuvre ouverte» aparecido en 1962 que recurre a la teoría de la información para hablar de Bryen, Mathieu o Pollock con un éxito que parece hoy por lo menos relativo.¹⁷

En el trabajo de Restany, el análisis y la argumentación metodológica son puntos menos fuertes que su arte de la síntesis y su capacidad para plasmar en pocas pinceladas vastos frescos inclusivos. Ese es el caso, también, de su texto para *Preuves*. Allí rehace una historia de la modernidad donde el episodio de la industrialización habría producido un mundo absurdo, un mundo que habría perturbado la relación hombre-naturaleza sin sustituirla por una solución satisfactoria.

A través de toda la evolución estilística de este período [siglo XIX y primera mitad del XX], el arte reflejó esta visión sentimental y pesimista del hombre. Los grados extremos fueron alcanzados en literatura luego de la crisis del surrealismo abierta por la novela de anticipación y la ciencia ficción, y en pintura por el arte abstracto llamado «lírico», el informal europeo y la *action painting* estadounidense.

El arte abstracto, que fue el fenómeno capital de esos últimos cincuenta años, es la traducción plástica de esta crisis de la naturaleza. [] El artista quiso recrear su propia naturaleza, un mundo interior donde su intuición es reina y donde se esfuerza por eliminar todo recuerdo de la realidad exterior (Restany, 1964: 25).

Aquí, por la propia explicación externa, Restany llega a invalidar el arte informal tan rápido como lo había hecho aparecer en la historia:

La intuición *abstracta* de estos pintores [Kandinsky, Pollock, Wols, Hartung, Mathieu] fue, en efecto, la prefiguración de un otro real preexistente que éramos todavía incapaces de captar científica y materialmente. Hoy estamos "informados" sobre este tema y las fotos de neuronas, de ganglios, de la corteza cerebral o de la luz polarizada de roca volcánica están en todas las revistas. Este *informal* cobró forma frente a nuestros ojos. *El artista comprende ahora cuan vano es querer escapar de la naturaleza* (Restany, 1964: 25).

La conclusión de este episodio es el advenimiento de un nuevo Renacimiento que tiene una coloración existencialista al mismo tiempo que reformula la utopía de Bauhaus tal como la restituyó Giulio Carlo Argan en *Walter Gropius y la Bauhaus* publicado en 1951. Restany había asimilado la sustancia de esta propuesta siguiendo el curso del historiador y crítico de arte romano quien fuera, por otro lado, su mentor en el seno de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

La naturaleza de hoy es un fenómeno tecnológico, publicitario, industrial, urbano. Nuestra civilización de la imagen es ante todo una civilización de la ciudad, del mundo de la usina y de la autopista, de la película y el neón. Llevamos con nosotros esta *naturaleza urbana* a los rincones más apartados, con el avión, el auto, la radio, la televisión, con todos nuestros procedimientos eficientes y ultra rápidos de comunicación y de información. Esta naturaleza urbana, esta naturaleza de la ciudad, fue creada por el hombre y para el hombre, es decir, *para su propia utilización*: es una materia prima, un dominio de la plena virtualidad expresiva (Restany, 1964: 25).

El texto adquiere gradualmente un énfasis de manifiesto para anunciar la llegada del Nuevo Realismo y, de manera bastante curiosa, de una nueva arquitectura: «Por ahora, los grandes problemas de la expresión artística se desplazaron hacia la escultura y la arquitectura, de la segunda a la tercera dimensión, hacia un arte de síntesis de realizaciones tangibles» (Restany, 1964: 27).

¿Se trata aquí del hecho de que la última presentación de los Nuevo Realistas en Munich en 1963 haya sido presentada como la última manifestación del grupo o es solamente la reaparición de la referencia a Bauhaus? El pronóstico de tal evolución se inscribe claramente en oposición a la separación de tantas artes específicas anunciada por Greenberg, así como lo formula el postulado inicial del texto:

Un lenguaje de síntesis tendiente, es cierto, a la universalidad, pero antes que todo un lenguaje tributario tanto del público como del artista: la obra de arte, en efecto, no existe más que en estado de *valor*, es decir, en la medida en que es reconocida por el público. Un arte sin público no existe (Restany, 1964: 24).

Tenemos aquí claramente dos posturas críticas totalmente opuestas. Greenberg se inscribe en el linaje que se inicia mucho tiempo antes con Étienne La Font de Saint-Yenne (2001) que quería a la vez corregir los juicios «a menudo extraños» del público, conjunto en el que el crítico estadounidense incluye a sus colegas, y proveer de consejos a los artistas, continuamente dirigidos hacia el objetivo último del modernismo en la afirmación de la especificidad del medio.

Greenberg no delega nunca su juicio, traza un camino a seguir que demuestra y argumenta, pero se enmascara detrás de la teleología de la evolución del mundo moderno.

La postura voluntarista de Restany, al contrario, retoma casi al pie de la letra las palabras de Jean-Paul Sartre en «El existencialismo es un humanismo»:

La naturaleza no existe más que en la conciencia del hombre. Este puede modificarla a su gusto. La naturaleza no conoce más límite que los del propio conocimiento humano y sólo se vuelve real en la medida en la que éste proyecta fuera de sí la conciencia que tiene de ella (Restany, 1964: 26).

Restany inscribe estas ideas en un análisis de la realidad contemporánea marcada por los medios. En ésta, el público y los medios de comunicación de masas van a la par sin que uno preceda al otro o inversamente y el conjunto provee la materia prima del Nuevo Realismo ampliado a la ciudad y a su arquitectura. Estamos así en las antípodas de la división entre vanguardia y kitsch (Greenberg, 1988), porque Restany nunca imaginó, incluso en relación al arte más abstracto, que no existiesen referentes ya que para él la divulgación misma de esos referentes anuncia el fin de su desarrollo. Curiosamente, y a pesar de ciertas inverosimilitudes históricas, la construcción teórica general del

universo intelectual de Restany es coherente y muestra en un texto como éste y en algunos otros fuentes fácilmente identificables.

Así, lo que uno expone, el otro lo interioriza y, del mismo modo, uno declama un relato sintético mientras que el otro argumenta su análisis.

Estas dos posturas no estarían completas si se perdiera de vista que el antiguo troskista reconvertido en propagandista de la autonomía del artista en un mundo liberal habla con el poder que le sirve de amplificador, mientras que el segundo describe en una situación prácticamente de exiliado la inadaptación de las instituciones y de la política al mundo en transformación.

Allí donde Greenberg, por imponer su punto de vista, refuta y reduce sucesivamente las voces discordantes, Restany adopta una estrategia totalmente opuesta: cartografía un universo que se brinda entero a su mirada. Esta práctica de la síntesis presenta la gran ventaja de relativizar cada posición en medio de sus múltiples rivales. El inconveniente de esta estrategia es que limita la fuerza de sus propias aserciones. Estas, entonces, no encuentran como medio de expresión más que el pasaje a otro registro ya no docto, sino profético, enfático.

En el contexto particular de *Preuves*, Restany sabe que ese cambio de registro no encontrará su lugar debido a la diversidad de voces en competencia y a la variedad de registros diferentes, es por esto que adopta una posición intermedia entre el fresco y la evocación histórica terminando con un *happy end* de reconciliación entre todas las realidades. Greenberg, por su parte, brindó probablemente una versión edulcorada de su *French-bashing* pero para esto tuvo que minimizar también su crítica a Rosenberg. En paralelo, su traductor horadó fuertemente la fuerza de su dogmatismo reduciendo a pocas cosas las precisiones terminológicas que se hallaban en la base de su argumentación y de su polémica.

Cuando en 1974 Restany se refiere nuevamente a la crítica estadounidense, convoca directamente a los tres tenores de la generación de posguerra. A través de la referencia a la abstracción post-pictórica se dirige más explícitamente a quien le había escrito que, sin embargo, no quería en absoluto comprender una corriente artística bajo esa denominación.¹⁸ En la misma época, Restany encontró un terreno donde expresar su talento de cartógrafo, completando su conocimiento del planeta y de la pluralidad de centros artísticos de los que intentó de manera considerable hacerse eco, mientras que la defensa incondicional del *mainstream* y de la hegemonía estadounidense volvían a Greenberg insensible a los nuevos territorios que se le presentaban.¹⁹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Greenberg, C. (1964). «La "crise" de l'art abstrait». *Preuves*, N.º 156, pp. 176-181.
- Greenberg, C. (1986-1993a). «The "Crisis" of Abstract Art». En O'Brian, J. (ed.) (1984). *Clement Greenberg: The collected Essays and Criticism*, vol. 4 (pp. 176-181). Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1986-1993b). «After Abstract Expressionism». En O'Brian, J. (ed.) (1984). *Clement Greenberg: The collected Essays and Criticism*, vol. 4 (pp.121-133). Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C.(1986-1993c). «How Art Writing Earns Its Bad Name». En O'Brian, J. (ed.) (1984). *Clement Greenberg: The collected Essays and Criticism*, vol. 4 (pp.135-144). Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1988). *Art et culture*. París: Macula.
- Jelenski, K. A. (1964). «L'art informel en question». *Preuves*, N.º 156.
- La Font de Saint-Yenne, E. (2001). *La Font de Saint-Yenne: oeuvre critique*. París: Ecole normale supérieure des beaux-arts.
- Ragon, M. (1968). «De la critique considérée comme une creation». En Pierre Restany (ed.). *Les Nouveaux Réalistes*. París: Éditions Planète.
- Restany, P. (1963). «Panorama international de la critique d'art contemporaine». *Domus*, N.º 401, pp. 28-32.
- Restany, P. (1964). «L'art est un moyen de communication». *Preuves*, N.º 156.

NOTAS

¹ Restany daría cuenta de su visita a Argentina en «Buenos Ayres et le nouvel humanisme», *Domus*, abril 1965. No hay rastros de la reacción de Greenberg a su viaje, al que le siguió un largo periplo por varios países de América del sur, excepto una carta dirigida a Pierre Restany.

² «I was delighted with the news that you are invited to Buenos Aires. It did not quite come as a surprise, though. I was there last December to select an exhibition of Argentine art for the Walker and a U.S. tour. Inevitably we discussed the forthcoming Premio di Tella, the artist to be invited and jurors who might add a little jazz and controversy to it. Now we are sitting tight and watching how new realism and post painterly abstraction will cross swords on the virgin battlefield of Argentine art». Carta de Jan van der Marck a Pierre Restany. 20 de agosto de 1964. Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d'art.

³ Sobre Clement Greenberg ver Jones, C. A. (2005) *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the senses*, Chicago: The University of Chicago Press; y Kleeblatt, N. L. (ed.) (2008) *Action/Abstraction Pollock, De Kooning and American Art, 1940-1976*, New York, New Haven: The Jewish Museum, Yale University Press.

⁴ Sobre Restany ver Périer, H. (1998) *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, París: Cercle d'art, libro basado principalmente en testimonios orales, y el sitio www.archivesdelacritiquedart.org.

⁵ Ver Cabañas, K., (2007) «Maigres et poussiéreux' le Nouveaux Réalistes à New York», en Debray, C. (dir.) *Le Nouveau Réalisme*, París: Centre Pompidou, RMN, Galeries nationales du Grand Palais, pp. 126-129.

⁶ Ver Mokhtari, S., Poinso, J.-M., Leeman, R. (2003) «Les archives de Pierre Restany», *Critique d'art*, N.º 22, pp. 113-119.

⁷ Ver Greenberg, C. (1947) «Review of the Exhibition Painting in France 1939-1946», *The Nation*, y el comentario respectivo en Guilbaut, S. (2007) *Be-Bomb The Transatlantic War of Images and all that jazz 1946-1956*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

⁸ Ver Restany, P. (1963) «En 50 ans Paris a fait de New York la seconde capitale de l'art moderne», *Galerie des arts*, N.º 4, pp. 14-16.

⁹ «[...] nothing springs to my mind in connection with the development in painting that you describe. That's the plain and maybe embarrassing truth». Carta de Clement Greenberg a Pierre Restany. 14 de febrero de 1974. Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d'art.

¹⁰ El intercambio de correspondencia entre los dos críticos es más bien cálido y sus diferencias no se formulan nunca como un enfrentamiento. Parecería, al contrario, que en las cartas se expresaran de manera más libre que en sus respectivos textos.

¹¹ Georges Mathieu, Herbert Read, Harold Rosenberg, Pierre Schneider, entre muchos otros, respondieron a la iniciativa y sus respuestas fueron publicadas en la revista entre febrero y mayo.

¹² Restany ignora el resto de las contribuciones y la parte del artículo donde Greenberg comenta los textos franceses que había recibido fue publicada únicamente en *Arts Yearbook*.

¹³ Desde su contribución a la revista de Sartre *Les Temps modernes* (N.º2, agosto-septiembre 1946, pp. 340-352), con el artículo «L'art américain au XXè siècle», Greenberg solo había obtenido la traducción al francés de uno de sus textos con motivo de la exposición de Adolf Gottlieb en la galería Rive Droite en París en 1959. Sin embargo, sus escritos estaban disponibles en Europa por medio de *Art International* que publica sucesivamente «Louis and Noland» en mayo de 1960, «After Abstract Expressionism» en octubre de 1962, y «Post-Painterly Abstraction» en el número del verano de 1964.

¹⁴ «“Abstraction Brossée” tels sont les termes que je préfère et que j’estime les plus exacts pour désigner la peinture dite informelle -ou expressionnisme abstrait». El traductor francés eligió la expresión abstraction brossée para traducir la frase «“brushy” painting» del original en inglés. En francés, el adjetivo brossée remite, por un lado, al utensilio utilizado para pintar (brosse: brocha, cepillo) y sugiere, por otro, el aspecto que presentaría una pintura realizada de esa manera: bocetada, esbozada, inacabada, confeccionada a grandes rasgos. Nota de la traductora.

¹⁵ «Ce que les Français appellent peinture informelle, et nous peinture Expressionniste Abstraite ou “Action” painting, poursuit une tradition multi-séculaire de peinture “picturale” –malerisch- exécutée de manière “lâche”, “brossée”».

¹⁶ «The great Swiss art historian, Heinrich Wölfflin, used the German word, malerisch, which his English translators render as ‘painterly’, to designate the formal qualities of Baroque art that separate it from High Renaissance or Classical art».

