

Cuaderno 60

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 17
Número 60
Diciembre
2016

Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades

María Gabriela Figueroa: Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno n° 60

María Gabriela Figueroa. (D&C, UP, Argentina)

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Fernando Alberto Álvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.
Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás. Chile.
Christian Atance. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Mónica Balabani. Universidad de Palermo. Argentina.
Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás. Chile.
Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo. Brasil.
Allan Castelnuovo. Market Research Society. Reino Unido.
Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa. Uruguay.
Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo. Argentina.
Mario Rubén Dorochoesi Fernandois. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.
Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.
Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoamericana. Paraguay.
Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio. Perú.
Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de Artes. Colombia.
Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.
José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.
Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse Lautrec. Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade Estadual Paulista. Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey. México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinostroza. Universidad Santo Tomás. Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo. Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín. Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT. Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo. Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat. Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Textos en inglés

Marisa Cuervo

Textos en portugués

Mercedes Massafra

Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
Diciembre 2016.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 60

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 17
Número 60
Diciembre
2016

Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades

María Gabriela Figueroa: Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Diciembre 2016.

Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades

Prólogo

María Gabriela Figueroa.....pp. 11-19

El arte local en el contexto global

Cecilia Iida.....pp. 21-29

Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX

Silvia Dolinko.....pp. 31-48

Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros

Ana Hib.....pp. 49-58

Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica

Cecilia Marina Slaby.....pp. 59-71

Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar

Lucía Acosta.....pp. 73-86

Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella

Luz Horne.....pp. 87-101

Redes latinoamericanas de arte constructivo

María Cristina Rossi.....pp. 103-125

Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña	
Florencia Garramuño.....	pp. 127-139
Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido	
Jazmín Adler.....	pp. 141-154
Publicaciones del CEDyC.....	pp. 155-173
Síntesis de las instrucciones para autores.....	p. 174

Resumen: El presente número de la serie de Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, compila artículos de especialistas en historia del arte, cine y literatura latinoamericana. Aborda el tema de las poéticas y las lecturas del arte latinoamericano desde múltiples líneas de investigación, focalizando en las categorías de apropiación, ruptura y continuidad.

Palabras clave: arte latinoamericano - poéticas - lecturas - apropiación - ruptura - continuidad - canon - intercambios.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 19]

(*) Licenciada y Profesora en Artes (U.B.A.). Actualmente cursa una Maestría en Estudios Latinoamericanos (UNSAM). Realizó cursos de posgrado en Cultura Brasileña (UDESAR) y en Gestión Cultural y Comunicación (FLACSO). Posee una vasta experiencia en Educación Universitaria, en Educación en Museos y en Investigación en Historia del Arte. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo de la materia Taller de Reflexión Artística I.

En esta edición de los *Cuadernos: Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades*, presentamos trabajos de investigación académicos y críticos llevados a cabo por destacadas especialistas en historia de las artes visuales, cine y literatura latinoamericanos.

El término “lecturas” alude a los modos de interpretar el arte y por extensión una determinada cultura o bien una cierta visión del mundo. Es decir, que las prácticas curatoriales o ciertas selecciones de artistas en publicaciones de historia del arte y en exposiciones, sugieren determinados discursos sobre el campo artístico latinoamericano. Mientras que el término “poéticas” se refiere aquí a los modos de hacer y de crear obras de arte, que deben comprenderse ubicando a la misma en su contexto. A su vez, cabe destacar que “las obras situadas crean contextos” (Giunta, 2014)¹.

La indagación sobre la historia del arte latinoamericano que realizamos es desde una perspectiva contemporánea², revisionista y polifacética, cuestionando cánones establecidos y lecturas cristalizadas para repensar categorías, artistas y praxis artísticas de manera dinámica y dialéctica entre lo local y lo global, el pasado y el presente, lo identitario, lo artístico y lo cultural.

En este punto, cabe recordar que toda cultura es de naturaleza híbrida³, ya que ha sido influenciada e influencia a otras culturas en diversos actos de interacción e intercambio⁴. Sin embargo, la identidad latinoamericana, suele definirse desde centros académicos del Primer Mundo como otredad y periferia (como noción opuesta a la identidad original atribuida al Centro). Lo mismo sucede cuando el arte latinoamericano es valorado desde su alteridad más radical (lo exótico, lo original y lo kitsh), lo mezclado con lo indígena y lo popular⁵.

Ahora bien, el uso de categorías polares antagónicas y reduccionistas, no permite una comprensión cabal ni del arte ni de la cultura latinoamericanos. Dado que, América Latina es un espacio heterogéneo en constante transformación. Por lo cual, es recomendable dar cuenta de sus fenómenos históricos y culturales desde marcos de pensamiento latinoamericanos. (Achúgar, 1998)⁶

Por tal motivo, adherimos a la idea de Escobar de que “lo identitario se juega siempre en un *tercer espacio*, que obliga a “salir de sí” y a “trascender los particularismos”. Este “tercer espacio” es parte de las estrategias para contestar a la hegemonía central y un modo de reivindicar lo latinoamericano por sus posiciones propias, variables, determinadas por intereses específicos (Escobar, 2004)⁷. Desde la teoría poscolonial⁸, también Hommi Bhabha destaca la relevancia de los espacios de “entre-medio” o intersticiales o bien del Tercer Espacio⁹ como “lugar de enunciación” para articular la diferencia cultural (Bhabha, 1994)¹⁰. Desde una vertiente latinoamericana de los estudios culturales, García Canclini entendió la hibridación como un lugar de lectura de las prácticas culturales¹¹. En la misma línea, Ángel Rama, propuso el concepto de transculturación que remite a la idea de interacción entre culturas como un proceso en el que tiene lugar el conflicto –ya que la transculturación implica fenómenos de choque, dominación, resistencia, negociación y cambio–. (Rama, 1982)¹².

En suma, desde marcos teóricos diversos que incluyen conceptos provenientes del post-estructuralismo, el post-colonialismo¹³ y los estudios culturales en Latinoamérica, entre otras líneas teóricas, proponemos como ejes de reflexión las categorías de apropiación, ruptura y continuidad. Dichas categorías por sus estrategias deconstructivas y resemantizadoras nos permiten alcanzar una aproximación más holística de las interacciones culturales en las cuales se gestaron las lecturas y de las poéticas del Arte Latinoamericano.

El concepto de “apropiación” remite a la utilización de elementos de otras culturas –imágenes, estilos, pautas estéticas, etc.– que se re-contextualizan y se resignifican para proponer nuevas interpretaciones. Precisamente, el arte latinoamericano moderno y contemporáneo ha realizado numerosos actos de apropiacionismo crítico, como una estrategia para definir su propia identidad y singularidad¹⁴. Dicho apropiacionismo puede referirse tanto a las prácticas artísticas como a las prácticas museísticas y suele reflexionar sobre lo social y lo político.

El concepto de “ruptura” remite a la idea de innovación, de quebrar un paradigma –estético y/o ideológico– precedente, sea éste de la misma cultura o de otra. La de idea de “ruptura” está próxima a la de “vanguardia” que también connota lo nuevo como valor, en general con una actitud contestataria a lo precedente. Aunque en Latinoamérica las vanguardias artísticas de principios de siglo XX no fueron tan rupturistas como en Europa ya que también contribuyeron con la consolidación de una identidad nacional.

El concepto de “continuidad” se refiere a las pervivencias tanto en las poéticas como en las lecturas del arte latinoamericano. Implica la idea de retomar elementos –ya sean de la propia cultura o bien de otra ajena– y dotarlos de permanencia en el tiempo, pese a que no estén exentos de innovaciones de alguna índole (como es el caso de las neo-vanguardias, entre otros). A su vez, “continuidad” se nutre del concepto de “anacronismo” en la historia del arte y en las imágenes concebido por Georges Didi - Huberman¹⁵. El mismo asevera que el historiador del arte debe abordar su disciplina considerando los anacronismos y las discontinuidades del tiempo. Puesto que el pasado posee supervivencias y es evocado en la memoria como instancia dinámica, convirtiendo al historiador en receptor e intérprete¹⁶. También hubo continuidad entre las vanguardias latinoamericanas y las europeas luego de la II Guerra Mundial¹⁷ (Giunta, 2013).

Del mismo modo, Hal Foster menciona que entre las vanguardias y las neo-vanguardias hubo una *acción diferida*, es decir que ambas se encuentran en futuros anticipados y pasados reconstruidos¹⁸ (Giunta, 2014). Por lo cual no se pueden entender desde un tiempo lineal. Según el autor, las neo-vanguardias entienden y completan el proyecto las vanguardias. Por ende, podría mencionarse aquí la “continuidad” entre ambas y dependiendo de los casos también de apropiación.

Por último, cabe destacar que en las lecturas y en las poéticas del arte latinoamericano, los conceptos de “apropiación”, “ruptura” y “continuidad” pueden aparecer tanto en forma individual o como conjunta.

Cecilia Iida aborda el tema de las lecturas del arte latinoamericano a través del análisis de las prácticas curatoriales, develando su trascendencia estética, ideológica y política. Dado que en el nuevo orden mundial y bajo la égida de la mirada pluralista posmoderna, ha surgido dentro del campo artístico, un interés por incluir a las periferias en las ferias internacionales del arte. Esto no sólo se debe a procesos de descolonización, globalización y demográficos, sino que también es preciso considerar a las prácticas curatoriales como construcciones discursivas –imbuidas de estrategias políticas y sociales – que proponen lecturas del mundo desde una perspectiva hegemónica, señalando continuidades eurocéntricas y etnocéntricas provenientes del Primer Mundo.