¹⁷ Se trata de una sección del libro *Obra abierta* cuyo título fue traducido al español como «La obra abierta en las artes visuales» del italiano «L’opera aperta nelle arti visive». Nota de la traductora.

¹⁸ «De todos modos, la “abstracción post-pictórica” no me interesa como movimiento; a riesgo de parecer pomposo diría que me interesa sólo la buena pintura, venga de donde venga». Carta de Clement Greenberg a Pierre Restany. 15 de abril de 1972. Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d’art.

¹⁹ «Tuve una pequeña crisis de soledad, pero fui capaz de captar lo que creo que era la vida urbana en la mayor parte de América del Sur: muy insuficiente y muy amorfa detrás de pretensiones que proceden ya sea del siglo XIX francés o de una idea de Estados Unidos en el siglo XXI». Carta de Clement Greenberg a Pierre Restany. 6 de marzo de 1965. Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d’art.

Cita recomendada:

Poinsot, J.M. (2015). «Diálogos críticos» (Traducción de Berenice Gustavino). *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 58-67. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Los calcos de la Facultad de Bellas Artes
Un avance de investigación
Marcela Andruchow, Martina Bruno, Luis Disalvo
Boletín de Arte (N.º 15), pp. 68-76, septiembre 2015. ISSN 1853-0710
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

LOS CALCOS DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

UN AVANCE DE INVESTIGACIÓN

RUBBINGS OF THE SCHOOL OF FINE ARTS
A RESEARCH ADVANCE

Marcela Andruchow

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Martina Bruno

martina.p.bruno@gmail.com

Luis Disalvo

luisdisalvo@yahoo.com

Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de
La Plata | Argentina

Recibido: 13/04/2015 | Aceptado: 25/07/2015

RESUMEN

Este trabajo presenta un avance de investigación de la colección de calcos del Área Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Se indaga sobre los aspectos históricos de la constitución de la colección, de su devenir institucional desde su inicial formación en el Museo General de La Plata, el uso que se le dio en la Escuela de Dibujo de ese museo y su emplazamiento definitivo en la Escuela Superior de Bellas Artes, que hoy es la Facultad. Por otra parte, se enfoca en la identificación de las obras originales de los yesos medievales que posee la colección, y se establecen su procedencia y su fecha de realización.

PALABRAS CLAVE

Bienes culturales, calcos, arte, historia, identificación

ABSTRACT

This work presents an advance in research on the collection of rubbings of the area Museum, Exhibitions and Conservation of the School of Fine Arts of the National University of La Plata. It deals with the historical aspects of the constitution of the collection, its institutional evolution since its initial formation in the Museo General of La Plata, the use given in the Drawing School of that museum and its final location at the Superior School of Fine Arts, which is now the School of Fine Arts of the University of La Plata. This article also focuses on the identification of original works of medieval casts that are part the collection, establishing its origin and date of completion.

KEY WORDS

Cultural property, casts, art, history, identification



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

Los objetos artísticos que integran el patrimonio de museos y de reservorios son bienes culturales que pasaron por procesos diversos de patrimonialización. Dicho proceso implica un planteamiento crítico previo de definición y de valoración del objeto sobre el que se pretende actuar. Al denominar a un objeto como artístico o al incluirlo en la categoría de bienes culturales se le está otorgando a ese objeto un valor y un significado particular y distintivo que lo diferencia de otro tipo de objetos. Esta peculiaridad cultural es lo que hace que ese objeto resulte significativo, único e insustituible y, por ello mismo, por su valor cultural, existe una responsabilidad colectiva de protegerlo y de conservarlo (González Varas, 2005).

Los objetos artísticos en particular adquieren una peculiar relevancia cultural debido a su doble naturaleza. Por un lado, son *documentos históricos*, al igual que cualquier otro patrimonio cultural de la sociedad, pero, por otro lado, se puede hablar del valor estético o del efecto estético que deviene de su condición de ser un objeto artístico. En tanto documento histórico, los bienes culturales artísticos son bienes elocuentes de los que pueden extraerse numerosas y complementarias informaciones sobre la época a la que pertenece, la concepción del arte en esa fase de la historia; las relaciones sociales que dan emergencia a ese tipo particular de producción artística; el rol y la posición del artista o del colectivo que produjo la obra; la organización del trabajo de taller, los materiales de elaboración y su estado tecnológico; la circulación de significados y de sentidos simbólicos que la atraviesan; las funciones pedagógicas que desplegaron las obras en su rol social, etcétera. Pero, también, el estudio a partir del abordaje de la historia del arte permite avanzar sobre el conocimiento de los acontecimientos que han acompañado a los bienes culturales desde su producción hasta su presente como bien patrimonial de valor artístico haciendo evidentes los cambios en los sentidos simbólicos del arte y cómo las creencias, las normativas y los usos modifican esos bienes con el paso del tiempo (González Varas, 2005).

En este sentido, la Historia del Arte puede desempeñar un rol fundamental en la puesta en valor de los bienes patrimoniales y en la transferencia de conocimientos para el beneficio social. Puede desarrollar la necesaria y la importante relación entre los resultados de sus investigaciones y las formas y las posibilidades de conservación de los bienes culturales y generar un conocimiento construido para el reconocimiento de un patrimonio compartido. De modo que para la integral y completa valorización de los bienes que lo componen es relevante la investigación que realiza la historia del arte de los distintos materiales, técnicas, oficios y trabajos condensados en las obras de arte y relacionados con sus contextos de producción y de sentido social. La indagación y la caracterización formal, compositiva y estilística de las obras complementa los estudios históricos y permite completar la información acerca de las obras (Lacuesta Contreras, 2007).

A partir del enfoque propuesto, en este trabajo se presentan los avances en el estudio¹ de la colección de calcos del Área Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) –específicamente de los medievales– para generar conocimiento y una información primaria sobre distintos aspectos de dicha colección, en función de un plan integral para su conservación.

LA COLECCIÓN DE CALCOS. ORÍGENES E HISTORIA²

Los calcos del acervo del Área de Museo, Exposiciones y Conservación de la FBA conforman un conjunto de 52 piezas representativas de arte griego, románico, gótico y del renacimiento provenientes de Europa, que datan de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX. Esta colección se vincula con los comienzos del coleccionismo en la Argentina y, específicamente, con la figura local del Dr. Dardo Rocha, quien es considerado el impulsor de la adquisición de estos bienes patrimoniales para el acervo del Museo de La Plata.

La colección de calcos de la FBA tiene una inicial conformación a partir de la colección que organiza Francisco P. Moreno en el Museo General La Plata³ para la Sección de Bellas Artes en sus momentos fundacionales. Este museo fue fundado en 1884 por decreto del Poder Ejecutivo de la Provincia de Buenos Aires a partir de la iniciativa de Moreno, quien fue su director hasta 1905. La nueva institución fue creada como un museo general para la provincia, que reunía la producción artística e industrial del hombre, así como todas las áreas del conocimiento vinculado a la historia natural (García, 2009). Estas amplias pretensiones institucionales estaban destinadas a «contribuir eficazmente al desarrollo intelectual de la provincia» (Farro, 2009: 98). En ese marco, durante el período que va desde la

fundación oficial de la institución –con sede en el edificio del Banco Hipotecario de la Provincia–⁴ hasta su apertura al público en 1888/1889, las distintas secciones del museo y sus colecciones se fueron constituyendo en un contexto atravesado por las contingencias propias de la aprobación de fondos por parte del gobierno para la construcción del nuevo edificio.

Así, en 1887 fueron habilitados diez salones en el nuevo edificio, entre los cuales aparece el de Bellas Artes (Farro, 2009). Este salón se hallaba en la segunda planta del museo y venía a coronar el edificio, donde «[figuraban] algunas buenas telas y reproducciones de las esculturas que más gloria han dado al genio antiguo» (Moreno, 1890: 52). Para dicha sala, en fecha próxima a 1889, se adquirieron en el Museo del Louvre, en París, una serie de calcos en yeso, entre los que se destacaban la Venus de Milo, la Venus de Arlés, el Moisés de Miguel Ángel y el grupo del Laocoonte⁵ (Farro, 2009). A estas adquisiciones por compra se agregaron las realizadas por donaciones. En junio de 1889, el Dr. Dardo Rocha donó una reproducción en yeso de la estatua yacente de Guidarello Guidarelli ubicada sobre el sepulcro del mismo y cuyo original de mármol se encontraba en la Academia de Rávena. Este monumento funerario realizado alrededor de 1525 era considerado la obra maestra del escultor Tulio Lombardi (1455-1532). (Altamirano, 1975). En febrero de 1892 se realizaron otras donaciones: el calco de Sófocles, cuyo original se hallaba en el Museo de Letrán, donado por los señores Nocetti y Reissing que lo adquirieron en sus viajes por Europa; un molde de Mercurio del Museo de Florencia, donación del Sr. Juan M. Carreras; un calco no identificado claramente del Museo del Louvre, donación del Sr. Pedro Sciacaluga; dos yesos donados por el Sr. José Delfech, un muchacho pescador; y un busto del Gral. Boulanger (Altamirano, 1975).

Para el año 1902, y según se sigue del inventario general del Museo de dicho año, la colección de yesos estaba conformada por las siguientes obras: el Mercurio colocándose alas a los pies, una cabeza de Juno; el busto del Dr. Burmeister; el busto de Rivadavia; el busto representando la República; el grupo del Moisés; el grupo del Laocoonte; la Venus de Milo; la Venus en el juicio de Paris (Venus de Arlés); Aristófanes; otro Mercurio; una muchacha con talar; un muchacho pescador; el caballero güelfo muerto; el busto de Crevaux; el busto de una muchacha; dos muchachos sacándose espigas del pie; el busto de Cristo; una estatua chmá y dos estatuas egipcias.

A comienzos del siglo xx, el Museo, como otros establecimientos provinciales, padecía las inestabilidades económicas de la Provincia. Por un lado, disminuyeron los fondos asignados por el Ministerio de Obras Públicas, del cual dependía el Museo, mientras un subsidio que recibía de la nación fue suprimido, lo que provocó una reducción importante de sus recursos. Por otro, se produjo una renovación de las instituciones encargadas de organizar el estudio científico del país y una mayor especialización de las tareas, lo cual explica los rumores que para 1902 circulaban acerca del traspaso de algunas instituciones provinciales a la jurisdicción nacional, incluida la del Museo (García, 2009). De este modo, en 1906, el Museo General de La Plata fue nacionalizado e integrado a la estructura universitaria platense como instituto científico y facultad, y se denominó Instituto del Museo y Facultad de Ciencias Naturales (García, 2009).

En esta etapa universitaria del Museo se designó al arqueólogo y lingüista Samuel Lafone Quevedo como director, quien ejerció su cargo hasta 1920. Los nuevos recursos de la Nación que obtuvo la universidad permitieron la renovación de materiales, efectuar mejoras edilicias, la creación de nuevos laboratorios y la reacomodación de las colecciones (García, 2009). En función de los nuevos objetivos más vinculados a la investigación y a la educación científica –y si bien las salas de exhibición no sufrieron variantes–, se procedió a dar más espacio a colecciones de historia natural y se desplazaron las de bellas artes a nuevos espacios. Con relación a esto, en la Memoria de 1906 el Director señala:

Se ha autorizado al profesor adjunto de Etnografía [...] para que prepare una subsección de Paleontología europea y otra de Arqueología clásica. Con dicho objeto se han distribuido en el hall superior y en la escalera de entrada, los moldes con los que ya contaba el museo (Lafone Quevedo, 1907: 8).

Las esculturas distribuidas en la rotonda superior son: el grupo del Laocoonte; la Venus de Arlés, un muchacho sacándose una espina, la Venus de Milo, el Moisés y una más, que no alcanza a reconocerse (quizás, el Sófocles), en la posición opuesta al muchacho quitándose una espina. Como se ve en la Figura 1, el Moisés fue ubicado en la parte del *hall* superior donde descargan las escaleras de acceso desde la planta baja. La ubicación de este calco parece haber cambiado. El

pintor platense Emilio Pettoruti en los recuerdos de su adolescencia –alrededor de 1906 y de 1907–, cuando iniciaba sus estudios de arte, relataba:

En el Museo de Historia Natural de La Plata [...] funcionaba una Escuela de Dibujo⁶ donde había enseñado durante un tiempo Martín Malharro. Me inscribí en el curso de Perspectiva a cargo del arquitecto Emilio Coutaret. En las horas anteriores o posteriores a dicha clase [...] recorría el Museo copiando, aquí y allá [...]. También copié varias veces el Moisés de Miguel Ángel, cuyo magnífico calco en yeso, colocado en el primer descanso de la escalera central que conduce al segundo piso (Pettoruti, 1968: 15-16).

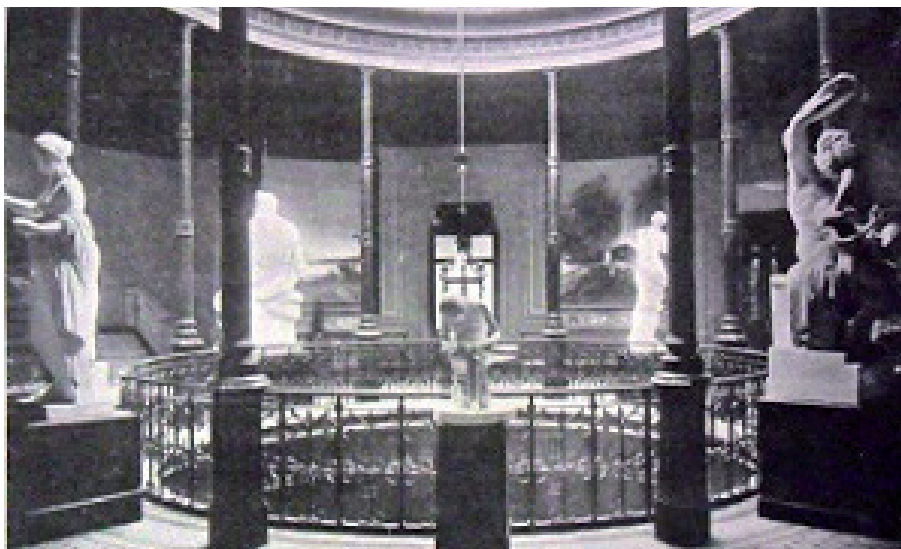


Figura 1. Rotonda del piso superior del Museo con calcos (circa 1906). Procedencia: Lafone Quevedo, S. (1907). *Memoria del Museo de La Plata de 1906*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata

Otro momento que se puede rescatar de la estancia de los moldes en el Museo de La Plata se relaciona con las exposiciones anuales que realizaban los alumnos de la Escuela de Dibujo en las salas del piso superior. En la que corresponde al año 1909, realizada entre el 15 y el 26 de diciembre, se puede constatar en las vistas de la exhibición la presencia de los calcos utilizados como modelos para la sección de figura. El calco en yeso de la obra «Esclavo Moribundo», de Miguel Ángel,⁷ colocado entre los dibujos expuestos, aparece reproducido desde diversos ángulos. También aparecen, en la vista general de la exposición, el calco del muchacho sacándose una espina y otros más que no llegan a identificarse en las fotos [Figura 2].