En este contexto, se destacan distintos tipos de propuestas curatoriales: desde las que marcan la primacía primermundista en la interpretación artística, hasta las que ponen en evidencia la tensión global - local: por un lado, proponiendo zonas de encuentros interculturales más allá de las diferencias (exposiciones que se presentan como un espacio transnacional) y por el otro, propuestas curatoriales más innovadoras que trascienden el eje inclusión-exclusión y buscan problematizar las diferencias para incrementar la reflexión.

Silvia Dolinko indaga el tema de las lecturas y selecciones del grabado en la Argentina de mediados de siglo XX. Plantea problemáticas específicas de esta técnica, como la reproductibilidad versus la unicidad, su complejidad y la recurrencia del carácter didáctico de las publicaciones para defender su *artisticidad* frente a la reproducción fotomecánica, su “deber educativo” y la fuerte impronta de los grabadores europeos referentes de los siglos XVI al XIX.

Asimismo, profundiza sobre el rol y la significación del grabado, focalizando en las posturas teóricas de destacadas personalidades de la historiografía argentina, tales como las de Gustavo Cochet y Jorge Romero Brest, entre otros, que luego se tornaron en canónicas

para la Historia del Arte. Señala persistencias y discontinuidades entre estos últimos y autores europeos y norteamericanos. Igualmente, explica el contexto que incidió en la construcción de referentes de la gráfica local hacia los años '40. Los esquemas tradicionales de Cochet y de Romero Brest oponían la pintura modernista y autorreferencial al potencial narrativo y descriptivo del grabado, lo cual convertía a este último en el más didáctico ante públicos diversos. En particular JRB, exalta más que el valor estético, la función social del grabado. En esta línea, Romero Brest se entronca con la tradición del grabado argentino de los años '30, un grabado vinculado a la militancia política de izquierda, con la cual él mismo simpatizaba.

Dolinko, sugiere que si bien JRB defiende fervientemente el paradigma modernista en pintura –como posteriormente lo hizo con otras artes–, en lo que respecta al grabado, lo ubica entre las bellas artes y las artes aplicadas y lo juzga desde un canon conservador.

Ana Hib investiga las lecturas canónicas de la historia del arte argentino desde una perspectiva de género. Examina registros en forma cuantitativa y cualitativa para detectar menciones y omisiones de las artistas mujeres argentinas o radicadas en nuestro país, que atraviesan la historiografía del arte nacional desde sus inicios hasta fines de los años '30.

Al revisar cambios y permanencias en el registro y las instancias de reconocimiento en textos canónicos y en los premios, se pone en evidencia la cuestión de género a través de la tendencia referirse a los artistas varones consagrados y a la omitir o citar en forma excepcional o escueta a las artistas mujeres. Esta tradición de emplear categorías reduccionistas y estereotipadas para la definición de la mujer, ya había sido utilizada por Vasari en el siglo XVI. Estudios específicos como los de Malossetti Costa y Gluzman dan cuenta de estas falencias.

A partir de la década de 1940 y hasta nuestros días, la cantidad y el registro de las mujeres en el campo artístico se amplía y diversifica en múltiples funciones, rompiendo con el paradigma hegemónico precedente.

Cecilia Slaby: semiótica, antropología y filosofía confluyen para abordar la poética apropiacionista - crítica de Rimer Cardillo. Slaby profundiza en la compleja obra del artista uruguayo contemporáneo que se asemeja a un palimpsesto en el cual se superponen significados pre-hispánicos en un contexto actual y urbano que le son ajenos.

Desde un enfoque americanista, Cardillo se apropia de elementos del arte precolombino para quebrar significados y desalienarlos. Es por eso que realiza un discurso sobre la pérdida, la memoria y la exclusión. Acude a una estética arqueológica para territorilizar la memoria y volver a recordar los antiguos espacios sagrados.

Numerosos conceptos e imágenes precolombinas son apropiados en sus instalaciones como el mito, la dualidad vida - muerte, antiguos dioses, lo sagrado de la naturaleza y del paisaje y el imperativo de honrar a los ancestros divinizados, entre otros. Esto le permite construir una memoria ficcionalizada para repensar el pasado y así poder problematizar y cuestionar el mundo en el que vivimos, enfatizando identidad, alteridad y diferencia frente a las homogeneizadoras fuerzas de la globalización multicultural.

Lucía Acosta: un panorama del género del documental etnográfico en Argentina permite situarnos en la poética cinematográfica de Jorge Prelorán. El artículo nos informa sobre los hitos fundamentales de su carrera y también sobre las rupturas y continuidades respecto a las influencias que el cineasta recibió del cine internacional.

La original producción de Jorge Prelorán, quiebra con el paradigma los “documentales antropológicos” o los “documentales etnográficos” que parten de un abordaje tendiente a la exotización y/o al paternalismo de los sujetos representados desde un *enfoque ético* que propone al director aplicar sus propias categorías sobre el objeto de estudio y cae por ende, en el etnocentrismo. En contrapartida, J. P. propuso el concepto de “etnobiografía” y así unificó su praxis artística e ideológica y sostuvo un *enfoque émico* que implica “ir hasta las fuentes” para “estudiar un evento desde adentro”, estableciendo una simetría entre observador y el observado.

Acosta percibe una vinculación entre el enfoque émico de J. P. y la perspectiva filosófica de Rancière en la medida que las *etnobiografías* de aquél permiten “dar voz a los que no tienen voz”, al ofrecerles un medio artístico para que cuenten sus experiencias cotidianas desde ellos mismos, como un *ejercicio de subjetivación*, en tanto personas y también como sujetos políticos.

Luz Horne estudia la poética del film *Fotografías* (2006) de Andrés Di Tella y plantea la categoría híbrida de “ficción documental” que implica la irrupción de la ficción dentro del género documental, y también, opera como un testimonio de la ambivalencia y del cuestionamiento que se vislumbran en el estatuto ficcional del arte contemporáneo. El análisis filmico es un espacio propicio para repensar el concepto de ficción en este último arte y en especial en la literatura contemporánea, en la cual la ficcionalidad suele estar teñida de ambigüedad.

En *Fotografías*, Andrés Di Tella, además de ser el director es el protagonista de este film en el cual cuenta la historia de su identidad “otra” desde sí mismo, rompiendo con los cánones tradicionales de una autobiografía y también de “otredad”. Es decir, una narrativa familiar y otra nacional se ponen en paralelo, revelando en ambas una construcción ficcional.

La imposibilidad de concebir el documental como un género puro, se encuadra dentro del quiebre de las categorías artísticas tradicionales y de la irrupción de los nuevos géneros en las poéticas arte contemporáneo. En este contexto, la ficción surge por múltiples motivos: por el tono íntimo de la narración que parece articulada por “asociación libre”, el olvido o la falta de datos fácticos de archivo que son subsanados por la verosimilitud, entre otras.

Cristina Rossi analiza la interesante trayectoria de las poéticas del arte constructivo en Latinoamérica desde la continuidad de las redes de intercambio entre artistas latinoamericanos y europeos. Asimismo, señala rupturas y continuidades –no exentas de apropiaciones– entre el fin del arte moderno y los inicios del arte contemporáneo luego de la posguerra. Para tal fin, utiliza los conceptos de *ruptura* de Bourdieu y de *temporalidad diferida* de Foster.

Algunas de las relevantes rupturas que menciona son la rebeldía de estudiantes de Bellas Artes frente al arte académico, lo novedoso del arte concreto respecto al arte figurativo, el arte no-figurativo (o arte nuevo) como sinónimo de lo moderno, el arte cinético respecto al arte óptico y el arte neo-concreto en contraste con su antecesor concreto.

En cuanto a las continuidades cabe destacar, las propuestas constructivas latinoamericanas de visión utópica y de tintes marxistas que se anticiparon a políticas de reconstrucción, la integración de las artes y el trabajo interdisciplinario, el rol de difusión de las publicaciones, las exposiciones y las bienales y los programas de EEUU de Alianza para el progreso y el estímulo de la vanguardia en LA, entre otras.

Florencia Garramuño: más allá del antecedente histórico precolombino de la antropofagia ritual practicado en ciertas comunidades nativas americanas, Garramuño profundiza en dos temas claves de la cultura brasileña: la Antropofagia modernista de los años '20 y el Tropicalismo de los años '60. Su indagación se basa en el concepto de Walter Benjamin de “percibir la historia a contrapelo” para pensar un problema “fuera de la historia pero que no deja de tener importancia histórica” y en la intención derridiana de “poner las soberanías en cuestión” para re pensar la identidad nacional y considerar los sujetos, las subjetividades y sus culturas de un modo deconstruccionista.

La antropofagia brasileña –ya sea como rito, metáfora cultural, o poética artística–, pone de manifiesto una persistencia y una apropiación, ya que integra e incorpora elementos culturales externos, ya transformados, dando cuenta de una vocación internacionalista.

Las poéticas del modernismo de los años '20 y del Tropicalismo de los años '60, propias de las artes y de la cultura brasileñas en su conjunto, contribuyeron a la construcción de una identidad nacional, sin dejar de nutrirse y apropiarse de culturas foráneas, para concebir propuestas artísticas y culturales originales y críticas que escaparon de la exotización y que tuvieron difusión local y proyección internacional entre muy diversos públicos.

Jazmín Adler indaga sobre las artes electrónicas –pluralidad de prácticas ubicadas en la intersección del arte, la ciencia y la tecnología– en la Argentina, desde un enfoque que cuestiona tanto de las categorías homogeneizadoras del Arte Latinoamericano como de la historia del arte contemporáneo que se resiste a difundir a las poéticas de las artes electrónicas. Dentro de los circuitos tecnológicos actuales destaca la apropiación crítica y la reinención de dichas poéticas con estrategias *low tech* y aquellas que reciclan tecnologías caducas, creando respuestas originales, críticas y conscientes. Ambas praxis artísticas denotan una posición ética, estética e ideológica, porque la elección técnica es también política.