Figura 2. Calco «Esclavo Moribundo» entre dibujos de los alumnos de la Escuela de Dibujo, sección figura. Año 1909. Procedencia: AAVV. (1909). «Escuela de Dibujo del Museo. Exposición de trabajos». Revista Ars (4). La Plata

La mayoría de estos moldes reseñados y otros que ingresaron en el Museo de La Plata en diferentes momentos y por diversas acciones actualmente forman parte de la colección de la Facultad de Bellas Artes. No se puede constatar aún dónde fue conservada la colección de calcos entre 1921 –año en el que la Escuela de Dibujo, antecedente inmediato de la Escuela Superior de Bellas Artes,⁸ hoy Facultad, se mudó del edificio del Museo– y el año 1937,⁹ cuando se aloja dicha Escuela en el edificio de Plaza Rocha, actual sede de la Facultad. O en qué momento pasada esa fecha fueron relocalizados en el nuevo edificio

LOS CALCOS MEDIEVALES

La colección de calcos está integrada por veinticinco moldes en yeso que son copias de obras del medioevo europeo. La investigación ha avanzado sobre este corpus de estudio con relación a su procedencia y a su identificación.

La evidencia inicial de la que se partió fueron las placas metálicas de bronce con inscripciones que poseen los objetos mismos [Figura 3].



Figura 3. Placa de bronce con inscripción sobre procedencia y año de realización de los calcos medievales. Procedencia: Área Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes. Foto de los autores

Estas piezas incrustadas en los calcos en ubicaciones marginales a la figura fueron limpiadas con técnicas de conservación para no dañar el yeso y hacerlas legibles.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE			
19	C. POUZADOUX MOULEUR DU MUSÉE	DIRECTION DU MUSÉE	23
PALAIS DU TROCADERO			

Figura 4. Inscripción

Esta leyenda aporta la información de que las copias de yeso provienen del Museo de Escultura Comparada y que se hicieron en 1923. El comerciante a cargo de la manufactura de las copias en yeso fue C. Pouzadoux,¹⁰ con supervisión de la Dirección del Museo, cuya sede era el Palacio del Trocadero en París.

El Musée de Sculpture Comparée fue creado a instancias de Viollet le Duc, quien en 1879 le escribió a Jules Ferry, entonces ministro de Instrucción Pública, y a Antonin Proust, director de las Bellas Artes, un informe sobre su instalación en el Palacio del Trocadero, vacante después de la Exposición Universal. Este informe fue adoptado en 1882, y el Museo creado por los cuidados de la comisión de los Monumentos Históricos de Francia, a la cual pertenecía, fue abierto al público. No ocupaba entonces más que el ala de París del Trocadero. Para 1889, el ala de Passy fue igualmente puesta a disposición de la Comisión y el museo se duplicó (Enlart & Roussel, 1910).

Las colecciones estaban expuestas con el objeto de presentar a los artistas y a los historiadores del arte, los mejores tipos escultóricos de cada período histórico y de cada escuela provincial y, así, permitir realizar comparaciones entre ellas y conocer la fuente de las piezas originales y los autores de las obras de procedencia extranjera.

Todas las colecciones del museo son copias en yeso de originales conservados en otros museos de Francia o que provienen de la arquitectura de edificios públicos. Las creaciones y las copias de reserva eran depositadas en los sótanos de la galería de París. Este es el taller del que salían la casi totalidad de las 1500 piezas que poseía el museo (Enlart & Roussel, 1910). Actualmente, las colecciones de *moulages*¹¹ del Musée de Sculpture Comparée integran el Museo de Monumentos Franceses, que es un museo de escultura monumental y de arquitectura que constituye uno de los tres departamentos de la Ciudad de la Arquitectura y el Patrimonio de Francia.

En el estudio de las copias medievales propias se procedió a una delimitación de su posible época, lugar de origen y estilo histórico de producción, pero, más allá de esta aproximación, se intentó precisar la identidad de las obras originales con exactitud. Dicha identificación de estos calcos medievales procedentes del Palacio del Trocadero pudo realizarse gracias a que el Museo de Escultura Comparada tiene publicados varios de sus catálogos antiguos disponibles en línea en el sitio del Institut national d'histoire de l'arte y a que esos catálogos cuentan con fotografías de los *moulages* originales de su colección. Así es como se lograron identificar los originales cuyos calcos del Museo de Escultura Comparada de París y la Facultad de Bellas Artes son copias. Esta tarea se realizó comparando las imágenes de las piezas propias con las piezas publicadas en los catálogos y confirmando la identidad de los objetos con las imágenes de las obras originales, la mayoría de ellas esculturas que acompañan la arquitectura de los monumentos medievales franceses. Entre otros, se ha identificado el calco de un capitel con forma de busto humano (cariátide) [Figura 5], que es copia del original del siglo XIII que se halla en la Catedral de Reims y es el busto de una cariátide que sostiene la cornisa del ático en la fachada meridional de la Catedral (Marcou, 1897a).



Figura 5. Calco de capitel-cariátide. Procedencia: Área Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes. Foto de los autores

El calco que muestra a un hombre que se calienta al lado del fuego es copia de un original que pertenece también al siglo XIII y se identificó como uno de los bajo relieves que decoran los «pies derechos» o jambas de la puerta sur de la fachada occidental de la Catedral de Reims (Marcou, 1897a). El capitel de los pájaros enfrentados que se completa con motivos vegetales y con volutas es copia de un capitel con aves que ocupa el lado inferior de la nave de la iglesia de San Martín en Brives (Marcou, 1897b). Otro molde en yeso identificado es un anciano del Apocalipsis, copia de una escultura original del siglo XII que se encuentra en la Catedral de Notre Dame de Chartres, un anciano que ocupa uno de los arcos de la puerta central del portal occidental de la catedral (Marcou b, 1897). También se ha logrado precisar la ubicación de otro bajo relieve, llamado «El segador», que resultó ser copia de una pieza del siglo XIII de la Catedral de Notre Dame de París y que se ubica en la arquivolta que encuadra la puerta norte de la fachada occidental de la iglesia (Marcou, 1897a). Para mencionar uno más de los calcos identificados, nos referimos al de una virgen con el niño que corresponde al siglo XIV, cuyo original se halla en la iglesia abacial de Saint Denis (Marcou, 1897c). Del total de calcos medievales que integran la colección de la FBA ya se ha avanzado con la identificación de, al menos, quince. Dar precisión a la identificación implica no solo encuadrarlos en época y estilo, sino hallar su *moulages* original en los catálogos. Este es un primer paso en la determinación de las obras para luego avanzar sobre un catálogo razonado mucho más completo y la posibilidad de proyectar estudios más complejos sobre la colección. De la historia institucional de estos calcos se sabe que fueron realizados en 1923, fecha consignada en las piezas, pero no se conoce cuándo arribaron al país, cuándo ingresaron en la Escuela Superior de Bellas Artes, o si estuvieron en otras instituciones antes.

Es importante destacar que la publicación en línea de los catálogos sucesivos que editó el Musée de Sculpture Comparée se enmarca en un proceso de revalorización de estas colecciones de obras que habían sido desdeñadas durante décadas. Esta actitud incluye la restauración de muchas de ellas, que por efecto del abandono se hallaban en malas condiciones de conservación en otros museos de este tipo. Por una parte, los museos que incluían *moulages* en sus colecciones o que, distintivamente, poseían solo este tipo de piezas se inscriben en una vocación pedagógica que pretendía difundir el arte nacional e internacional y posibilitar al visitante realizar comparaciones entre producciones de las distintas regiones de Francia. En un recorrido por el Musée de Sculpture Comparée, se podía tener un panorama del arte de distintas épocas y lugares sin moverse de la capital. Por otra parte, muchos otros museos de Francia y museos y academias de Europa poseían *ateliers de moulages*, que realizaban a pedido copias en yeso de las obras originales de su colección, como las que fueron encargadas por Francisco Moreno o Dardo Rocha para La Plata o por Eduardo Schiaffino al Museo del Louvre para el Museo Nacional de Bellas Artes en 1905. Es muy significativo el uso educativo que tuvieron estos calcos en las academias y en las escuelas de dibujo y de bellas artes.

PALABRAS FINALES

El aporte de la Historia del Arte al estudio de la colección de calcos de yeso de la FBA, orientado a la puesta en valor de dicho patrimonio, resulta muy relevante. Permite acrecentar el conocimiento que se tiene de las piezas y darles sustentabilidad para dinamizar la transferencia y la apropiación social. En este sentido, con la colección de calcos se ha avanzado en la investigación de su conformación originaria, la historia de su pertenencia institucional, la localización de los bienes en distintos momentos de su proceso constitutivo como colección, la procedencia de las piezas y la identificación de las obras originales de las que son copia. Estas tuvieron un primer destino de contemplación para contribuir al conocimiento intelectual de la provincia, como pretendía el Museo de La Plata en sus inicios, pero luego derivaron sus usos hacia lo pedagógico tanto en el Museo devenido Instituto con su Escuela de Dibujo como en la posterior Escuela Superior de Bellas Artes.

Hoy, los calcos son objetos casi únicos, muy valiosos, ya que apenas quedan otras copias de los originales, dado que las exigencias de conservación impiden manipular esos originales y las nuevas tecnologías permiten realizar copias con técnicas no intrusivas; pero, además, porque materializan un época de los museos de fuerte vocación pedagógica y de una pretensión de acercamiento a sus públicos a las imágenes a escala real de obras no accesibles de otro modo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. (1909). «Escuela de Dibujo del Museo. Exposición de trabajos». *Revista Ars* (4).
- Altamirano, A. (1975). *El arte platense: el nacimiento de la plástica en La Plata*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Farro, M. (2009). *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- García, S. (2009). *Enseñanza científica y cultura académica. La Universidad de La Plata y las Ciencias Naturales (1900-1930)*. Rosario: Prohistoria.
- González Varas, I. (2005). *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- Lafone Quevedo, S. (1907). *Memoria del Museo de La Plata correspondiente al año 1906*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- Moreno, F. (1890). «Reseña general de las adquisiciones y trabajos hechos en 1889 en el Museo de La Plata». *Revista del Museo de La Plata, tomo I*. La Plata: Talleres del Museo de La Plata.
- Pettoruti, E. (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Enlart, C.; Roussel, J. (1910). «Catálogo General del Musée de Sculpture Comparée» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65247137>>.
- Lacuesta Contreras, R. (2007). «El historiador del arte como agente responsable de la conservación de la obra artística» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/estudiosgenerales/estudios/articulo.php>>.
- Marcou, P. (1897a). *Album du Musée du Sculpture Comparée (Palais du Trocadero). Deuxième série: XIIIème siècle* [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7084-album-du-musee-de-sculpture-comparee>>.
- Marcou, P. (1897b). *Album du Musée du Sculpture Comparée (Palais du Trocadero). Première série: Époque gallo-romaine. XIIème siècle* [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7083-album-du-musee-de-sculpture-comparee/?n=2>>.
- Marcou, P. (1897c). *Album du Musée du Sculpture Comparée (Palais du Trocadero). Troisième série: XIVème et XVème siècle* [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7085-album-du-musee-de-sculpture-comparee/?lang=fr>>.

NOTAS

¹ Este estudio forma parte de un proyecto de investigación del Programa de Incentivos acreditado en abril de 2015 titulado «La colección de obras de arte de la Facultad de Bellas Artes de la unlp. Estudio histórico y artístico de los bienes y relevamiento de sus condiciones de conservación, registro y sistemas de guarda».

² La colección del de Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes está constituida por 123 objetos que incluyen, además de los calcos, pinturas realizadas por el artista Juan Batlle Planas y pinturas y dibujos que corresponden a profesores de la Facultad de Bellas Artes, como Antonio Alice, Atilio Boveri, Raúl Bongiorno, Carlos Carreño y Ernesto Riccio, que se encuentran distribuidas en diversas dependencias de la Facultad de Bellas Artes y de la UNLP.

³ Hoy funciona la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la UNLP.

⁴ Edificio ocupado actualmente por la Presidencia de la UNLP.

⁵ El dato de la adquisición de estos calcos se encuentra confrontado por otra información obtenida según la cual el molde de la Venus de Milo fue una donación del Sr. Manuel Arrasagasti realizada 1890; y el calco del Moisés fue donación de los Sres. Nocetti y Reissing, incorporados al Museo en febrero de 1892. (Altamirano, 1975). En el estado actual de la investigación estos datos permanecen aún sin contrastar.

⁶ La reestructuración que atravesó el Museo al convertirse en Instituto y Facultad implicó la apertura de varias escuelas de investigación y de enseñanza. Para 1906, estaban en funcionamiento las de Ciencias Geológicas, Biológicas, Antropológicas, Químicas (a la que se incorporaría Farmacia) y Geográficas con la Escuela anexa de Dibujo (Lafone Quevedo, 1907). La Escuela de Geografía estuvo bajo la jefatura de Enrique Delachaux hasta su fallecimiento en 1908. Unos años después, quedó bajo la dirección del dibujante francés Emilio Coutaret y se convirtió en una escuela profesional anexa, sin representación en el Consejo Académico. Esta escuela hasta su separación del Museo en 1921 ocupó varios salones y aulas del primer piso, donde se expusieron al público cuadros de profesores y de alumnos y reproducciones de esculturas clásicas (García, 2009).

⁷ Este calco pertenece a la colección de la Facultad de Bellas Artes, aunque, al momento, no se puede confirmar el origen de su ingreso en el Museo de La Plata. El original de Miguel Ángel se encuentra en el Museo del Louvre, donde ingresó en 1794.

⁸ La Escuela Superior de Bellas Artes se creó el 13 de diciembre de 1923 por iniciativa del Presidente Benito Nazar Anchorena y por ordenanza que el Poder Ejecutivo de la Nación aprobó el 18 de febrero de 1924. (Rey, 1938).

⁹ La Escuela de Dibujo, Anexa a la Escuela de Geografía del Instituto del Museo se mudó del edificio del Bosque el 1° de marzo de 1921 y se ubicó en una casa de la calle 53 número 790. Allí permaneció hasta mayo de 1924 cuando se mudó a las instalaciones del Teatro Argentino en calle 51 entre 10 y 11. Permaneció trece años en el Teatro y se mudó en 1937 al edificio actual.

¹⁰ «Un taller de moldes está instalado en el sótano del museo y explotado por un comerciante bajo la supervisión del director. El comerciante, M. Pouzadoux, quien después de suceder a su padre, coloca en el comercio las piezas cuyo catálogo de venta contiene la lista y los precios» (Enlart & Roussel, 1910: 7). Traducción propia.

¹¹ Calcos en yeso.

Cita recomendada:

Andruchow, M.; Bruno, M.; Disalvo, L. (2015). «Los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Un avance de investigación». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 68-76. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002
Lo latinoamericano en el relato sobre la fotografía
Carla Bettino
Boletín de Arte (N.º 15), pp. 77-84, septiembre 2015. ISSN 1853-0710
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

MAPAS ABIERTOS: FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA 1991-2002

LO LATINOAMERICANO EN EL RELATO SOBRE LA FOTOGRAFÍA

OPEN MAPS: LATIN AMERICAN PHOTOGRAPHY 1991-2002
THE LATIN AMERICAN IN THE NARRATIVE ABOUT THE PHOTOGRAPH

Carla Bettino

carlabettino@hotmail.com

Universidad de Tres de Febrero | Argentina

Recibido: 04/04/2015 | Aceptado: 24/07/2015

RESUMEN

En el presente trabajo intentaré indagar acerca de la posibilidad, o no, de construir un relato sobre la fotografía latinoamericana a partir del abordaje de un caso: *Mapas Abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002*, exhibición curada por Alejandro Castellote en el año 2003 en España. Como veremos en el desarrollo del texto, se observa que, si bien los investigadores participantes intentaron alejarse de ciertos tópicos y maneras tradicionales de abordar la fotografía de la región, en algunos casos replican y dan continuidad a determinados modelos que, al menos en su discurso teórico, pretenden suprimir.

PALABRAS CLAVE

Fotografía latinoamericana, prácticas curatoriales, modelo eurocéntrico

ABSTRACT

In this work I deal with the possibility of creating a story about Latin American photography by approaching Open Maps-Latin American photography 1991-2002, an exhibition curated by Alejandro Castellote in 2003, in Spain. As we will see throughout the article, even though the participating investigators tried to stay away from certain topics and traditional ways to approach the photography of that region, in some cases they replicate models which seem to be omitted at least in their theoretical speech.

KEY WORDS

Latin American photography, curatorial practices, Eurocentric model



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

Para comenzar y para entender el contexto de la exposición haré un breve panorama de ciertos aspectos organizativos y de selección llevados a cabo por el equipo curatorial coordinado por Alejandro Castellote.

La exhibición *Mapas abiertos* es un proyecto de Ediciones Lunweg y del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, apoyado por la Fundación Telefónica. Este proyecto editorial y expositivo fue presentado, casi simultáneamente, entre noviembre de 2003 y enero de 2004 en la sala de la Fundación Telefónica en Madrid y en el Palau de la Virreina en Barcelona. Posteriormente, la muestra comenzó un recorrido por diversos lugares y ciudades del mundo. Los países participantes fueron: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Perú, Venezuela, El Salvador, Nicaragua, Panamá y Puerto Rico, reuniendo más de doscientas fotografías de alrededor de cuarenta autores.

Alejandro Castellote, responsable de la investigación y coordinador del equipo de producción de este ambicioso proyecto, tiene una vasta trayectoria en el área de fotografía y desde 1982 es curador en esta disciplina.¹ Contó con un equipo de investigadores idóneos para la realización de los ensayos del catálogo, conformado por Juan Antonio Molina, crítico e investigador cubano, que reflexiona sobre la fotografía latinoamericana de los años noventa; Rubens Fernandes Júnior, crítico y curador de fotografía,² quien indaga acerca de la fotografía brasileña; Alejandro Castellanos, historiador y director del Centro de la Imagen de Ciudad de México, quien reflexiona sobre su país como anfitrión de artistas latinoamericanos y propone un análisis de la fotografía mexicana; Iván de la Nuez, escritor cubano y crítico de arte,³ quien repasa la preeminencia de la imagen en las generaciones posteriores al *boom* de la literatura iberoamericana; y Sergio Guerra Vilaboy, que reúne una exhaustiva cronología socio-política de la década de los noventa en Latinoamérica. Vale aclarar que, como se desprende de lo antes dicho, a pesar de pretender brindar un mapa abierto, como será analizado posteriormente, los editores consideraron que tanto Brasil, por su diversidad cultural, como México, por el gran impulso dado a la fotografía por parte de las instituciones, merecían ensayos y contextualizaciones especiales. Finalmente, se incluyen las biografías de los autores. Los ensayos están acompañados de un variado corpus de imágenes –alrededor de quinientos fotógrafos de los que fueron seleccionados más de cuarenta para la exhibición– que refuerzan y que apoyan las hipótesis de los autores mencionados y dan como resultado una edición completa acerca del panorama de la región que pretende ofrecer.

Los artistas fueron seleccionados según su activa y fundamental producción durante 1980 y 1990. Algunos son reconocidos y otros emergentes, pero fueron madurando durante el período. Ellos son: Jorge Aceituno, Juan Carlos Alom, Alexander Apóstol, Jaime Ávila, Marcelo Brodsky, Lucia Chiriboga, Mario Cravo Neto, Arturo Cuenca, Milagros de la Torre, Paz Errazuriz, Gustavo Frittegotto, Nelson Garrido, Maya Goded, Luis González Palma, Julio Grinblatt, Roberto Huarcaya, Marcos Lopez, Paula Luttringer, Fernanda Magalhães, Luis Molina-Pantin, Óscar Muñoz, Vik Muniz, Eduardo Muñoz, Eustaquio Neves, Rubén Ortiz-Torres, Kenji Ota, Tatiana Parceró, Cecilia Paredes, Esteban Pastorino, Marta María Pérez Bravo, Philippe Gruenberg & Pablo Hare, Manuel Piña, Penna Prearo, Proyecto Tafos, RES, José Alejandro Restrepo, Miguel Rio Branco, Miguel Ángel Rojas, Daniela Rossell, Gerardo Suter, Taller Fotokids, Taller Gueletao, Jaime David Tischler, Gabriel Valansi, Cássio Vasconcellos y Daniel Weinstock.

Algunos países contaron con un coordinador: Argentina, con Alejandro Montes de Oca; Brasil, con Rebeca Novaes; Colombia, con Nelly Peñaranda; Costa Rica, con Lidia Blanco; Cuba, con Nelson R. de Arellanos; Guatemala, con Rosina Cazali; México, con Claudia Rodríguez; Nicaragua, con Marta Martínez; Perú, con Andrés Garay Aldujar y Venezuela, con Ricardo Gómez Pérez. Las Instituciones patrocinantes fueron: Fundación Telefónica, el Institut de Cultura: La Virreina Exposicions y Lunweg Editores.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO PARA LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA

Mapas abiertos, en su concepción, se apartó tanto de los relatos que siguen un criterio cronológico o por países, como también de los estereotipos exóticos y de los tópicos tradicionales con que siempre se presentó a la región. Por tal motivo, el equipo articuló la muestra a partir de tres ejes. Para plantearlos se incluyeron las ideas y los temas más trabajados en el período, o sea, la elección fue deductiva, se evitó el camino inverso que hubiera implicado la búsqueda de autores que se

ajustaran a las clasificaciones fijadas previamente. Estos ejes fueron: 1) «Rituales de identidad», 2) «Escenarios», y 3) «Historias alternativas». Los ensayos incluidos en el catálogo y que trabajan sobre dichos ejes fueron escritos por Juan Antonio Molina (2003). Haciendo un breve repaso por cada tópico podría decirse que el primero se centra en cómo las nuevas propuestas fotográficas cuestionan o desafían los modelos jerárquicos presentes en la historia de la representación del cuerpo y en la historia de las miradas sobre este. En el segundo, se refuerza la idea de que, si tradicionalmente Latinoamérica tuvo referentes espaciales concretos, los replanteos contemporáneos acerca de las identidades están en relación con la geopolítica. Estas modificaciones, en el modo de pensarse, repercuten en el propio lenguaje fotográfico «y en los cambios de expectativas respecto de la función de la imagen como medio de localización» (Molina, 2003^a: 135). De este modo, el contexto se vuelve más inestable y los artistas presentan escenarios con características teatrales y ficcionales. En el último eje se expone la idea de cómo el relato histórico hegemónico es revisado críticamente en las últimas décadas. De ahí el título «Historias alternativas» de donde se infiere la imposibilidad de un único relato. Esto, llevado al ámbito de la fotografía, produjo una modificación en la jerarquía de lo *fotografiable*; es decir, se incluye lo banal, lo no heroico, lo aparentemente sin sentido o intrascendente. «La memoria individual, la biografía, el relato de las experiencias cotidianas de los individuos, suelen ser presentados como alternativa a los relatos sobre procesos colectivos, las historias nacionales y los grandes eventos internacionales» (Molina, 2003a: 197).

En su texto inicial, Castellotte describe, por un lado, los objetivos de la exhibición y argumenta que se propusieron realizar un recorrido por diferentes aproximaciones a la fotografía como soporte y como lenguaje autónomo (Castellotte, 2003). Por otro lado, pretende contribuir a la circulación y al acercamiento, tanto del público general como de especialistas, a autores en ciertos casos desconocidos, ya que, como mencioné anteriormente, algunos de ellos emergieron y se desarrollaron en esa década. En este sentido, cabe preguntarnos si no quedará en esta intención algún resabio de la cuestionada mirada de Waldo Rasmussen en su famosa exposición de 1992,⁴ que en su texto plantea la difusión de artistas que merecen ser reconocidos internacionalmente. Diana Wechsler, refiriéndose a esta exposición de Rasmussen y a su propósito de considerarse a sí mismo divulgador y descubridor tanto de ciertos artistas de la región como de sus obras, asegura que «el arte latinoamericano tiene –desde su perspectiva– el lugar del hermano menor, del recién llegado al banquete del arte moderno y es él quien está en condiciones de juzgar sus valores y aportes» (Wechsler, 2010: 79). Este objetivo refuerza su presencia en el ámbito internacional en un circuito que busca integrarlos en la esfera de las grandes exposiciones y colecciones. Retomando *Mapas abiertos*, no debemos olvidar que, si bien la exhibición recorrió Latinoamérica, primero lo hizo por ciudades europeas y, en consecuencia, el efecto con relación a estos artistas *desconocidos* difiere en ambos continentes, ya que considerados desde América ellos venían trabajando y afianzando su lugar desde décadas atrás.

Un caso anterior que puede citarse y considerarse emblemático por la apertura al debate y por la aparición de investigaciones y de publicaciones que generó es la exhibición *El rostro de América latina en 300 imágenes insólitas* realizada en 1982 y curada por Erika Billeter (investigación continuada y concretada, luego, en el libro *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, publicado en 1993). En esta oportunidad, se siguieron criterios historicistas y eurocéntricos tanto para la selección como para el relato curatorial. Forma parte, como tantas otras exposiciones, de una presentación realizada fuera del territorio latinoamericano, pensada y producida desde fuera de la región, relatada a distancia por una curadora que reside fuera del área que investiga y exhibe (Marín-Medina, 2003). Se organizó en función de tópicos que tradicionalmente habían caracterizado a la fotografía latinoamericana: predominio de lo documental, de lo exótico, de temáticas relacionadas con la violencia y de propuestas cercanas al realismo mágico. Bel Carrasco, del diario *El País*, en una reseña sobre la exposición resalta:

Una singular colección de daguerrotipos que reproducen en tonos sepia paisajes andinos, bellezas criollas y jefes indios ataviados con todos sus amuletos, lanzas y plumas, inicia el recorrido por la muestra de acuerdo con un orden cronológico que se completa con otros criterios de clasificación; por países, autores más famosos y temas especiales como las revoluciones y sus líderes. Unas trescientas fotografías, obra de un centenar de autores de distintos países de Latinoamérica, la mayoría desconocidos en Europa, se disponen según estos criterios en un laberinto de imágenes que son ventanas abiertas a un mundo

en blanco y negro en el que cobra vida la acuciante, fantástica, barroca, terrible y patética realidad latinoamericana. Un mundo extraño y ajeno pero reconocible por lo que de él nos han contado los cronistas de Indias, Borges, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa y otros narradores del mismo aparente sueño que es el continente americano (Bel Carrasco en Vargas, 2013: s/p).

De esto se desprende una mirada particular hacia el *otro*, la pretensión de dar a conocer a artistas desconocidos en Europa y la continuidad de un relato tradicional de lo latinoamericano relacionado con un mundo fantástico, terrible, barroco, extraño y ajeno que tanto interés les despierta.

Billeter refuerza la idea de sentirse exploradora cuando formula que «lo más satisfactorio para mí ha sido descubrir a un gran artista hasta ahora totalmente desconocido, el peruano Martín Chambi» (Billeter en Vargas, 2013: s/p). El fotógrafo andino era ya muy importante y reconocido por retratar a la población peruana, con lo cual Billeter demuestra solo conocer lo legitimado y lo hegemónico desde el discurso eurocéntrico.