Si bien, señala la insoslayable dificultad en el acceso a la tecnología de avanzada en América Latina, que a su vez, es diferencial según cada país. También estudia obras de artistas locales para profundizar en sus soluciones creativas frente a las limitaciones y problemáticas de sus contextos específicos, como el caso de los artistas que son sus propios gestores. Por último, analiza las instituciones advocadas a la difusión de las artes electrónicas en Argentina y otros países de América Latina y plantea las condiciones esenciales para que sea posible fundar un campo de las artes electrónicas propio.

A modo de conclusión

En contra de visiones homogeneizadoras y estereotipadas, la propuesta de esta publicación es revisar críticamente la historia del arte latinoamericano desde Latinoamérica, acudiendo a múltiples marcos teóricos y a través de un enfoque histórico multidireccional e intercultural.

Nuestro objetivo es cuestionar ideas antagónicas y reduccionistas, destacar sus contradicciones estructurales y sugerir nuevas categorías de análisis para esbozar un nuevo panorama teórico en el estudio de la historia del arte latinoamericano. En esta línea se vislumbra que las lecturas y poéticas del arte latinoamericano están atravesadas por decisiones tanto estéticas como ideológicas y políticas que operan por medio de procesos de apropiacio-

nes, rupturas y continuidades, articulándose en un tiempo no lineal dentro del complejo escenario de lo global y lo local.

Nuestra esperanza es que estos trabajos sean el inicio de una renovación en el estudio de la historia del arte latinoamericano.

Notas

1. “Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos”. Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA. P. 21

2. La historia del arte es concebida aquí como un relato histórico no lineal, considerando la noción de “anacronismo” de Georges Didi-Huberman, la cual implica posibilidad de una “intrusión” de una época en otra y también la complejidad y “la sobredeterminación” de las imágenes. El pasado no es considerado como objetivo sino como un hecho de memoria que es interpretado por el historiador. Oviedo, A: Nota Preliminar. En: Didi-Huberman G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

3. El concepto de hibridez fue usado desde los años ´60 como sinónimo de sincretismo, cruce o intercambio cultural. Permitía contrarrestar la ideología colonialista. Maraña, M. (1998). El boom del subalterno. En: Castro Gómez, S. y Mendieta, E. (Coord.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa. (P. 233-235).

4. “Desde un punto de vista axiológico, las relaciones culturales ya no son verticales si no horizontales: ninguna cultura tiene derecho a exigir la subordinación, humildad o sumisión de otra por la simple consideración de su propia superioridad o su “carácter progresivo””. Bauman, Z. (2011). *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge: Polity Press. P. 37.

5. Ticio Escobar también advierte sobre los peligros de reducir el arte latinoamericano a estereotipos como el macondismo, el fridakahlismo y a los nuevos exotismos. Escobar, T. (2004). La identidad en los tiempos globales. En: *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec.

6. Achúgar, H. (1998). Leones, cazadores e historiadores: A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento. En: Castro Gómez, S. y Mendieta, E. (Coord.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. (Pp. 277-284). México: Porrúa. Hugo Achúgar señala que el problema del post-colonialismo es que no diferencia entre lo latinoamericano de lo latino-estadounidense. Por lo tanto, propone descolonizar el post-colonialismo utilizando categorías propias latinoamericanas para hablar de Latinoamérica y marcar el lugar geográfico de enunciación (como “Nuestra América” de José Martí).

7. Escobar, T. (2004). Op. Cit.

8. Edward Said, reconoce la mimesis, la hibridación y la transculturación en las relaciones ambivalentes entre los sujetos colonizador - colonizado.

9. Cabe señalar que Ticio Escobar escribe “tercer espacio” con minúscula, mientras que Hommi Bhabha lo escribe con mayúsculas.

10. Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantiales. (P. 17-60). “Es significativo que las capacidades productivas del Tercer Espacio tengan una proveniencia colonial o poscolonial. Pues una voluntad de descender en ese territorio ajeno (adonde he llevado a mis lectores) puede revelar que el reconocimiento teórico del espacio escindido de la enunciación puede abrir camino a la conceptualización de una cultura internacional, basada no en el exotismo del multiculturalismo o la *diversidad* de las culturas, sino en la inscripción y articulación de la *hibridez* de la cultura”. (P. 59).
11. En García Canclini, la hibridez es usada para reivindicar la diferencia cultural y también como una manera de conciliación y de negociación ideológica entre los grandes centros del capitalismo mundial, los Estados Nacionales y los sectores diferentes de la sociedad civil en América Latina. Maraña, M. (1998). Op. Cit.
12. Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
13. Hay pensadores como Roberto Fernández de Retamar y Walter Mignolo, que consideran que post-colonialismo es un término apropiado para referirse al Commonwealth, Europa y E.E.U.U., pero que al referirse a América Latina prefieren el término “post-occidentalismo”, en lugar de post-colonialismo. Debido a que a Latinoamérica fue llamada “Indias Occidentales” durante el período de dominio hispánico y luego bajo predominio del colonialismo francés. Y también porque consideran que América Latina se concibió no tanto en términos de colonización sino de occidentalización a través de un cruce y superposición de poderes imperiales primero con España, luego con Francia e Inglaterra y por último con los Estados Unidos. Mignolo, W. (1998). Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina. En: Castro Gómez, S. y Mendieta, E. (Coord.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. (P. 31-58). México: Porrúa.
14. “Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna: como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de consciencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado” (Prada, 1998).
- Prada, J. M. (1998). *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos. 2001. (P. 1). Disponible en: <http://w3art.es/jluismartinprada/textsjmp/introlaparopiacio.pdf>
15. Didi-Huberman, G. (2011). Op. Cit.
16. Esta manera no lineal de abordar la historia sino más bien “a contrapelo”, la incorpora a través de Walter Benjamin. Mientras que las nociones de *supervivencia* y de *síntoma* las retoma de Aby Warburg y de Carl Einstein respectivamente.
17. Giunta, A (2013). “Adiós a la periferia. Vanguardias y neo-vanguardias en el arte de América Latina”. En: Pérez Barreiro, G (editor). *La invención concreta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: Giunta, A. (2014). Op. Cit. P. 14.
18. Giunta explica que desde una aproximación post-histórica, Hal Foster realiza una analogía entre el devenir del arte moderno y la captación freudiana de la temporalidad psíquica del sujeto interpretado desde Lacan. (Giunta, 2014). Op. Cit. P. 18. También se puede consultar: Foster, H. (1996). *The return of the real*. USA: MIT.

Abstract: This Journal gathers academic papers produced by experts in Latin American art history, cinema and latin american literature. In their articles the authors approach poetics and readings in Latin American art from multiple points of view focusing in the categories of appropriation, rupture and continuity.

Key words: latin american art - poetics - readings - appropriation - rupture - continuity - canon - exchanges.

Resumo: Este número da série de Cadernos do Centro de Estudos de Design e Comunicação reúne artigos de especialistas em história da arte, cinema e literatura latino-americana. Aborda o assunto das poéticas e das leituras da arte latino-americana desde múltiplas linhas de pesquisa, focalizando nas categorias de apropriação, ruptura e continuidade.

Palavras chave: arte latino-americana - poéticas - leituras - apropriação - ruptura - cânon - intercâmbios.

Resumen: En los últimos tiempos el interés de los grandes centros sobre las periferias deviene de los procesos de descolonización, globalización y demográficos. En el nuevo orden mundial, el circuito artístico ha sufrido modificaciones, que conducen a repensarlo como un campo de intereses y negociaciones. La perspectiva pluralista del mundo posmoderno ha impulsado la inclusión de las periferias dentro de las exhibiciones internacionales de arte. Al considerar a los curadores de las exposiciones de arte internacional como agentes sociales de control del sentido del arte, es posible repensar su rol como un aspecto esencial en la inclusión de las periferias dentro de aquel campo artístico. Desde esta perspectiva, se reflexionará sobre, hasta qué punto las prácticas curatoriales, no son también estrategias políticas y sociales; construcciones discursivas que modelan no solo una concepción del espacio artístico sino que, a través de la misma, impulsan una lectura del mundo.

Palabras clave: arte latinoamericano - prácticas curatoriales - local - global - pluralismo posmoderno - campo artístico - occidentalización - internacionalismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 29]

“Hacer arte supone una revelación, porque implica sacar a relucir la verdad, que yace en lo más profundo del país, para llevarla a la escena, al papel o al cuadro. Pero hacer eso entre nosotros, significa crearlo todo de nuevo”. (Rodolfo Kusch, “Traición o Cultura”, 1960)

El vínculo entre arte e identidad, que para Kusch es inevitable y profundo, es un tema que nos atraviesa e insiste, desde diferentes épocas y con matices diversos. Desde los procesos independentistas hasta hoy, cada nuevo reposicionamiento histórico supuso, y supone, una reflexión que se debate entre lo propio y lo ajeno y una permanente reinención de sí. En todo pensamiento o teoría que se pregunta por un arte propio, emerge la cuestión del impacto de occidente en el contexto local. Es entonces que los vínculos entre Latinoamérica y los centros hegemónicos deviene un asunto central: los sucesivos impactos del proceso de *occidentalización*¹ permiten pensar no solo en la relación con los centros hegemónicos europeos sino también –tras la posguerra– con Norteamérica y en las últimas décadas, los mismos focos de poder se configuran bajo nuevas formas dominantes tras la idea de un campo artístico internacional.

En los últimos años, el impulso de las economías globales implicó un reposicionamiento de las naciones así como un nuevo lugar para las producciones artísticas latinoamericanas. La definición de cuál es ese lugar y quienes asumen o portan el poder para definirlo es un aspecto esencial. En el campo local y en el circuito artístico internacional, se debaten intereses y negociaciones de sentido que hacen a un posicionamiento geopolítico. La reflexión sobre la identidad latinoamericana es tema de análisis dentro y fuera de la región. La perspectiva pluralista del mundo posmoderno ha otorgado un nuevo impulso a la inclusión del arte local en las exhibiciones internacionales. Desde este marco, considerando a los curadores de las exposiciones de arte internacional como agentes sociales de control del sentido del arte, es posible repensar su rol como un aspecto esencial en la inclusión de las periferias dentro de aquel campo artístico. Desde esta perspectiva, es posible pensar las prácticas curatoriales como construcciones discursivas que modelan no solo una concepción del espacio artístico sino que, a través de la misma, impulsan también una lectura del mundo.

La inclusión del arte Latinoamericano en el campo artístico internacional

En el marco de la Guerra Fría, el mundo es organizado a partir de los bloques hegemónicos opuestos liderados por Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En este contexto, Estados Unidos buscando el reconocimiento europeo organiza una campaña propagandística que, según Eva Cocroft², alía las políticas internacionales y las instituciones artísticas. La proyección de Estados Unidos como una Nación que promueve la “expresión libre” y la idea de “sociedad abierta y libre” en contraposición del Bloque soviético, implicó una red institucional entre la Oficina de Asuntos Interamericanos (dirigida por Nelson Rockefeller desde 1940), y el MOMA (fundado en 1929, principalmente por los esfuerzos de John D. Rockefeller). Estos vínculos promovieron la exportación de exhibiciones de arte norteamericanas –principalmente del Expresionismo Abstracto³– hacia diversas partes del mundo. En los años cincuenta la mirada norteamericana se dirige principalmente a Europa donde se busca la legitimación que colaborará en la instauración de Estados Unidos como potencia mundial. En este contexto, frente a las políticas bilaterales, emerge el Tercer Mundo. Este tercer espacio simbólico y geográfico, compuesto por África, Asia y Latinoamérica, permanece marginal siendo solo alternativamente receptor de dichas producciones artísticas⁴. Sólo una década después y durante un breve periodo se verán con mayor asiduidad producciones artísticas latinoamericanas en Estados Unidos. A causa de la emergencia de la Revolución Cubana y con el interés de refrenar la expansión del comunismo en el resto de los países latinos, se realizarán conferencias y exposiciones de arte latinoamericano en las oficinas del Centro para las Relaciones Interamericanas. En la década del sesenta, el proceso de descolonización en África y Asia será uno de los aspectos importantes para la consolidación de las identidades políticas minoritarias emergentes en el Primer Mundo. Para Fredric Jameson⁵, las luchas de liberación nacional promueven modelos políticos y culturales que impulsan en Europa y en Estados Unidos la emergencia de nuevos sujetos de la historia: movimientos negros y feministas instalan la lucha por la diferencia y la identidad, oponiéndose al sistema tal como estaba insti-

tuido. Sin embargo, desde la perspectiva de Jameson⁶, el proceso de *descolonización* irá de la mano del *neocolonialismo*. Para el autor se trata de una época en la que el capital se encuentra en una nueva expansión dinámica e innovadora que implica la propagación y penetración del capitalismo en el Tercer Mundo. Los '60 como punto de quiebre y transición a un nuevo mundo global, plantea la permanencia de las relaciones dialécticas de resistencia y dominación.

Con el antecedente de la articulación de las minorías en centros y periferias, podría pensarse la posterior inclusión de los latinos como nuevos sujetos subalternos. La larga historia de migraciones masivas y exilios de sud y centroamericanos a los Estados Unidos los convierte hoy en una de las minorías más grandes en éste país. El proceso de su asimilación ha generado modificaciones en la cultura política y jurídica, en los hábitos de consumo y estrategias educativas, artísticas y comunicacionales en varios estados⁷. La necesidad de encontrar estrategias de control de las diferencias también se evidencian en el campo artístico. Un caso ejemplar de la época que evidencia las tensiones y contradicciones de dicho proceso es la exposición *Artistas Latinoamericanos del siglo XX* (1993). Muestra itinerante que visita París, Colonia, Venecia y Nueva York. Su curador, Waldo Rasmussen⁸, se proponía incorporar la producción artística latinoamericana de todo el siglo al escenario artístico internacional. En ese sentido argumentó: "América Latina está aquí en Nueva York, así como en todos los Estados Unidos. Por esta razón es de gran importancia [...] incluir a los artistas latinos en esta exposición y darles un lugar dentro del contexto internacional"⁹.

El interés se centró en presentar subjetividades individuales y no identidades culturales específicas, por lo cual la propuesta curatorial fue concebida a partir de una lectura lineal de la historia del arte y en base a rasgos estilísticos. Se planteó que *el arte debe ser exhibido en términos internacionales y no nacionales*, ya que no se consideraba *que se haga un servicio al arte exponiéndolo en términos de mostrar a Argentina y luego Brasil y México. Creo que eso nada tiene que ver con el arte*¹⁰.

Waldo Rasmussen fue director del Programa Internacional del MOMA desde los '50, donde se desempeñó como exportador oficial de exposiciones¹¹. En la muestra, el borramiento de lo local enfatizando un supuesto lenguaje artístico internacional, aun cuando se adjetiven las diferencias, sostiene y reitera en los noventa, el modelo de "arte autónomo" presente en las políticas culturales internacionales norteamericanas y en las constelaciones teóricas de Clement Greenberg o Alfred Barr en el período de la Guerra Fría. Así, el interés de los centros hegemónicos sobre el arte latinoamericano deviene de los procesos de descolonización, globalización y demográficos. El agotamiento de las políticas imperialistas es sustituido por nuevas formas de control, como el capitalismo global donde la paradoja reside en la colonización sin la metrópolis colonizante de tipo Estado - Nación¹².

Entre lo universal y lo particular: Latinoamérica en los modelos curatoriales internacionales

La inevitable incorporación del *otro* dentro y fuera de las fronteras marcó la necesidad de nuevas teorías¹³ para nuevos problemas, y su inscripción en la escena artística y cultural

implicó la emergencia de nuevos programas artísticos, exposiciones y eventos culturales¹⁴ que plantearan la articulación de las *diferencias*¹⁵. Como contrapartida, las exhibiciones de arte internacional han intentado promover como espacio de encuentros interculturales organizando dichos territorios según categorías diversas: representaciones nacionales como en Venecia y San Pablo; representaciones por región como Mercosur, Cuenca; o representaciones sobre disciplinas o sobre problemáticas específicas¹⁶. En estas exposiciones los modelos curatoriales justifican y valoran un modo de articulación del mundo, una forma de pensarlo que hace del circuito artístico internacional un espacio de disputa por la legitimidad, así como también de emergencia de alternativas de sentido y prácticas diversas. Siguiendo estas ideas podrían distinguirse entre las curadurías que en la tensión entre lo local y lo global intentan proponer zonas de encuentros interculturales *más allá* de las diferencias –haciendo así de la exposición un espacio *transnacional* de exhibición–; y otras propuestas curatoriales que más allá del eje inclusión-exclusión buscan problematizar las diferencias.

En relación al primer modelo mencionado cabe pensar el análisis que la investigadora Valeria González¹⁷ establece sobre la propuesta curatorial de Harald Szeemann en la 49ª Bienal de Venecia del 2001, donde el curador propone el núcleo internacional titulado “Platea de la Humanidad”. En esta edición, Szeemann pensó un escenario universal de representación igualitaria en el que convivían las más diversas culturas visuales. Un escenario en el que la idea de globalización –entendida como la circulación entre centros que ya no se definen necesariamente por las naciones–, permitía repensar las exhibiciones internacionales como espacios *transnacionales*. Espacios que disuelven las fronteras que antes separaban los estados nacionales, y consecuentemente, la tendencia hacia la universalización y homogenización. Cabe aclarar que aún cuando la organización del evento esté prefijada por la modalidad de “representaciones nacionales”, lo *transnacional* se presenta como modelo discursivo por sobre la organización territorial; el sistema valorativo partiría de los rasgos legitimantes propuestos por los centros hegemónicos del *mainstream*. De esta manera, lo global ha impulsado la legitimación de una mirada *universalizante* que se fortalece en la tendencia de atomización en núcleos diversificados pero donde se mantiene el privilegio de una mirada dominante¹⁸.

Desde otra perspectiva pero también en relación al primer modelo adquiere sentido la línea curatorial que Alfons Hug propuso para la 26ª Bienal de San Pablo en el 2004. La lectura de su escrito “La Bienal como Territorio Libre”¹⁹, permite considerar como eje del discurso del curador la reafirmación del carácter *internacional* de la Bienal de San Pablo. Según Hug, como consecuencia del carácter multicultural de Brasil, la Bienal de San Pablo “foi também um corretivo do eurocentrismo de Kassel y Venecia. Estava até predestinada a cumprir esse papel”²⁰. El papel es cumplido por San Pablo al abrirse al mundo, por lo cual, según el curador, la bienal fundada en 1951 se inicia representando más de veinte países, y en los sesenta representa a cincuenta naciones; en detrimento considera que la Bienal de Venecia, “començou em 1895 com um punhado de países europeus”²¹. Más adelante, refiriéndose a la bienal brasileira, agrega: “foi verdadeiramente internacional desde o início e dirigiu o seu olhar para o mundo”²². Dos observaciones se deslizan de estas ideas: por un lado, el curador convierte la *internacionalidad* en una cualidad de status, de legitimación de las bienales –lo cual, paradójicamente, funciona también como correctivo del *eurocen-*

trismo–; y por otro lado, lo internacional –entendido aquí como sinónimo de inclusión– devendría más bien en una cuestión cuantitativa que cualitativa. Es posible pensar que este discurso curatorial, más allá de problematizar la articulación de las periferias, se contenta con la inclusión abultada de las mismas. De alguna forma, tras la idea de ser la primer biennial que establece un diálogo entre naciones, lo que oculta es que dicho carácter inclusivo otorga legitimidad como un espacio internacional por excelencia. En última instancia, es la inclusión de diversos países lo que hace de San Pablo una Bienal “verdadeiramente internacional” para el curador²³. Otro aspecto a señalar es la organización espacial, donde las Representaciones Nacionales y los Artistas Invitados conviven en un mismo espacio, que como plantea él mismo plantea “a pesar de toda complexidade das diverzas vozes, cria-se desse modo um concerto colectivo”²⁴. Así desde la organización espacial, más que un modelo internacional se constituye un espacio transnacional –de alguna forma, un no lugar– de inscripción que homogeniza lo diverso. Finalmente, el eje temático es la idea de *territorio libre*, donde el arte como campo autónomo instituye un espacio simbólico, metafórico y más feliz²⁵, en el cual más allá de las diferencias de la realidad misma “no dominio da estética, nada é de ninguém; e tudo é de todos”²⁵. Según esta concepción, es posible proponer que en este caso el marco de legitimación para incluir las periferias está sobredeterminado por un punto de vista homogenizador que reproduce conceptualmente los modelos tradicionales de legitimación.