En *Mapas abiertos* Castellote quiso alejarse de la tradición de producir y de investigar a distancia valiéndose de sus colaboradores que trabajaron cada uno desde el país del que era responsable, conocedor y especialista. Ellos se desarrollan y producen desde el continente. Para reforzar su postura, contraria a esta manera tradicional de trabajar desde los centros hegemónicos, cita en su texto a Gerardo Mosquera, quien expresa:

Estamos lejos de una escena artística globalizada. La mayor parte de las exposiciones de una cultura o culturas para ser presentada ante otras se produce en los ejes verticales de los centros hacia las periferias, financiadas, organizadas y curadas por instituciones y especialistas de los centros, que son los que tienen el poder y la iniciativa para hacerlo (Mosquera en Castellote, 2003: 16).

En este sentido, Castellote asegura que les dio voz a los curadores locales porque ellos conocen a los artistas de su entorno y de su región. Esta muestra, si bien se presentó por primera vez en Madrid y en Barcelona, posteriormente asumió una itinerancia por diversas ciudades del mundo entre las que se encontraban algunas de Latinoamérica.

Ahora bien, voy a centrarme en el problema que me interesa rescatar en este texto y que tiene que ver con el debate que se instala y se plantea ya desde el título de la exhibición: *Mapas abiertos: Fotografía latinoamericana 1991-2002*. Castellote comienza su texto asumiendo el problema, no evita discutir y lo hace convocando ambos términos que se ponen en cuestión en el proyecto: fotografía y latinoamérica. Expresa que en las últimas décadas estos reclaman contradictorios debates que muestran su inestabilidad como expresiones de adscripción y que «denotan cierta esquizofrenia respecto a su definición e interpretación» (Castellote, 2003: 15).

Rodrigo Alonso (2008) analiza esta problemática en un texto en el que se refiere a esta exhibición. Con relación a esto, dice que, a pesar de ser cuestionada la idea de una fotografía latinoamericana, se refuerza constantemente tanto desde la teoría como desde los relatos mismos. Afirma que el uso del concepto se volvió operativo y, quizás hasta en un punto, es difícil o casi innecesario escapar de él. Algunas de las consecuencias que esto conlleva están relacionadas con la construcción de discursos abarcadores y de representatividad. En este sentido, el título del libro de Alonso marca un quiebre respecto de la tradición, ya que se llama *No sabe/No contesta*, no por pretender brindar un panorama acabado y definido, sino, por el contrario, uno que se construye a partir de la fragmentación y de parcialidades. Se construye a partir de la imposibilidad o, mejor dicho, desde la decisión de no identificarse con una opción precisa y preestablecida respecto del tema en cuestión. Asimismo, Alonso destaca que si bien se cuestionan y desdeñan los límites territoriales desde las exposiciones, los textos y demás espacios de discusión a veces se siguen estableciendo jerarquías entre los países. En este sentido, hubo una decisión de los editores del libro/catálogo que fue reservar un ensayo exclusivo y especial para Brasil y para México, cada uno con sus motivos y sus justificaciones desde lo teórico, pero lo cierto es que, en última instancia, se han jerarquizado las producciones de dichos países.

Castellote asegura que la idea de considerar a la fotografía latinoamericana como diferenciadora debe haberse originado en coloquios, en exposiciones, en congresos y en demás ámbitos de discusión que convirtieron el término en catalizador y que, en un principio, fueron los mismos fotógrafos los que adhirieron a su uso. El término «Latinoamérica» no implica una unidad de la cual esperar una coherencia y una comunidad de intereses y de sensibilización. El mismo término tiende

a ser considerado un reduccionismo y una etiqueta clasificadora. Cabe pensar que la connotación de subdesarrollo asociada al término «latinoamericano» es uno de los argumentos para su rechazo, puesto que, al menos desde el punto de vista lingüístico, sí puede hablarse de una comunidad latina (Castellote, 2003). No obstante, con relación a la selección de artistas participantes, destaca que algunos dan cuenta de una cosmogonía en la que se inscriben elementos comunes que podrían definirse como latinoamericanos. Por lo tanto, sigue reconociendo que existen ciertos factores habituales que los determinan como tales.

Puede pensarse que el giro o el cambio sustancial en este caso lo da la primera parte del título del proyecto: *Mapas abiertos*, que adelanta la idea no de unidad o, en palabras de Wechsler, de «la (falsa) totalidad», sino de un panorama más heterogéneo y difícil de reducir a un simple interés común. Castellote refuerza esta idea cuando argumenta:

Más que elaborar una tesis sobre la existencia de una fotografía que pueda definirse como latinoamericana, este proyecto pretende contrastar algunos argumentos que coexisten al respecto con la certeza de que, al final, los contenidos ofrecerán un panorama abierto susceptible de ser interpretado poliédricamente (Castellote, 2003: 16).

En esta línea de pensamiento, podemos incluir a Mari Carmen Ramírez, quien debate acerca del tema y explica que las poblaciones latinas, que no pueden agruparse dentro de una misma raza, «representan una amalgama de razas, de clases y de herencias nacionales que eluden cualquier intento de clasificación sencilla» y agrega que «no hay arte latino/latinoamericano *per se* si no una amplia gama de estilos y modos de expresión dependientes de lo político y lo social» (Ramírez en Ybarra-Frausto, 2012: 12).

Veamos brevemente el otro término problemático contenido en el nombre de la exhibición: «Fotografía». En principio, podríamos considerar que su uso evidencia limitaciones o es reduccionista. La producción de los años noventa se habría alejado considerablemente del documentalismo y del fotoperiodismo tradicional de los setenta, el exotismo y la mirada particular hacia la cultura vernácula en aquellos años ya habían perdido el peso que habían tenido en el pasado. Esta postura se evidencia en los artistas presentes, quienes muestran una nueva manera de abordar el medio fotográfico, cambios en su uso, estrategias de representación y de narraciones no tradicionales.

Como expresa Molina en «Arenas movedizas» son «experiencias que expanden los límites del documento fotográfico, perturban su especificidad y ponen en crisis su definición como medio autónomo» (Molina, 2003b: 301). En las últimas dos décadas ha habido cambios no solo formales, sino, también, técnicos, estilísticos e ideológicos. Molina también se refiere a la materialidad de las obras basadas en un desvanecimiento del objeto fotográfico. En muchos casos, hay un gran nivel de abstracción que genera la pérdida del referente. «La imposibilidad de construir una identidad sobre la base de una referencia sólida y estable estaría socavando la solidez misma de la imagen fotográfica» (Molina, 2003b: 302). Además, se pone en cuestión su condición autónoma en tanto se ve asociada a otros medios, como la instalación, la *performance*, el video, la digitalización y la manipulación (*collage*, sobreimpresión, etcétera) entre otras posibilidades de presentación, lo que la vuelve mucho más compleja y con una evidente pluralidad discursiva.

En este sentido, Alonso prefiere hablar de prácticas fotográficas, ya que involucra un tipo de producción más vasta y diversa (Alonso, 2008). Por tal motivo, es difícil encontrar en la selección del recorrido fotografía directa, justamente por la proliferación de manipulaciones y por la hibridez en las intervenciones. Y no hay que dejar de mencionar los usos de soportes no tradicionales. Justamente, se trata de presentar un panorama de los cambios que vienen manifestándose en la producción fotográfica en las dos últimas décadas.

Las modificaciones en cuanto a la fotografía y a los cuestionamientos que tienen relación con la representación de lo latinoamericano se explicitan y aparecen claramente interrelacionados en palabras de Molina:

La fotografía en América latina ha sido concebida y defendida como un instrumento de definición, representación y conservación de una identidad, entendida como realidad histórica y como ser social y cultural. Sin embargo, las experiencias en la representación fotográfica en las últimas dos décadas constituyen un cambio, no solamente en términos formales, técnicos o estilísticos, sino también

ideológicos. Son experiencias que parecen corresponderse [...] con una diferente concepción de la misión social de la imagen y de las propias nociones de identidad, realidad o historia, tan extensamente utilizadas por las voces predominantes en el discurso sobre la fotografía latinoamericana (Molina, 2003b: 301).

Para concluir, creo que, si bien el relato cambió el eje en varios aspectos con relación al abordaje que se le daba tradicionalmente, en algunos casos, tal vez de manera solapada o poco clara, se refuerzan determinados tópicos que reproducen la mirada y la ideología eurocéntrica para discutir el tema. Recurro una vez más a Molina quien expresa:

Los escenarios donde se conforman, se deforman y se transforman las identidades latinoamericanas son parte activa dentro de esos procesos de conformación, deformación y transformación. Son, en última instancia, ámbitos de información sobre la manera en que esas identidades se generan. Pero nos están hablando de identidades inconclusas, difusas, mutantes, como la naturaleza misma de la imagen contemporánea (Molina, 2003a: 135).

De esta manera, se evidencia nuevamente la relación entre el contexto y la producción y, en este sentido, Castellanos argumenta que algunas obras hablan de «América sin adjetivos: un lugar de intercambio en el cual la división tajante entre la cultura anglosajona y latina está cambiando para dar lugar a un conjunto multipolar, como lo ha sido la propia condición de América Latina hasta hoy» (Castellanos, 2011:6).

Mapas abiertos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre una práctica que recién en las últimas décadas empezó a ser historiada e investigada de forma sistemática y cuyo campo aún no está muy consolidado, lo que dificulta la problematización acerca de la identidad de la fotografía latinoamericana.

ASPECTOS FINALES

La historiografía de la fotografía latinoamericana es algo bastante reciente –de manera sistemática ha comenzado en la década del setenta– y, teniendo en cuenta también que ha seguido los parámetros de la historia del arte universal o la de la fotografía europea o norteamericana, podría hacerse, en este caso, un repaso por algunos mojones que han marcado los cimientos sobre los que se apoyan las investigaciones posteriores. El Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México en 1978 fue el pie inicial para los estudios sobre la práctica en nuestra región, la publicación resultante fue *Hecho en América Latina*. La exposición de Erica Billeter (1993), citada anteriormente, posibilitó la aparición de varias publicaciones en la década del ochenta; no obstante, el incremento fue más sustancial a fines del siglo xx. Cabe aclarar que estas investigaciones son, generalmente, realizadas por especialistas europeos o norteamericanos. Recién en los últimos años comenzaron a aparecer investigaciones desde nuestro continente que proponen abordajes diferentes de los tradicionales (Barbosa, 2011).

En la historiografía canónica de la fotografía latinoamericana se establece o bien una historia cronológica de géneros y de estilos, los cuales continúan y se repliegan a la tradición europea, o una historia cronológica de autores reconocidos desde el modelo hegemónico, lo que deja afuera una cantidad de artistas fundamentales para la fotografía de la región. Otro caso es la historiografía de la fotografía universal, donde se incluye algún capítulo, muy breve por cierto, sobre la fotografía en América. Por solo citar un ejemplo, Sougez Marie-Loup, en su famosa *Historia de la fotografía* (1996), presenta solo un apartado que titula «Otras latitudes», en el que –luego de un breve párrafo– incluye «América Latina y Japón». El texto sobre Latinoamérica, cuya extensión no supera las dos páginas, solo menciona a Brasil, a México, a Argentina y a Perú. Se jerarquizan determinados países que consideran dignos de legitimar; de estos, los pocos autores mencionados son extranjeros radicados en la región que vivieron algún tiempo en el continente, o fotógrafos locales que se relacionaron con Europa o con EE.UU.

En consecuencia, hay mucho para comenzar o para continuar reflexionando. Algunos autores ensayan y plantean propuestas para superar esta visión y estudios anclados en los géneros, en los estilos, en las jerarquía de autores y en las concordancias entre la producción europea y la latinoamericana teniendo en cuenta, como plantea Juan Antonio Molina, cuál es el contexto ideológico que le da sentido a las tendencias alternativas contemporáneas de esa producción (Molina, 2003).

De igual manera, Nelly Richard también refiere a la necesidad de no desvincular la obra de los «condicionantes históricos y geográficos, económicos, sociales y políticos» (Richard en Castellotte, 2003: 15). Boris Kossoy coincide con la teórica chilena, tanto el contexto como la producción deben pensarse de manera conjunta, aunque apunta que también deben tenerse en cuenta los procesos de la práctica de Europa y de Estados Unidos (Kossoy en Martínez, 2008: 143).

Barbosa también aporta posibles abordajes, uno de los cuales refiere a entender a la producción de las imágenes dentro del contexto de la cultura visual, no ver la fotografía aislada de la problemática de construcción de otras imágenes y en este sentido que los estudios tengan un enfoque más interdisciplinario (Barbosa, 2011). En definitiva, *Mapas abiertos* puede constituirse en un punto de continuidad y en un marco de referencia de otras investigaciones y avances de esta práctica porque demuestra que el panorama puede ser una construcción en permanente cambio en función del contexto de producción.

Tal vez tengamos que empezar a entender y a darnos cuenta de que tenemos que abordar esta perspectiva como algo abierto «susceptible de ser interpretado poliédricamente» (Castellotte, 2003: 16). El desafío para comenzar a trabajar es alentador, es una tarea ardua y titánica, pero será un gran aporte para la historia de la fotografía latinoamericana desde nuestro continente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, R. (2008). *No sabe / No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América latina*. Buenos Aires: Arte x Arte.
- Billeter, E. (1993). *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg.
- Castellotte, A. (2003). *Mapas Abiertos*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Martínez, L. (2008). «Aproximaciones a la fotografía en Latinoamérica». En Alonso, R. (Ed.). *No sabe/ No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América latina* (pp.143-157). Buenos Aires: Arte x Arte.
- Molina, J. (2003a). «Rituales de identidad». En Castellotte, A. (Ed.) *Mapas Abiertos*, pp. 135-197. Madrid: Fundación Telefónica.
- Molina, J. (2003b). «Arenas movedizas». En Castellotte, A. (Ed.) *Mapas Abiertos*, pp 301-322. Madrid: Fundación Telefónica.
- Sougez, M. (1996). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Ybarra-Frausto, T. (2012). «Desestabilizar las categorizaciones». En Ramírez, M. C. y otros. *Resisting Categories: Latin American and/or Latino? (Critical Documents)* (pp. 40-49). Londres: Museum of Fine Art Houston, Yale University.
- Wechsler, D. (2010). «Exposiciones de arte latinoamericano: la (falsa) totalidad». En Larrañaga Altuna, J. (ed.). *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, pp. 69-93. Madrid: UCM.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Barbosa, C. (2011). «Balance historiográfico de la fotografía latinoamericana a partir de una perspectiva brasileña. Metodologías y ejes de análisis» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/file/publicaciones/trama/sampaio.html>.
- Castellanos, A. (2011). «Memoria e ironía: Fotografía contemporánea en América Latina» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://diplomadoenfotografia.files.wordpress.com/2011/03/memoria-e-ironc3ada.pdf>>.
- Marín-Medina, J. (2003). «Cartografía e identidad. Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana (1991-2002)» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8285/cartografia_e_identidad/>.
- Vargas, G. (2013) «El rostro de América» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://www.laselecta.org/2013/01/el-rostro-de-america-por-gonzalo-vargas-m/>>.