En contraste, cabe distinguir otra línea de reflexión como el modelo curatorial planteado por la 24ª Bienal de San Pablo (1998) en la que Paulo Herkenhoff partió del eje de la *antropofagia*²⁶ como marco para pensar desde una perspectiva encarnada en y desde Brasil la historia del arte local e internacional. Otro quiebre en este sentido lo representa la propuesta de Lisette Lagnado, curadora en la 27ª Bienal de San Pablo del 2006; en la cual, abandonando la organización basada en las representaciones nacionales se configuró un campo de similitudes, contrastes, vínculos y tensiones que reflexionaba sobre la convivencia en la diversidad. *Como vivir juntos* fue el título elegido por Lagnado para aquella edición. El interrogante es el tema central del seminario dictado por Roland Barthes entre 1976 y 1977 en el Collège de France. El filósofo propone allí la noción de *idiorritmia* como deseo y utopía del vivir juntos-solos, y lo ejemplifica con modos de convivencias en el que se integra el propio ritmo²⁷. Pensar la biennial como un espacio “idiorritmico, como una puesta en común de las distancias”²⁸, le permitía a la curadora poner en diálogo un conjunto de emprendimientos sociales específicos, que aun conservando su propio ritmo, podían ser vinculados, contrastados o puestos en tensión. En ese sentido, podían emerger las diferentes lecturas entre las propuestas.

Es evidente que los espacios de exhibición del *mainstream* definen parámetros estrechos para el arte periférico es una evidencia. Aún así, el contraste entre los modelos curatoriales permite establecer diferencias que modifican la lectura de las propuestas que allí se presentan. Es decir que los marcos conceptuales curatoriales rigen cierta lectura de las producciones estéticas expuestas.

Finalmente, cabe referir a la preferencia de las muestras internacionales de incluir a artistas latinoamericanos cuyas obras problematicen cuestiones o temas específicamente locales. En ese sentido, para Gerardo Mosquera “el arte de otras culturas debe ser original pero construir su otredad en un sentido en el que pueda ser aceptado por un centro”²⁹.

Mientras que para Joaquín Barriandos:

La visión romántica y neoprimitivista sobre el arte de las periferias se materializa por medio del prejuicio de que fuera de occidente los artistas están más en contacto con la realidad, con el 'pueblo' y con las multitudes y que, por lo tanto, son más 'originales' o 'puros' y su arte más verídico, más 'real', más efectivo (políticamente hablando). Esta sublimación de lo subalterno o romantización de lo marginal genera una poética de lo reivindicativo que objetualiza la alteridad, codificándola y haciéndola fácilmente consumible y absorbible³⁰.

Desde estas perspectivas pareciera que las prácticas artísticas locales en el campo global se encuentran en la encrucijada de inscribirse en un circuito que legitima la universalidad del arte pero que, al mismo tiempo, exige dar cuenta de los contextos locales; y sin embargo, cabe recordar también colectivos de artistas y propuestas que, con breves participaciones en el mundo internacional, han buscado desbordarlo y excederlo. Grupos como las activistas bolivianas Mujeres Creando, que utilizan la creatividad como instrumento de combate y construcción. Activistas que literalmente exceden los marcos del arte para trabajar en y con la sociedad que las rodea. Otras propuestas, quizás respuestas específicamente coyunturales, como el ya desaparecido Taller Popular de Serigrafía (TPS) de la Argentina que elaboró estrategias para incidir y participar creativa y activamente en las luchas sociales en el contexto de la crisis del 2001. Sobre quienes cabe referir que ambos grupos participaron de la bienal curada por Lagnado. Allí las propuestas de estos colectivos contrastaba por la perspectiva en la que ambos entendieron su participación en un espacio internacional. Por su parte, Mujeres Creando, —quienes no se piensan a sí mismas como artistas sino como mujeres que utilizan la creación como herramienta de lucha—, exhibían una intervención artística con fotografías y grafitis que apostaba a la reflexión social de la historia boliviana en el contexto de la bienal; y por otra parte el Taller Popular de Serigrafía presentaba un archivo compuesto por el repertorio iconográfico serigrafiado y banderas estampadas instalando un dispositivo crítico que ponía en evidencia la dificultad para asir la experiencia estético política en el contexto artístico internacional. Así, en el contraste, las propuestas más que ser concebidas como parte de una plataforma de semejanzas diversas, permitían repensar y problematizar las tensiones entre lo local y lo global.

Es evidente que el termómetro internacional mide el arte local según su contemporaneidad y las relaciones que establecen con una realidad que suponen previamente conflictiva. Y aún así, que los artistas desdibujen barreras entre el arte y la política, que participen activamente en situaciones de la realidad diaria sigue siendo fundamental. Por esto, aun cuando sean trasladados al campo artístico internacional, creo que es fundamental evitar el reduccionismo que reproduce y sostiene un sistema de jerarquías económicas y sociopolíticas que ignora que los rasgos estéticos y políticos del arte activista latinoamericano son elecciones, herramientas y estrategias que evidencian una voluntad activa para el cambio y la transformación de la realidad que nos rodea. En ese sentido, es preciso apostar a lecturas que mas que homogeneizar las diferencias apueste a repensarlas y problematizarlas.

Notas

1. Se plantea la noción de *occidentalización* en el sentido que le otorga Walter Mignolo a través del pensamiento de Fernández Retamar. Según el primero, “Para los pensadores en América Latina, el cruce y superposición de poderes imperiales se concibió no tanto en términos de colonización sino de occidentalización”, Mignolo, Walter, “Pos-occidentalismo el argumento de América Latina”, http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/mignolo_postoccidentalismo.pdf
2. Cockroft, E. (1974). “Abstract Expresionism, Weapon of the Cold War”, *Artforum*. June, 1974.
3. Según Eva Cocroft, el movimiento artístico respondía idealmente a las actividades de propaganda por su carácter “vanguardista y original”, que mostraba a su país al mismo nivel que París. *Ibid*.
4. La oficina de Asuntos Interamericanos, hacia fines de la Segunda Guerra Mundial enviará diecinueve exposiciones de pintura estadounidense de gira por Latinoamérica, principalmente a aquellos países donde Nelson Rockefeller desarrolló sus inversiones más lucrativas, y en los '60, dirigirá su mirada hacia África y Asia. Cockroft, Eva, “Abstract Expresionism, Weapon of the Cold War”, *Artforum*, June, 1974.
5. Fredric, J. (1997). *Periodizar los '60*, Argentina, Alción Editora, p. 18.
6. *Ibid*, p. 27, 31.
7. García Canclini, N. (1999). *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires: Paidós, p. 96.
8. Curador de la Exposición Artistas latinoamericano del siglo XX, la cual fue fuertemente criticada por las omisiones de artistas y exclusión de los países centroamericanos, la falta de espacio y consecuente apiñamiento de las obras, los criterios monográficos sin conexión ni contexto, entre otros. Goldman, S. M. (1993). Exposición. “Artistas Latinoamericanos del siglo XX, MOMA. Nueva York: Una Repetición del Pasado” *ArtNexus*, N 56, pp. 84-89.
9. Waldo Rasmussen Entrevista de Goldman, Shifra M. (1993). Exposición. Artistas Latinoamericanos del siglo XX, MOMA. Nueva York: Una Repetición del Pasado *ArtNexus*, N 56, pp. 84-89.
10. *Ibid*.
11. *Ibid*.
12. Žižek, S. (1998). “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” En: Fredric Jameson y Slavoj Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*. Bs. As.: Paidós.
13. Las instancias discursivas desde las cuales los intelectuales del primer mundo han leído las producciones artísticas de las minorías van desde la exotización hasta la sociologización. Para Hal Foster los peligros de la xenofilia, de la pasión por lo exótico, puede derivar hacia una excesiva identificación con el otro y como consecuencia, hacia la alienación de ese otro y el aniquilamiento de su alteridad. Foster, Hal “The Artists as Ethnographer?”. En: Fischer, J. (ed.) (1994). *Global Vision. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres: Kala Press, pp. 12-20.
14. Entre las primeras exposiciones se destacan la muy criticada muestra parisina *Magiciens de la Terre* (1989) Acusada de fetichización y exotismo, exhibía producciones populares, artistas de áreas marginales y consagrados por las exhibiciones internacionales cuyas

obras o ellos mismos fuesen *no-occidentales*; *The Other Store. Afro-Asian Artists in post-war Britain* (1989) en la Hayward Gallery de Londres sobre la cual es interesante destacar que incorporaba artistas sudamericanos, principalmente emigrados que aun mantenían ciertos vínculos con la cultura de origen; *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, N. Y. (1990), la *Documenta 9* de Kassel (1992), *Prospect '93* (1993), *La Bienal de Venecia* (1993) y *Cocido y Crudo* (1994).

15. Siguiendo los planteos de Homi Bhabha se pensarán las diferencias como “la producción de identidades minoritarias que ‘se resquebrajan’ (se autoenajenan) en el acto de ser articuladas en un cuerpo colectivo”; en éste sentido, “la articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica”. Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, pp. 18-19.

16. Entre estas cabe destacar InSite y la Bienal de Estandartes de Tijuana.

17. González, V. (2004). “Políticas de la In-diferencia: Representaciones del Mundo en las Exposiciones Internacionales”, *Ponencia de las III Jornadas de Museología*, Centro de Museos de Buenos Aires, 25/26 de octubre.

18. Hernández, C. (2002) “Más allá de la exotización y sociologización del arte latinoamericano”. En: Matos, Daniel (Coord.) *Estudios y otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, .

19. Hug, Alfons, “A Bienal como Território Libre”, 26ª Bienal de San Pablo, 25 de septiembre /19 de diciembre, 2004.

20. *Ibid.* p. 24.

21. *Ibid.* p 23. La explicación del porque San Pablo tuvo una mayor participación es por demás evidente si se considera que es una Bienal Brasileira, desde donde no puede excluir ni las periferias y menos aún a las potencias que rigen al mercado artístico. Por otra parte, surge 56 años más tarde, poco tiempo antes de que el Tercer Mundo adquiriese una gran repercusión en las metrópolis europeas y norteamericanas. *Ibid.* p 23.

22. *Ibid.* p. 24.

23. *Ibid.* p.24.

24. *Ibid.* p. 23.

25. González, V. (Op. cit.).

26. Hug, A. (2004). “A Bienal como Território Libre”, 26ª Bienal de San Pablo, 25 de septiembre - 19 de diciembre, p. 28.

27. Ver De Andrade, Oswald, “Manifiesto Pau Brasil”, “Manifiesto Antropofágico”, en: Schwartz, J. (1991). *Las Vanguardias Latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Cátedra, pp. 137-141 y 143-153.

28. *Idios= propio, particular; rhythmós=ritmo, fugitividad del código, intersticio*. Barthes, R. (2003). *Cómo Vivir Juntos: Simulaciones Novelescas de Algunos Espacios Cotidianos*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 51.

29. Barthes, R. (Op. cit.), p. 49.

30. Hernández, C. (Op. cit.)

31. Barriandos, J. (2009). “Desconquistas (Políticas) y Redescubrimientos (Estéticos). Geopolítica del Arte Periférico en la Víspera de los Bicentenarios de América Latina”. *Re-*

vista Des-bordes. Resonancias desde los Límites del Arte y la Política, N° 0, enero 2009. Disponible en: http://www.des-bordes.net/des-bordes/joaquin_barriendos.php

Abstract: In recent times the interest of the great centers on the peripheries comes from decolonization, globalization and demographic processes. In the new world order, the art scene has been altered, leading to rethink it as a field of interest and negotiations. The world postmodern pluralist perspective has prompted the inclusion of the periphery within international art exhibitions. When considering the curators of the exhibition of international art as social control agents of the art sense, you may rethink its role as an essential aspect of the inclusion of the periphery within that artistic field. From this perspective, this article reflects on, to what extent curatorial practices, they are also political and social strategies; discursive constructions that shape not only an artistic conception of space but, through it, impulse a particular view of the world.

Key words: latin american art - curatorial practices - local - Global - Pluralism - posmodernism - artistic field - occidentalization - international.

Resumo: Nos últimos tempos, o interesse dos grandes centros sobre as periferias provém dos processos de descolonização, globalização e demográficos. Na nova ordem mundial, o circuito artístico sofreu modificações, que conduzem a re-pensar o circuito como um campo de interesses e negociações. A perspectiva pluralista do mundo pós-moderno impulsionou a inclusão das periferias dentro das exposições internacionais de arte. Considerando aos curadores das exposições de arte internacional como agentes sociais de controle do sentido da arte, é possível re-pensar seu rol como um aspecto essencial na inclusão das periferias dentro daquele campo artístico. Desde esta perspectiva, vai se refletir até onde as práticas curatoriais não são também estratégias políticas e sociais, construções discursivas que modelam não somente uma concepção do espaço artístico senão que, através dela, promovem uma leitura do mundo.

Palavras chave: arte latino-americana - práticas curatoriais - local - global - pluralismo - pós-moderno - campo artístico - occidentalização - internacionalismo.

Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX¹

Silvia Dolinko *

Resumen: El artículo presenta un recorrido en relación con algunas lecturas sobre el rol y significación del grabado que se sostuvieron y circularon en el campo cultural argentino a mediados del siglo XX, considerando los planteos de autores como Gustavo Cochet y Jorge Romero Brest que estaban realizando entonces selecciones y sosteniendo lecturas que con el tiempo devendrían canónicas para la historia del arte.

Palabras clave: grabado - canon - historiografía - siglo XX - Cochet - Romero Brest.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 48]

(¹) Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Conicet. Profesora de Arte argentino y americano del siglo XX en la Maestría en Historia del Arte Argentino y Americano del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

De Durero a Whistler: en 1944, Horacio Caillet-Bois celebraba desde la presentación de un catálogo del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, de la ciudad de Santa Fe, poder “ofrecer a la contemplación del público local un magnífico conjunto de grabados que constituye un panorama bastante completo y representativo de la evolución y la marcha del arte de la incisión a través del tiempo”. A la vez, el texto del director del museo señalaba algunas de las problemáticas que se desprendían del complejo posicionamiento del grabado en la consideración del público:

La falta de conocimiento de las dificultades intrínsecas del grabado, la poca importancia que, por lo general –e inexplicablemente– se acuerda a esta manifestación artística y la necesidad de una mayor educación estética en el observador común para interpretarla y comprenderla, han hecho que el grabado fuera, en cierto sentido, la cenicienta de las artes. Ahora se está reaccionando contra esta despreocupación por parte del público y el grabado adquiere, cada vez más, la jerarquía que auténticamente le corresponde².

Esta referencia proporciona indicios y un punto de partida para interpretar cuáles fueron las lecturas sobre el rol y significación del grabado que se sostuvieron y circularon en el campo local a mediados del siglo XX. Eran tiempos en que algunos autores como Gustavo Cochet, Julio Payró o Jorge Romero Brest estaban realizando selecciones y sosteniendo lecturas que con el tiempo devendrían canónicas para la historia del arte. ¿Cuál era el espacio asignado al grabado? ¿Qué sentidos, funciones o importancia se le otorgaba? ¿Qué discursos eran los que gravitaban en torno a su definición?

I

La *Exposición del grabado universal* presentada en el Museo Rosa Galisteo en 1944 había sido llevada a Santa Fe por el galerista Federico Müller, quien en ese mismo catálogo reproducía algunos párrafos introductorios sobre la definición del *grabado original* editados en la versión porteña de la muestra. En los años cuarenta, el Gabinete de Estampas de Müller parecía ser una de las pocas opciones “comerciales” estables para el grabado: eran años en los que las exposiciones de gráfica no formaban parte central de la agenda de las galerías locales. Sin embargo, no deja de resultar un dato relevante que lo que generalmente exhibía Müller en materia gráfica fuese grabado francés, inglés, holandés o alemán de los siglos XVI al XIX: un conjunto que representaba una apuesta bastante segura en vistas a los coleccionistas porteños de gusto conservador³. En este sentido y con relación a la inserción “comercial” de los grabadores locales, la realización de exposiciones de grabadores argentinos contemporáneos resultó una connotada señal de legitimación, como las muestras del rosarino Gustavo Cochet en 1942 y o la del porteño Mauricio Lasansky en 1943 (imágenes 1 y 2), artistas que conllevaron una significación particular en la trama de la nueva visibilidad del grabado de mediados de siglo en la Argentina.

Si la galería de arte resultaba un espacio “esquivo” o, por lo menos, no tan frecuentado por los grabadores, su circuito de exhibición más habitual se limitaba a los salones oficiales y concursos organizados por distintas agrupaciones, además de la inclusión de sus imágenes en revistas y publicaciones. No se trataba entonces de un problema de delimitación de mercado artístico cuando cíclicamente se explicitaba la concepción del grabado original: a lo sumo, intentaba conformar el mercado más que controlarlo. O, más bien, se apuntaba a prestigiar la disciplina y demarcar su carácter de obra de arte, otorgándole un mejor posicionamiento en el campo al remarcar su “artisticidad” frente a la reproducción fotomecánica. En este sentido, Víctor Rebuffo planteaba en 1948 que:

Frente a la industrialización de los sistemas de reproducción mecánica introducidos por la imprenta moderna, sembrando la confusión y la desorientación en el grabado, y la decadencia de sus valores plásticos, es necesaria una recuperación paulatina de los mismos, reintegrándoles sus principios éticos⁴.

La diferencia entre el *grabado original* y las impresiones por reproducción mecánica⁵ ya aparecía en la pionera publicación *El grabado* (imagen 3), cuyos únicos tres números apa-



Imagen 1.



Imagen 2.

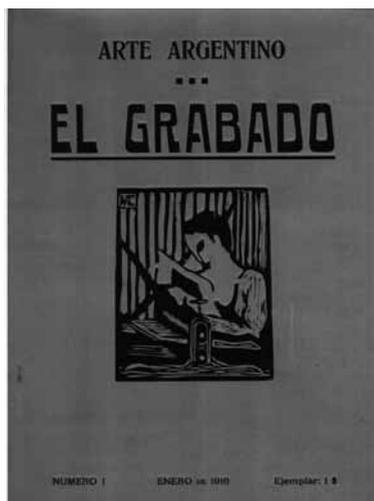


Imagen 3.