NOTAS

¹ Desde 1985 hasta 1996 fue director del Área de Fotografía del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde organizó el Festival FOCO (Fotografía Contemporánea en Madrid) en sus 5 ediciones, y fue responsable de la programación de exposiciones, talleres, seminarios y otras actividades durante 12 años. Fue director artístico del Festival internacional de fotografía PHotoEspaña (Madrid) en sus tres primeras ediciones. De 2001 a 2004 fue responsable de la sección de fotografía contemporánea en la Editorial Lunwerg. Fue curador de las tres primeras ediciones del Festival GETXOPHOTO en Getxo, Bilbao.

² Rubens Fernandes Júnior es director de la Facultad de Comunicación de la Fundação Armando Alvares Penteado.

³ Iván de la Nuez es responsable de Virreina Exposiciones.

⁴ La muestra a la que me refiero es: Artistas Latinoamericanos del siglo XX curada por Waldo Rasmussen en el año 1992 realizada en Plaza de Armas, Sevilla y luego en otras ciudades hasta concluir en el Moma en el año 1993.

Cita recomendada:

Bettino, C. (2015). «Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002. Lo latinoamericano en el relato sobre la fotografía». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 77-84. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Coleccionismo y fotografía

Una mirada al acervo del Museo de Arte Moderno

Natalia Giglietti

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 85-93, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

COLECCIONISMO Y FOTOGRAFÍA

UNA MIRADA AL ACERVO DEL MUSEO DE ARTE MODERNO

ART COLLECTING AND PHOTOGRAPHY A LOOK AT THE ARCHIVE OF THE MAM

Natalia Giglietti

nataliagiglietti@gmail.com

Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de
La Plata | Argentina

Recibido: 13/04/2015 | Aceptado: 28/07/2015

RESUMEN

Vida argentina en fotos (1981), *Arte fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999) y *Colección del MAMBA II* (2004) son tres exposiciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM) que, desde diferentes aristas y puntos partida, formaron parte de la proyección pública del acervo, de la escritura de una historia de la fotografía en la Argentina y de la constitución de una de las colecciones más importantes para el estudio y para la visibilidad de las imágenes fotográficas en el ámbito local.

A partir de estas coordenadas, el artículo aporta una mirada posible sobre la colección fotográfica del MAM, lo que supone considerar a las prácticas curatoriales en relación directa con el coleccionismo, en particular, por desplegar en la esfera pública las decisiones y las motivaciones que condujeron a la constitución de un acervo, la difusión de las obras y las tramas de legitimidad al interior del campo artístico.

PALABRAS CLAVE

Fotografía, coleccionismo, curaduría

ABSTRACT

Vida argentina en fotos (1981), *Arte fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999) and *Colección del MAMBA II* (2004) are three exhibitions of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM) [Museum of Modern Art of Buenos Aires] which, from different artists and starting points, were part of the public projection of the archive, of the narration of a history of the photography in Argentina and of the constitution of one of the most important collections to the study and visibility of the photographic images in the local sphere.

From these coordinates, this article aims to contribute to a possible view on the photographic collection of the MAM, which means taking the curatorial practices directly related to the art collecting into account, especially to show in the public sphere the decisions and motivations that led to the constitution of an archive, the spreading of the pieces of work and the legitimacy to the interior of the artistic sphere.

KEY WORDS

Photography, art collecting, curatorship



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

La exposición *Vida Argentina en fotos* (1981) nos permite establecer un punto de partida en la conformación del acervo del Museo de Arte Moderno (MAM). Guillermo Whitelow estaba a cargo de la dirección del museo y un artista fotógrafo, Sameer Makarius, era el encargado de escribir el texto del catálogo. El MAM, explicaba Whitelow en la introducción del catálogo, «ha presentado exposiciones fotográficas desde 1961. La que ahora se exhibe [...] refleja aspectos de la vida argentina» (Whitelow, 1981). Desde esta mirada, podemos percibir la concepción sobre la fotografía que tenía el director, como esa máquina que refleja lo real. Esta definición acerca de la característica del dispositivo se emparenta con los postulados de Gisèle Freund (1983), quien también consideraba a la fotografía como la representación exacta de la realidad. Según la perspectiva de la autora, la fidelidad del registro fotográfico es lo que le otorgaba su condición de documento. De esta pequeña analogía podemos interpretar que ambos autores concebían la fotografía como tributaria de las problemáticas sociales. Freund subrayaba esta posición claramente al describir las novedades de la técnica: «Su poder de reproducir exactamente la realidad externa –poder inherente a su técnica– le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social» (Freund, 1983: 8). En su texto curatorial, Makarius describía una historia de la fotografía en la Argentina que, en sus inicios, se emparentaba con la historia de las artes visuales, sobre todo en función de su lento proceso de institucionalización, iniciado en 1880. Es interesante remarcar aquí un estudio reciente de Valeria González (2011) que, desde otra perspectiva, propone repensar la divergencia entre la pintura y la fotografía a fines del siglo XIX. Según señala la investigadora, los diferentes recorridos se ubican, sobre todo, en la función social que adquirió la fotografía, mientras que la pintura se vinculaba cada vez más con la narrativa moderna (González, 2011).

Con respecto a la institucionalización, podemos señalar dos aspectos: la institucionalización de la fotografía en el campo artístico y su inserción en las políticas estatales. En el primero, Makarius advertía un lento proceso en cuanto a la valoración de la fotografía como arte y, por ende, su tardía incorporación en el circuito artístico. En cuanto al segundo, si bien es cierto que no hubo una política oficial de demanda en las primeras décadas de la fotografía, el análisis de los espacios de circulación y de difusión resultan sumamente relevantes para poner en litigio la afirmación de Makarius, entre ellos, la creación en 1889 de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA), la participación recurrente en las exposiciones nacionales e industriales de fin de siglo y la profesionalización de una casa de fotografías altamente reconocida: la Galería Witcomb. Asimismo, Verónica Tell plantea esta cuestión cuando, por ejemplo, examina el lugar que ocupaba la SFAA a fines de siglo:

El análisis de la SFAA, al margen de los intereses comerciales que involucraban a los profesionales, ha puesto de manera particularmente clara los recortes y la selección efectuados en vistas a construir la imagen más atractiva del proyecto modernizador. Su fuerza institucional y su vinculación con las esferas del poder político-económico colaboraron en la difusión de estas imágenes en el país y en el exterior (Tell, 2008: 273).

Como se percibe, la atención sobre estas esferas político-sociales de la fotografía permite dilucidar un entramado un tanto más complejo sobre dos procesos que, intermitentemente, se cruzan y se distancian: el de la fotografía y el de la pintura.¹

Con referencia al origen de la fotografía en la Argentina, Makarius argumentaba que se localizaba en la aparición de los primeros anuncios que ofertaban servicios fotográficos alrededor de 1843. Resulta sorprendente que, para el autor, la aparición de una aproximación profesional sobre este nuevo medio se encontraba en las primeras exposiciones a mediados del siglo XX. Cabe notar que una de las exhibiciones mencionadas es la de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos realizada por Julio F. Riobó en Chascomús (1942), y otra de rango más institucional en la Galería Witcomb (1944). Sin embargo, podríamos mencionar otras exposiciones mucho más lejanas que enmarcaron la actividad fotográfica en un contexto profesional, por ejemplo, la serie de muestras en la Casa Witcomb, a fines del siglo XIX (Artundo, 2000).

Finalmente, el escrito de Makarius continuaba enunciando los desarrollos técnicos junto con una descripción temática de las obras para vincular las imágenes en relación con los eventos, con los personajes o con los objetos que, según su mirada, capturaban el espíritu de una Argentina que, a

fin de siglo, tomaba el registro fotográfico como una de las herramientas más idóneas para capturar y para construir la historia.

Más allá de esta postura respecto de la fotografía decimonónica, es destacable la mención a la vanguardia fotográfica, cuestión que le permitió fortalecer, en su rol de curador, uno de los primeros relatos legitimadores acerca de la fotografía moderna en la Argentina e incluir a numerosos fotógrafos en el marco de una de las primeras exposiciones grupales que se presentaba en el Museo de Arte Moderno. Makarius distinguía muy bien la importancia de nombrar y de seleccionar, en el dispositivo de exhibición, aquellos fotógrafos que a partir de este relato empezarían a resonar en el campo artístico. En este sentido, comentaba que una de las motivaciones del grupo *Forum*² había sido «tratar con éxito de hacer ingresar en los museos oficiales la fotografía como expresión artística» (Makarius, 1981).

Para reforzar esta intención, Makarius nombraba a un determinado grupo de fotógrafos que comenzaban a experimentar la fotografía moderna. Los *vanguardistas de la fotografía en la Argentina* eran Horacio Coppola, Grete Stern, Anatole Sadermann, Annemarie Heinrich, Juan Di Sandro; en resumen, los fotógrafos que integraban la *Carpeta de los Diez*.³ Sería posible, quizás, relacionar estas incorporaciones en el relato curatorial con la adquisición de la primera fotografía por parte del museo y las exposiciones previas a la muestra de Makarius. Recordemos que la pieza fechada más antigua es *Transparencia* (1928), de Horacio Coppola [Figura 1]. Como se observa, el ingreso de esta obra indica la intención de conformar un acervo que instalaba en la escena a uno de los pioneros de la fotografía moderna. A esto mismo, se suman las exhibiciones individuales que el MAM realizó,⁴ por ejemplo, *El rostro del artista* (1967), en la que Makarius exhibió su colección completa de retratos o la dedicada a Coppola: *Horacio Coppola, cuarenta años de fotografía* (1969).



Figura 1. *Transparencias* (1928), Horacio Coppola. Gelatina de Plata, 40 x 30 cm

De este análisis, se puede interpretar que *Vida Argentina en fotos* constituyó un punto de partida a través del cual se continuó con la promoción de mecanismos que le otorgaron visibilidad institucional a la fotografía moderna. No obstante, el modo en que las imágenes seleccionadas por Makarius –y aprobadas por Whitelaw– materializan la noción de fotografía moderna se presenta bastante ambivalente debido a las vicisitudes tanto en su producción fotográfica como en el posicionamiento

respecto del dispositivo. Por un lado, su obra ligada al informalismo a partir de *Proyectogramas* (1957) era acorde con el interés de valorizar la fotografía más experimental. Por otro lado, consideraba la fotografía como reflejo de las costumbres de una nación y encuadraba parte de su producción en el marco de los géneros canónicos como el retrato, el paisaje y las costumbres. A pesar de todo ello, en este proceso de conformación del coleccionismo fotográfico en la esfera pública el concepto de fotografía moderna resulta ampliado debido a la incorporación de ciertas producciones que, si bien no se ajustan a las características de lo que se definió como la vanguardia en la fotografía y que, quizás, no adscriben en su totalidad a las rupturas propuestas, participaron en un clima donde la fotografía comenzaba a vislumbrar las primeras experiencias y peleaba por ser reconocida en el sistema artístico, y éste comenzaba a incluirla paulatinamente.

DOS EXPOSICIONES Y UNA NUEVA GESTIÓN

Casi veinte años después de *Vida Argentina en fotos*, otra exposición, *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999), [Figura 2] impuso un giro contundente en la constitución del patrimonio y en la concepción sobre la imagen fotográfica. Desde su enunciado, podemos entrever un profundo cambio en lo que concierne a la institucionalización de la fotografía en el sistema artístico además, de poner el énfasis en la formalización de una colección fotográfica pública.



Figura 2. Tapa del catálogo *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999) e imagen de tapa: Grete Stern, *Sueño N°1: Artículos eléctricos para el hogar*, 1950. Fotomontaje en blanco y negro

De algún modo, esta exposición se presenta como la nota culminante de un proceso de legitimización de la fotografía en el campo artístico. En efecto, durante la década de los noventa, otras exhibiciones y espacios de circulación requieren ser mencionados. Entre ellos, la creación de la Fotogalería del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (1995) dirigida por Alberto Goldenstein⁵ que, en conjunto con el dictado de talleres y sus posteriores exposiciones colectivas,⁶ contribuyó a generar nuevas estrategias de visibilidad para aquellas producciones fotográficas que no eran admitidas en los circuitos tradicionales de la fotografía. A su vez, la exposición *Los límites de la fotografía* (1996)⁷ resultó una oportunidad propicia en la que André Rouille, Nelly Richard y Laura Buccellato introdujeron algunas nociones acerca de la actividad *posfotográfica* en Latinoamérica. Finalmente, en 1998, Sara Facio se encargó de constituir la colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), casi diez años después de haber creado la fotogalería del Teatro San Martín (1985).⁸

Si volvemos a la muestra *Arte Fotográfico Argentino*, podemos observar que la coordinación estuvo a cargo de dos fotógrafos Marcelo Grosman y Gabriel Valansi, un hecho que se reitera en las dos exhibiciones del MAM analizadas. La exhibición sostuvo el destino público de la colección del museo. Una colección que se presentaba renovada tanto por las incorporaciones de fotografías contemporáneas como por las lecturas que se hacían de las imágenes modernas. Con exacerbado entusiasmo, en la presentación del catálogo, se anunciaba el advenimiento de las nuevas tecnologías y la hibridación de lenguajes. Así lo exponía Laura Buccellato, curadora y directora de la Institución:

La fotografía [...] se ha convertido hoy en el modo de expresión preferido por los artistas, pues les permite traducir mejor la nueva realidad contextual de esta era tecnologizada. Curiosamente, en el intrincado panorama actual se han borrado las diferencias y los límites entre las disciplinas artísticas y cada vez más se estrechan los vínculos, contaminándose unas a otras. La hibridación es el proceso resultante [...]. Estos artistas plasman la visión de un mundo que se despide para dar paso a otro que intuimos está en proceso embrionario: el de la era de las nuevas tecnologías electrónicas, con sus «herramientas visuales». Una era de la digitalización que pone en evidencia un sistema de representación en crisis, que avanza hacia el nuevo mundo del próximo milenio (Buccellato, 1999: 5-6).