Imagen 1. Gustavo Cochet, *Canal San Martín*, aguafuerte, 1941. **Imagen 2.** Mauricio Lasansky, *El Presagio*, puntaseca, 1941. **Imagen 3.** Portada de *El Grabado* con xilografía de Mario Canale, 1916.

recieron en Buenos Aires entre enero y marzo de 1916. La revista, dirigida por Mario A. Canale, se inscribía dentro de las actividades llevadas a cabo por la Sociedad de Grabadores, fundada con el mismo objetivo que la publicación: “hacer conocer el grabado en sus múltiples manifestaciones y difundir su gusto”⁶. Desde las páginas de la revista, Canale abría un frente estético-civilizador en el que las estampas cumplirían una función primordial en una “campana regeneradora” al “hacer reaccionar el gusto pervertido por los almanaques de cromo-litografías de vistosos colores que, por lo chillones y desarmónicos están en perfecto desacuerdo con la naturaleza”⁷. La publicación ponía así en evidencia las diferencias entre la reproducción “artísticamente controlada” y la reproducción industrial. Sin embargo, en un momento fundacional respecto de los parámetros de realización y validación dentro de la disciplina, también desnudaba contradicciones y paradojas: a pesar de la especificación de que “los originales de las obras que reproduce esta revista, numerados, impresos con la firma del autor, pueden adquirirse en la Secretaría de la Sociedad de Grabadores”⁸ —es decir, algunos aguafuertes— la revista contenía varias estampas xilográficas realizadas a partir del taco original; que éstos no fueran en ese momento considerados como obras “originales” ponía en evidencia que la xilografía no contaba en el campo artístico local de principios del siglo XX con el prestigio necesario como para justificar un control más estricto de su tiraje.

Respecto de las intenciones de la publicación, se mencionaba que la misma sería dedicada

a la reacción del gusto artístico en el país, desde la clase social más elevada, hasta el hogar más humilde, tomando como elemento el grabado en todas sus manifestaciones de arte; es decir, que nos proponemos llenar el lugar que nos corresponde en esta naciente democracia argentina⁹.

El discurso sobre la hipotética función democratizadora del grabado y su posibilidad de devenir en vehículo didáctico-estético venía a continuar el proyecto sostenido por la llamada “generación del ochenta”¹⁰; de este modo, la rápida propagación de imágenes que podía llevar a cabo la gráfica debía resultar más que efectiva como “agente civilizatorio”.

II

Desde temprano, los discursos sobre el grabado aparecieron enmarcados dentro del tono didáctico, y el tópico de la explicitación a partir del eje de las técnicas de impresión tradicionales —xilografía, litografía, aguafuerte— fue recurrente. El “código de reglamentación del grabado” que, en principio debía actuar de forma implícita, fue enunciado a través de textos que operaban a modo de manual de instrucciones sobre las técnicas y su “infaltable” vinculación con su historia. Apuntando generalmente a un público específico y una circulación restringida a los medios académicos, estos textos sostenían un recorte más o menos similar en torno a la enumeración de artistas y obras; proviniendo de España —como el clásico y muy frecuentado libro de Francisco Esteve Botey— o de Estados Unidos —como el de Arthur M. Hind— proponían un recorrido por nombres de artistas europeos y un marco temporal que llegaba hasta el siglo XIX¹¹.

Sin embargo, el campo del grabado local tenía un creciente historial que hacia los años cuarenta se materializó a través de una serie de revisiones –ediciones y exposiciones– que no solamente funcionaron como estado de la cuestión del grabado sino que operaron como referentes para consagrar un conjunto de nombres y cristalizando una idea de “la gráfica en Argentina” indiscutida hasta la renovación de los años sesenta. Una vasta muestra organizada por Hilarión Hernández Larguía en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario (imágenes 4a y 4b), prologada con textos de Alfredo y Alejo González Garaño –coleccionistas y expertos en grabado– proponía en 1942 “un panorama completo de la evolución del arte del grabado en la República Argentina”, sosteniendo a la vez “una labor de divulgación, una función didáctica de indudable importancia para el conocimiento de la Historia del Arte Argentino”¹².

Al año siguiente, Oscar Pécora editaba un compendio de la producción xilográfica local que procuraba “una serie con virtualidad estética”, donde se remarcaba el protagonismo de la imagen por sobre la textualidad: se trataba de un conjunto de sesenta y cinco grabados en madera editados con el *taco original* “destinado a los artistas”¹³. Sin firma ni control estricto de una tirada de gran número de estampas, éstas estaban impresas a partir de las maderas grabadas por los artistas (imágenes 5a y 5b), un recurso muy utilizado en algunas publicaciones: libros y revistas que incluyeron impresiones con taco original, desde *Metrópolis* o *Plástica* de los años treinta a *Diagonal Cero* u *Hoy en la cultura* de los sesenta¹⁴. La aclaración de que la imagen hubiera sido realizada con esta modalidad otorgaba un viso de mayor prestigio a la publicación y un guiño al lector sobre el valor del material que se le ofrecía: una imagen surgida de la matriz xilográfica –con una mejor definición que la que posibilitaba una impresión fotomecánica a partir de un clisé–, es decir, que no se trataba de una mera reproducción sino de un “original”.

De forma paralela a la publicación de Pécora, en ese mismo año 1943 apareció el manual histórico-técnico de Gustavo Cochet (imagen 6) en la recientemente fundada editorial Poseidón, cuyo amplio plan de publicaciones apuntaba a un público general –tal como subraya el título de la colección donde se editó este libro, “Todo para todos”– interesado en cuestiones artísticas¹⁵. La inclusión en el plan editorial del libro de Cochet –artista que sería el sexto de los *Veintidós pintores* de Julio E. Payró, que saldría justo un año después por esta misma editorial¹⁶– subrayaba la virtual red de intercambios de una destacada fracción del campo intelectual argentino en su vinculación con los exiliados españoles en el país, y de la cual participaba el editor de Poseidón, Joan Merli. Se pueden repasar algunos datos para dar cuenta de esta trama: Cochet –activo en España entre 1936 y 1939, cuando debe volver a Argentina con el triunfo del franquismo, integrante del connotado Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937¹⁷– y Luis Seoane –artista y editor argentino-gallego exiliado en Argentina en 1936 al estallar la Guerra Civil Española– escribieron para Poseidón; los libros del catalán Merli eran reseñados exhaustivamente en las publicaciones editadas por exiliados gallegos –como *Correo Literario*– donde también escribían Jorge Romero Brest, José Luis Romero, Córdova Iturburu y Alberto Girri, entre otros; en 1946 se comenzó a publicar *Cabalgata*, dirigida por Merli con la participación de Seoane y Arturo Cuadrado, entre otras posibles relaciones.

Mientras que el lujoso volumen *Veintidós pintores* de Julio Payró resumía los distintos lineamientos de la pintura moderna a partir de un conjunto de artistas emblemáticos, consoli-



Imagen 4a.



Imagen 4b.

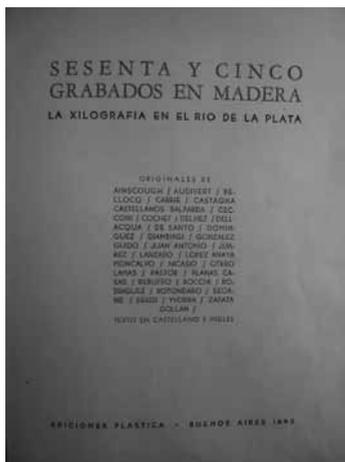


Imagen 5a.



Imagen 5b.

Imagen 4a. Portada del catálogo *El grabado en la Argentina, 1705-1942*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1942. **Imagen 4b.** Antonio Berni, *Figura*, litografía reproducida en el catálogo *El grabado en la Argentina, 1705-1942*. **Imagen 5a.** Portada del libro *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, 1942. **Imagen 5b.** Xilografía de Luis Seoane incluida en *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*.

dando desde su selección un *corpus* de obras y artistas “faro”, Cochet suscribía un texto sobre el grabado que actuaría como discurso de autoridad durante varias generaciones, conformando uno de los puntos de anclaje para el canon local. Por ejemplo, en 1973, durante su retrospectiva en la galería Rubbers, aún se seguía comentando que “muchos conocían a Cochet antes que por su producción pictórica y gráfica [...] por uno de sus libros que años atrás tuvo amplia difusión en el medio artístico local: *El grabado, su historia y técnica*”¹⁸.

La lectura de Cochet apostaba por el valor del *métier*, sustentándose en una línea tradicional de textos europeos sobre historia y técnica del grabado: Abraham Bosse y Esteve Botey eran, entre otros, los guías que lo conducían para publicar un volumen que, sobrepasando el estrecho círculo de los grabadores, estaba destinado en principio “para el ambiente artístico”. Frente a las “infames tricromías comerciales” –ya denunciadas, recordemos, por Canale, tres décadas atrás–, Cochet sostenía, o más bien auguraba, que “el nuevo resurgimiento que se nota en el grabado no es un suceso fortuito. No creo que la pintura pueda volver a su condición pasada de narración anecdótica, de representación en el sentido literario descriptivo; no: la pintura moderna no podrá renunciar a sus conquistas [...]. El grabado, por su formato reducido y porque es esencialmente descriptivo, podría ser el arte que en el futuro tenga más adeptos”¹⁹. Introducía de este modo una confrontación: el esquema modernista sostenido por el discurso de gran parte de la pintura contemporánea frente a la función “democrática” del grabado, entendido tanto por sus posibilidades materiales como por la accesibilidad y comprensibilidad del discurso “descriptivo” que, según su lectura, sustentaba su particularidad.