Es interesante apuntar que ya no es un acervo fotográfico en continuo acrecentamiento el que presentó la gestión del museo, sino un acervo artístico. Justamente, lo que se subraya es este cambio en la denominación de modo que ya no se los consideraba como fotógrafos sino como artistas que elegían el dispositivo fotográfico. Como se percibe, esta modificación nominal y conceptual presupone que ciertas fotografías se desprendan de sus usos tradicionales y puedan ingresar en los circuitos del mercado y del coleccionismo de las artes visuales.

Entre las fotografías exhibidas en el catálogo, se observa un claro criterio de ordenamiento cronológico. La aparición de las imágenes continúa una linealidad que comienza con *Capricho dividido en cuatro*. Anita Grimm (1938), de Annemarie Heinrich [Figura 3], pasa por el grupo modernista (Stern, Coppola, Roiger, Makarius, Saderman) y finaliza en las imágenes contemporáneas. El recorte operado sobre las fotografías modernas, que rescata sólo algunas imágenes y sólo algunos fotógrafos, parece fundarse en la inclusión de una importante cantidad de obras contemporáneas que posteriormente se sumaron a la colección. Entre las nuevas fotografías, aparecen las producciones de Alejandro Kuropatwa, Marcos López, Liliana Porter, Julio Grinblatt, Alessandra Sanguinetti, Dino Bruzzone, Oscar Bony, Graciela Hasper, Jorge Macchi, Raúl Flores, entre otros.



Figura 3. *Capricho dividido en cuatro*. Anita Grimm (1938), Annemarie Heinrich. Copia gelatina de plata, 39,5x 29,5 cm

La pesquisa sobre la producción actual es evidente, al igual que la intención de profundizar los vínculos entre el arte y la fotografía, entre los artistas y los fotógrafos. En esta exhibición, más allá de ciertos conceptos, más o menos acertados, entra en escena un fresco y renovado posicionamiento respecto de la conciencia conceptual de la fotografía, que será extendido en la segunda muestra realizada en el 2004.

Este compromiso emprendido por parte de la institución artística, puesto en relieve en el catálogo, nos conduce a interrogarnos sobre otra arista: el modo de adquirir obras. Si bien, no se explicita claramente el tipo de transacción empleada, en las primeras páginas, se enuncia: «Esta Colección ha sido posible gracias a la generosa donación de los artistas y coleccionistas: la Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno y la inestimable colaboración de la Dra. Marion Helft» (Buccellato, 1999: 4) En la segunda edición, la exposición *Colección del MAMBA II - Fotografía* (2004) [Figura 4], se revisa esta mención y se refuerza el aporte de los artistas y de las galerías participantes mediante la referencia de las donaciones en la ficha técnica de cada imagen y en la introducción:

a conciencia de la necesidad de formar un patrimonio a pesar de los avatares de nuestro tiempo se encuadra no sólo en el valioso aporte que han realizado los artistas con sus donaciones, sino también en la generosa colaboración de Alberto Sendrós, Andrés Von Buch y Juan Cambiaso. Todos ellos con su ejemplo ayudaron a incrementar los tesoros de esta Colección (Buccellato, 2004: 5).

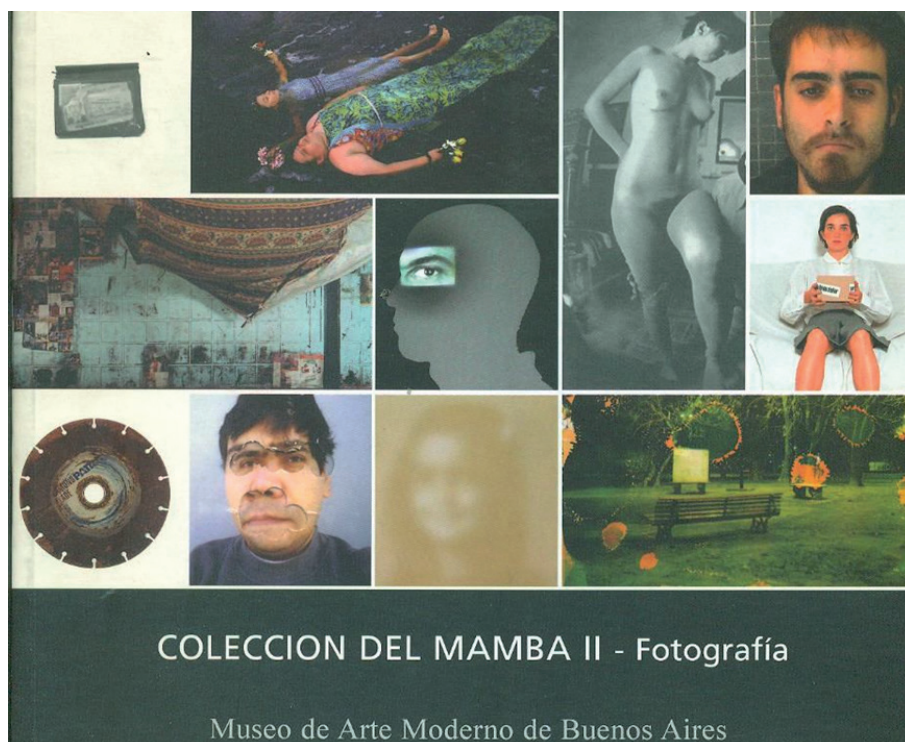


Figura 4. Portada del catálogo *Colección del MAMBA II- Fotografía* (2004)

De esta manera, podemos vislumbrar que entre la exhibición de 1999 y la de 2004 se registra la necesidad de incorporar las donaciones y, así, aseverar la carencia de políticas culturales en relación con la adquisición de obras.

Por último, resulta interesante rescatar la mirada hacia al interior de la colección que se vislumbra en esta muestra. Marcando un punto de inflexión, en comparación con las exhibiciones anteriores, Buccellato se refiere a la colección como testimonio de la historia de la fotografía en Argentina. Para las diferentes etapas abordadas por este medio, desde sus filiaciones con la pintura hasta la conformación de géneros propios, como el documental y el fotoperiodismo, las experimentaciones vanguardistas y los cuestionamientos sobre el propio medio fotográfico, la colección posee ejemplares locales que versan sobre estos cambios. De este modo, se intenta historizar mediante la obra patrimonial, los usos y los circuitos de la fotografía desde su nacimiento. En este sentido,

Buccellato comenta que «esta edición contiene 330 obras fotográficas y su apreciación se divide en dos partes, la primera refleja la visión de tres artistas consagrados, Bandi Binder, Pedro Otero y Pedro Roth, incluidos en esta muestra como un referente que precede a la segunda, la de la actualidad de las nuevas generaciones» (Buccellato, 2004: 5).

La inclusión de estos tres referentes intenta constituir otro relato acerca de la fotografía a través de una generación fundadora que ya no se instala como en *Arte Fotográfico Argentino...* en las conocidas imágenes del grupo modernista, sino en aquellos fotógrafos y/o aquellas obras que quedaron excluidas en los relatos tradicionales. Tal es el caso de Pedro Otero y su serie *La fotografía y la música* (1952-1956) [Figura 5], cuya circulación se encontraba en el ámbito de los foto clubs pero que a partir de esta relectura de la colección comienza a transitar en el campo artístico y como representante del lugar preponderante que se le asigna a las experiencias más experimentales. En el intento de desandar la linealidad cronológica y la herencia de la fotografía tradicional, esta última exhibición propicia otras lecturas, que se distancian de la coherencia temporal, para puntualizar en relaciones más transversales.

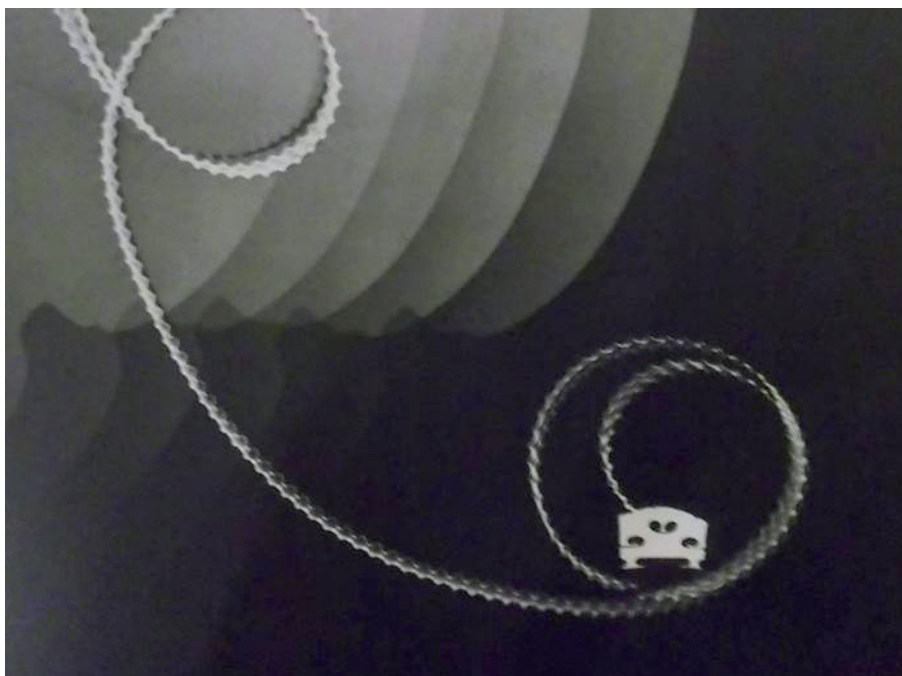


Figura 5. *Serenata del arlequín. Pagliacci (Leoncavallo)* (1956), Pedro Otero. Parte de la serie *La Fotografía y la música* (1956). Copia gelatina de plata, 30,5 x 25,2 cm. Donación Pedro Otero

COLECCIONISMO Y FOTOGRAFÍA: UNA RELACIÓN PARA SEGUIR PENSANDO

En síntesis, se han presentado en este artículo tres exposiciones clave en lo que concierne a la colección fotográfica del MAM. Se pudo observar cómo se amplió el concepto de fotografía moderna debido a la incorporación en el relato curatorial de las experiencias del grupo *Forum* y la *Carpeta de los Diez*, entre otros. Asimismo, se analizó la relación entre la adquisición de la primera fotografía con las exposiciones previas a la muestra de Makarius a fin de dar cuenta del interés en generar un marco de visibilidad a uno de los pioneros de la fotografía moderna, Horacio Coppola. Y en especial, promover la proyección pública de un acervo que comenzaba a constituirse con una perspectiva más definida. Se constató que estos presupuestos acerca de la colección se profundizaron a partir de la gestión de Laura Buccellato, en un contexto donde ya hacía más de una década se impulsaban nuevos espacios de circulación y acrecentaba el desarrollo de investigaciones teóricas en torno al dispositivo. En este sentido, las exposiciones analizadas propiciaron un cambio, nominal y conceptual respecto de la fotografía y de la colección que se pretendió conformar.

A partir de estos análisis, es de particular interés preguntarse sobre los lazos entre la práctica del coleccionismo y la fotografía, ya lo afirmaba Jean Baudrillard, cuando comparaba la continuidad

inalterable del tiempo con la singularidad absoluta de los acontecimientos, confirmando así, la importancia que adquieren los objetos como «un registro privilegiado, pues interponen entre el devenir irreversible del mundo y nosotros, una pantalla discontinua, clasificable, reversible, repetitiva a voluntad, una franja del mundo que nos pertenece» (Baudrillard, 2004: 107) Del mismo modo y desde perspectivas divergentes Whitelow y Buccellato asistieron al encuentro entre estas dos prácticas, el coleccionar y el fotografiar.

Whitelow refrescó la potencialidad de la fotografía en la medida en que, según su mirada «permite que nos pongamos el mundo en un bolsillo, tomar distancia con respecto al devenir y, de alguna manera, atisbar la eternidad» (Whitelow, 1981). Del mismo modo, Buccellato insistió en afirmar que los artistas de la colección «eligen detener el instante de la percepción y sus sucesivas reelaboraciones a favor de una mayor compenetración con lo real [...] Logran así suspender el tiempo y presentar situaciones que conjugan los gestos privados con la identidad colectiva» (Buccellato, 2004: 6). Teniendo en cuenta las diferencias de cada postura referentes a la relación, diferida, que cada una establece con lo real, ambas sostienen la capacidad del dispositivo en relación con la captura de un instante pasado. Como el objeto-reloj de Baudrillard, la fotografía, de la misma forma «que nos somete a una temporalidad irreductible [...] nos ayuda a apropiarnos del tiempo» (Baudrillard, 2004: 108). Se podría pensar en esta relación entre las capacidades del coleccionismo y de la fotografía, como la oportunidad de reunir en dos prácticas, una doble posesión, una doble captura, una doble pertenencia temporal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artundo, P. (2000). «La Galería Witcomb 1868-1971». En Pacheco M. *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb. 1896-1971* (pp. 12-57). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes - Fundación Espigas.
- Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luis Castillo.
- González, V. (2011b). «Mamba: fotografía». En Buccellato, L. y otros. *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: Patrimonio* (pp. 208-238). Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Tell, V. (2008). *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización Argentina 1871 - 1898*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

CATÁLOGOS DE MUESTRAS

- Buccellato, L. (1999). *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Buccellato, L. (2004). *Colección del MAMBA II - Fotografías*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Makarius, S. (1981). «La fotografía en la Argentina». En Whitelow, G. *Vida Argentina en fotos*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Whitelow, G. (1981). *Vida Argentina en fotos*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.

NOTAS

¹ Respecto a la supuesta divergencia entre fotografía y pintura, Tell sostiene que ambas «fueron pensadas en ocasiones simultáneamente o, mejor, que la pintura fue una referencia para pensar la fotografía. Y, sobre todo, que desde allí esta última no siempre quedó ubicada en la peor posición [...] Fue frecuente además en ambos casos que, aun sin pretender construir un sistema de valoración ni establecer criterios estéticos en torno a la fotografía, los argumentos más relevantes estuvieran a cargo de pintores y críticos que contemporáneamente estuvieran conformando el campo artístico» (Tell, 2008: 246).

² El Grupo Forum fue una agrupación de fotógrafos que comenzó a funcionar a partir de 1956 creada por Sameer Makarius, Pinéldes Fusco y Max Jacoby.

³ La Carpeta de los Diez fue una agrupación fotográfica conformada en Argentina entre 1952 y 1959 integrada por Sadermann, Di Sandro, Colombo, Valmitjna, Senderowicz, Friedmann, Shiffer, Heinrich, Malandrino, Jacoby, Fusco, Mann, Klein y Meyer.

⁴ Al respecto, Valeria González comenta que «desde su creación, el Museo de Arte Moderno otorgó un lugar importante a las exposiciones de fotografía, en un contexto en el que este lenguaje no era aún reconocido como miembro legítimo del sistema del arte. Entre 1963 y 1969, bajo la dirección de Hugo Parpagnoli, se sucedieron las muestras individuales de SameerMakarius, AnatoleSaderman, GreteStern y Horacio Coppola, impulso que fue continuado por la amplia presencia de la fotografía en los años setenta» (González, 2011b).

⁵ En 1991 se abrió el Departamento de Artes Visuales en el Rojas, orientado a la creación de talleres artísticos. En el mismo, Goldenstein, convocado por Gumier Maier, comenzó a dictar talleres anuales de Idea Fotográfica en los que, rápidamente, jóvenes fotógrafos como Rosana Schoijett, Paulo Fast, Eduardo Arauz y Nicolás Trombetta, se alistaron en sus clases.

⁶ Entre ellas: Muestra del Taller de Iniciación Fotográfica (1992), Muestra del Taller de Diseño Gráfico (1993), Imagen Fotográfica del Rojas (1993), Muestra del Taller de Alumnos de Fotografía de Alberto Goldenstein (1994), Imagen Fotográfica. Alumnos del taller de Alberto Goldenstein (1995) e Imagen Fotográfica. Alumnos del taller de Alberto Goldenstein (1996).

⁷ Los límites de la fotografía (1996) fue realizada en Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (del 13 de mayo al 21 de abril) y en la Fundación Banco Patricios (del 2 de mayo al 31 de mayo).

⁸ A principios de 1985, se creó la FotoGalería a partir de un proyecto de Sara Facio, presentado a KiveStaiff, director del Teatro Municipal General San Martín. De este modo, la FotoGalería junto con el FotoEspaciodel Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual ccr), formalizado en 1986 y coordinado por Oscar Pintor, se convirtieron en las dos primeras fotogalerías públicas del país.

Cita recomendada:

Giglietti, N. (2015). «Coleccionismo y fotografía. Una mirada al acervo del MAM». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 85-93. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Expansivo y marginal: Marcelo Pombo en Fortabat
Jonathan Feldman

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 94-97, septiembre 2015. ISSN 1853-0710
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

EXPANSIVO Y MARGINAL: MARCELO POMBO EN FORTABAT

EXPANSIVE AND MARGINAL: MARCELO POMBO IN FORTABAT

Jonathan Feldman
onfeld@gmail.com

Instituto de Investigación y Experimentación en
Arte y Crítica | Universidad Nacional de las Artes
Argentina | Instituto de Investigación en Arte y
Cultura Dr. Norberto Griffa | Universidad Nacional de
Tres de Febrero | Argentina

Recibido: 15/04/2015 | Aceptado: 23/07/2015

Reseña a la muestra *Marcelo Pombo, un artista del pueblo* (mayo de 2015),
Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat

RESUMEN

Esta reseña de la muestra *Marcelo Pombo, un artista del pueblo* da cuenta del relato curatorial propuesto con relación a dos preocupaciones fundamentales: la expansión del campo de lo artístico y la visibilidad de algunos espacios de marginalidad. En este trabajo se afirma que la curaduría identifica al artista con diferentes roles a través de siete núcleos temáticos, lo que se considera más específico de su producción. Asimismo, se analiza la presencia de ciertas obras, su relación con el espacio y con las otras piezas expuestas, y las posibles lecturas impulsadas por el recorrido.

PALABRAS CLAVE

Pombo, expansión, marginalidad, curaduría

ABSTRACT

This review of the exhibition *Marcelo Pombo, un artista del pueblo* shows the proposed curatorial narrative in relation with two fundamental concerns: the expansion of the artistic field and the visibility of some spaces of marginality. This article states that the curatorship identifies the artist with different roles, through seven thematic cores, what is considered most specific to his production. Also, the review analyzes the presence of certain works of art, their relationships with the space and other exhibited pieces, and the possible readings inspired by the tour.

KEY WORDS

Pombo, expansion, marginality, curatorship



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

La exposición *Marcelo Pombo, un artista del pueblo*, curada por Inés Katzenstein, ocupa el primer piso de la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat (más conocida como Museo Fortabat) y reúne obras del artista realizadas desde 1982 hasta hoy, además de obras de algunos artistas invitados (ligados por ciertas condiciones de afinidad) con las que dialogan en la sala.

En primer lugar, la exhibición se divide en siete núcleos temáticos no cronológicos denominados «Devoción (Nene/Nena)», «Alucinaciones y libido (dibujos)», «Retrato del artista como adolescente (punk)», «Bricoleur», «Un realismo cándido (Nac & Pop)», «Excéntricos y olvidados» y «Artesano». Cada sección ocupa una pequeña galería cuyos límites físicos están dados por construcciones de placas de yeso en forma de cubículos, con la excepción de la tercera y de la quinta, que están armadas en pasillos que funcionan como descansos a las estructuras circundantes, y que incluso permiten a los espectadores sentarse antes de continuar el recorrido.

Antes de ingresar, un cartel advierte que «esta exposición incluye algunas obras eróticas» y dentro de la sala se encuentra el breve texto de presentación de la exposición y una primera obra, «Baldosa» (1996), una baldosa pintada con esmalte sintético y decorada con moños de acetato.¹ Aún sin sumergirse completamente en la muestra, se puede advertir una característica que es primordial en la obra de Pombo: la utilización de materiales y de objetos provenientes de lo que se podría considerar baja cultura como sustrato de sus obras, embellecidos y enaltecidos al estatus de sacralidad. En este sentido, el artista opera sobre la materia y sobre el objeto y les confiere carácter de obra, de modo que eleva su modo de existencia de la baja a la alta cultura.

En el primer núcleo temático esta característica es observable en obras, como «Skip ultra intelligent» (1996), una caja de cartón del conocido jabón en polvo al cual el artista agregó gemas de plástico, *stickers* y acrílico, o «Cepita» (1994), también una caja de la bebida decorada con acrílico y con plástico. En ellas, la inmediatez del material utilizado es central, ya que «la resacralización del arte debe situarse en relación con sus condiciones materiales de posibilidades más inmediatas» (Iglesias, 2015: 36). En estos términos, Marcelo Pombo parece alterar la operación del *ready-made* al restablecer la noción de obra y la cualidad de belleza (por medio de lo decorativo, por ejemplo) en un objeto tomado de la producción seriada, pues si en Marcel Duchamp el propósito era retar la noción de obra de arte y de lo bello como criterio de su estatuto, en la producción del artista argentino parece afirmarse lo opuesto.

En segundo lugar, se debe atender al ordenamiento temático propuesto por la curaduría: si la primera galería funciona como una especie de oda infantil al mercado de consumo es porque la producción está ordenada de modo de otorgar a Pombo esa identidad; y ese funcionamiento, ese rol que ocupa el artista, se repite en el resto de las secciones, aunque no siempre de manera tan visible.

En el segundo núcleo se encuentran dibujos de diferentes épocas, todos ligados a representaciones de fantasías, de pesadillas y de alucinaciones, además de retratos que la curadora denominó «seres híbridos, no enteramente identificados con la anatomía o con el concepto de “personas”» (Katzenstein, 2015: 13). La sala está pintada del mismo color azul que el artista utilizó para terminar tantas de sus obras, lo que le otorga cierto aspecto destacado y diferencial que refuerza la idea de ingreso en una zona íntima y apartada. Sobre vitrinas y ubicados uno al lado del otro, los dibujos llenan la sala de sensualidad en blanco y negro, en especial la serie «San Pablo» (1982), donde figuras animalescas desnudas y en situaciones de erotismo nos acercan al mundo de la disidencia sexual del cual Pombo forma parte y en el cual militó por años. Algo diferente se puede decir de «Niño mariposa» (1996), un niño con nariz animal y con alas de mariposa realizado en esmalte sobre madera que, si bien parece hacer alguna referencia a la sexualidad, retiene el imaginario infantil de la sección anterior.

El tercer núcleo se presenta como una apertura de la estructura compartimentada y se recorre como un pasillo en el cual se encuentran discos intervenidos con fotografías y con esmaltes (entre las cuales se destaca uno al cual el artista le agregó, con materiales plásticos, un ano sostenido por dos manos que separan las nalgas), un banco decorado con esmaltes sobre un pedestal, una mesa con documentación y una selección de la producción gráfica de Pombo para el mundo de las revistas *underground*, y «Winco» (1986), un tocadiscos intervenido con esmalte sintético, fotografías de revistas y brillantina. En todos ellos, la atención está puesta en un doble juego: por un lado, la rebeldía adolescente (reconocida, por ejemplo, en el acto de intervención de unos discos y el instrumento que los reproduce) y, por otro lado, la autoconciencia de cierto lugar de

marginalidad (las revistas expuestas fueron de circulación *underground*, casi desconocida para quienes no frecuentaban ciertos círculos sociales, especialmente del ambiente gay).

Se continúa el recorrido hacia la sección que presenta a Pombo como un *bricoleur*, tal vez desde una perspectiva que parece estar en conflicto con el resto de la exposición: mientras que en las otras galerías lo que se advierte es un reclamo de sacralidad artística (visibilizado, principalmente, en el embellecimiento del objeto expuesto, en la inversión de la operatoria duchampiana que restituye carácter aurático, en términos de Benjamin, a la obra), este espacio se vuelve sobre la obra en sí y problematiza acerca de producciones cuyo estatuto artístico está puesto en duda, ya sea por su carácter fuertemente manual o por ser prácticas ligadas al género femenino.

En esta clave puede leerse el díptico «Estampado caleidoscópico rojo» y «Estampado caleidoscópico azul» (1992), obra realizada con la técnica japonesa de bordado *monkiri*, en la cual flores de cartulina recortada son colocadas sobre una madera pintada con esmalte y rodeadas con nailon y con cuerina. Aquí, la cuestión de la manualidad, es decir, ese aspecto laborioso de la producción objetual, se une con la utilización de una técnica históricamente ligada a la esfera de lo femenino, de modo de volver la cuestión sobre ciertos espacios de marginalidad, y de traer un tipo de producción no artística al mundo del arte.

La siguiente sección, la segunda en formato pasillo, contiene piezas que hacen referencias a la historia de la pintura nacional y latinoamericana, como «Vitraux de San Francisco de Solano» (1991), trabajadas con esmalte. Como afirma la curadora, «A través de este material, la investigación de Pombo sobre las obsesiones del paisaje nacional adquirió una sensualidad saturada y artificial» (Katzenstein, 2015: 18), lo cual produce un efecto de yuxtaposición entre viejo y nuevo, alto y bajo: sobre un género ya clásico de la pintura se introducen elementos más recientes que provienen de la cultura de consumo.

Esta sala lleva hacia la siguiente, en la cual se despliegan partes del Museo Argentino de Arte Regional (MAAR), un proyecto virtual finalizado en 2014 que tuvo como objetivo rescatar ciertos artistas y producciones que no pasaron la prueba de la historia canónica que los diera a conocer y, de esa forma, hacer una especie de historia de lo olvidado, un ejercicio de memoria y de recuperación. En este gesto se hace visible una crítica dirigida a la historia del arte como disciplina y su carácter arbitrario, en tanto Pombo señala que existen otros lugares de producción que se decidieron ignorar y, de esta manera, se instaló una mirada política acerca de las formas de tratar el pasado.

La última sala recupera la cuestión de la experimentación con el material y con la técnica en la producción del artista. Se observan cuadros trabajados con varias técnicas superpuestas (*puntillismo*, *dripping*, *barrido*) y, en algunos casos, con ciertos guiños al arte como campo de conocimiento. En «Tesoro del fondo del mar» (2010), por ejemplo –realizada con esmalte sobre un panel–, unas tiras de cerámica, de vidrio y de plástico enhebradas con hilo de nailon sobresalen y caen al suelo, de modo de sobrepasar los estrictos límites del cuadro y, al mismo tiempo, enaltecer los materiales con los cuales está producida. En diálogo con una obra cercana de Omar Schiliro, un *collage* de Pombo hecho con materiales diversos como perlas y pintura sobre un soporte de vidrio, provoca una apertura de ciertas fronteras de la dimensión artística, en tanto trabaja de modo estético materiales que exceden esa inscripción. Si bien esta operación podría no ser del todo novedosa, la no negación del carácter de obra permite a Pombo hacer explícita la tensión artístico-no artístico.

Así, se eligió mostrar a Pombo a partir de diferentes posiciones (o identidades) que lo ligan con aspectos de sí mismo (en algunos casos, compartidos por el mundo del arte) y que generan, desde lo curatorial, un efecto de unión de un rompecabezas: el niño consumidor de cultura popular, el ser animal e imaginario de pesadillas, la persona cuya sexualidad se transforma en erotismo, el adolescente rebelde que circula por el mundo *underground*, el *bricoleur* que incorpora técnicas hogareñas, el artista que intenta actualizar lo nacional, el recuperador de figuras olvidadas y, finalmente, el artesano que trasciende las materialidades clásicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Iglesias, C. (2015). «La topología del metro cuadrado». En Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. *Catálogo de exposición Marcelo Pombo, un artista del pueblo* (pp. 33-43). Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

Katzenstein, I. (2015). «Marcelo Pombo, artista del pueblo». En Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. *Catálogo de exposición Marcelo Pombo, un artista del pueblo* (pp. 5-19). Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

NOTA

¹ Al respecto, Inés Katzenstein afirma que esta obra está «feminizada [...] y expuesta ya no como cuadro, vertical, sino inclinada y sostenida por un exhibidor de platos, como si se tratara de un objeto decorativo» (Katzenstein, 2015: 15).

Cita recomendada:

Feldman, J. (2015). «Expansivo y marginal: Marcelo Pombo en Fortabat ». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 94-97. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.