Cochet tenía una mirada conservadora que se manifestaba claramente al referir a las transformaciones que se experimentó en la “técnica moderna en la pintura y el grabado” y al cuestionar la “evolución que experimentaron en su expresión”, preguntándose “¿Nuestra evolución dentro del grabado, puede ser acaso retrogradando? ¿Si no tratamos de superar lo hecho, o por lo menos de mantenerlo en la perfección ya alcanzada, en qué consistirá el adelanto o la evolución?”²⁰ El autor sostenía dos hitos indiscutibles: Durero y Rembrandt, cuyas estampas habían sido expuestas en la galería Müller durante esos años²¹. Estas figuras paradigmáticas del grabado occidental, parámetros de perfección técnica y estética, eran referentes clásicos de un grabado consagrado por la historia, los textos y los siglos. ¿Acaso no existía algún otro punto de referencia válido y validado, o es que la mirada ortodoxa de Cochet no le permitía argumentar acerca del “deber ser gráfico” con otros ejemplos más cercanos y eficaces? A través de la selección de estos referentes, Cochet demostraba que su aversión hacia los postulados del modernismo era clara, tan clara como, inversamente, el criterio modernista –con su defensa de la autorreferencialidad y cuestionamiento de la narratividad– ofrecía resistencia hacia el discurso gráfico, mayoritariamente figurativo y de lectura social²².

Sin embargo, estos mismos postulados modernistas interpretados en función de la gráfica ya habían sido enunciados en la *Iniciación al grabado* de Robert Bonfils, una de las “fuentes de autoridad” de Cochet. Este es el libro que editó Poseidón en 1945, retomando el eje del texto didáctico²³. También Bonfils seguía la genealogía canónica del grabado que partía de Durero para concluir con Daumier; sin embargo, aún tratándose de un manual histórico-técnico, realizaba una interpretación de la “estética del grabado”: mientras sostenía que “en este siglo de viva curiosidad, de instrucción universal, la jerarquía de las obras maes-

tras ha sido puesta a menudo en discusión”, introducía elementos novedosos en función de la valorización del grabado:

La elección del asunto [en una obra] no nos será indiferente, pero en una época en que la fotografía puede mostrarlo todo, el tema deberá ser solamente accesorio, no documental. Servirá de tema. [...] Una estampa será, pues, gustada por nosotros más por la forma plástica, la escritura y la técnica escogida, la calidad del papel y de la impresión que por lo que representa. El tema, aun cuando nos interese, no será nunca la causa principal de nuestra estima²⁴.

El tema como recurso accesorio frente a la forma plástica, a la resolución de la imagen: esta reflexión de Bonfils se difundía en los mismos años en que los libros de Julio Payró o Jorge Romero Brest daban cuenta que “la lección modernista había sido estudiada, aprendida y enseñada”²⁵. En el caso de Payró, no sólo sus textos se encuadraban férreamente dentro del recorte del paradigma pictórico –como en *Pintura moderna* (1942), *Veintidós pintores* (1944) y *Héroes del color* (1951)– sino también sus disertaciones y conferencias: por ejemplo, “Pintura de vanguardia, expresión necesaria de nuestro tiempo”, dictada en 1949 en el Instituto Popular de Conferencias del salón de actos de *La Prensa*. En ella, Payró aludía a la búsqueda de “un sabio equilibrio entre el concepto del orden y el concepto de la libertad [...] Los mejores pintores contemporáneos se empeñan en aplicar a su arte una fórmula análoga a la de “orden-libertad”, creando el orden mediante los recursos formales que dan una sólida estructura al cuadro, y reservándose la libertad en el color”²⁶. Estas alusiones a la libertad en el orden estético contemporáneo, provenientes de un intelectual liberal y antiperonista, cobraban en 1949 una implicación polisémica que excedía el marco del arte²⁷.

III

Las posiciones de Romero Brest sobre el grabado eran por aquellos años más amplias que las de Payró. En su relato tenía un lugar otorgado por la tradición del arte occidental y el peso de la historia, factores determinantes que el crítico no podía permitirse dejar de lado. Paralelamente, a nivel de la coyuntura local, el grabado como “arte social” de fuerte arraigo en la cultura de izquierdas tenía un lugar destacado dentro de las preferencias de la red de intelectuales, editores exiliados (como Merli, Seoane, Lorenzo Varela) y artistas con los que entonces se encontraba vinculado Romero Brest, tanto por sus intervenciones en publicaciones y proyectos editoriales comprometidos con la causa antifascista o con lecturas cercanas a la izquierda –*Argentina Libre*, *La Vanguardia*, *Correo Literario*, *Cabalgata*– como por la conformación de un núcleo opositor al peronismo, cristalizado en su caso a través de su tibia adhesión al Partido Socialista²⁸.

La idea de “militancia” y de difusión de un imaginario social constituía un punto de anclaje y a la vez de partida para entender el lugar del grabado en el campo local. En los años treinta, al referir al rol del grabado en el marco de los emprendimientos que unían las luchas políticas con la función social del arte, Demetrio Urruchúa proclamaba que:

La verdadera misión del grabado, en razón de su posibilidad de fácil circulación y penetración en la mente popular, cuando es una expresión gráfica de la vida del pueblo, debe colocarse entre uno de los medios más eficaces de vinculación y elevación²⁹.

Este era un lineamiento que, retomado desde el enfoque del Romero Brest de los años cuarenta, no podía ser obviado fácilmente o, cuanto menos, no correspondía eludir.

Su posición de compromiso hacia el grabado cristalizó, junto a otras líneas argumentativas, en 1951 con la aparición de su *Pintores y grabadores rioplatenses* donde, en un doble juego selectivo, construye su propio canon de artistas a partir de una compilación de sus propios escritos y críticas de arte. En este volumen, el crítico no puede (o no se permite) dejar de lado al grabado, opción claramente manifiesta ya desde el propio título del libro. Así como la inscripción *rioplatense* funcionaba como estrategia para introducir a Blanes, Figari, Torres-García y Barradas³⁰, también la inclusión de estos grabadores parecía conllevar un rol simbólico, al servir como vía para insertar la producción gráfica en su mapeo de la historia del arte local. El título otorgaba un lugar destacado al grabado, en paridad con la pintura; sin embargo, el apartado específico –“Dibujantes y grabadores rioplatenses”– se resumía en tres figuras: el uruguayo Adolfo Pastor, el argentino Víctor Rebuffo³¹ (imagen 7) y el exiliado alemán Clément Moreau, los dos últimos con una clara participación en el circuito cultural de izquierda con el que se había vinculado Romero Brest durante los años cuarenta³².

“El grabado de intención política, de reproducción multiejemplar, es la forma plástica contemporánea de mayor interés, a causa del exacto planteo que suscita a propósito del valor estético y social de una obra de arte” consignaba Romero Brest en el inicio del texto sobre Moreau, una cita diez años anterior a la edición de *Pintores y grabadores*³³. La publicación de esta revisión significaba una bisagra en su carrera –consignaba que “me libera de una carga y me deja en libertad”– y en ella señalaba que sus posicionamientos y preferencias estéticas habían tomado otros rumbos, afianzando su posición en pos de la divulgación del “paradigma modernista” en el que, como hemos señalado, el grabado no encajaba con comodidad.

Por contraposición, Romero Brest publicaba que “en busca del paradigma [del grabado] hay que retornar a la xilografía germánica: ella nos enseña que los temas deben ser accesibles e inteligibles para no exigir esfuerzos intelectuales al espectador y que conviene el empleo de la ingenua alegoría”³⁴: nuevamente, el ejemplo de la gráfica alemana actuaba como el referente de rigor. A la vez, el crítico señalaba que:

Resulta extremadamente curioso que la xilografía haya cobrado prestigio precisamente cuando el grabado se independizó como obra de arte [de su función de ilustración literaria] contrariando así la tradición, en el momento que los artistas descubrieron que el material los favorecía en el intento de lograr formas puras y con tendencia a la abstracción³⁵.

Se puede pensar que esta interpretación estaba forzando la situación de la xilografía: por un lado, la “tendencia a la abstracción” aparecía para el autor como un horizonte de ex-

pectativas más que como una realidad cercana en la producción de los artistas; por otro lado, en esos años la ilustración literaria permanecía como un polo bien activo dentro de la esfera de producción gráfica.

Si en 1951 el grabado implicaba un discurso que no podía obviar, distinta resultaba su ubicación en 1958 en su *Historia de las Artes Plásticas*, que con la edición del cuarto volumen completaba la serie aparecida entre 1945 y 1946³⁶. Como aclarara el propio Romero Brest, la concreción de ese proyecto editorial “recoge en forma abreviada mis lecciones sobre la materia ante el insistente pedido de mis discípulos”³⁷. Efectivamente, el plan seguía el programa de los cursos de historia del arte que había dictado en la década del cuarenta: en sus clases de esos años, el grabado conformaba un punto de desarrollo en la primera parte del curso “Introducción a la técnica de las artes plásticas”, constituyendo un eje que precedía a “la escultura” y antecedió a “las artes derivadas”³⁸.

Este esquema se reacomodó en la edición de Poseidón donde, incluido en el muy tardío último tomo, dejaba manifiesto cuál era el sentido que cobraba en su esquema: desplazado al espacio dedicado a las heterogéneas *artes derivadas*, junto al mosaico, el vitral, el tapiz, la cerámica, etc., el grabado era el último capítulo de un libro que abordaba

estas artes (decorativas, suntuarias, aplicadas, industriales, menores), que tienen, como nota común, la de una estrecha dependencia de sus productos con las necesidades vitales del hombre [...] entendiendo que todas han sido tributarias en su origen y aun en su desarrollo, en mayor o menor escala, de la arquitectura, la escultura y la pintura³⁹.

Es decir, producciones radicalmente alejadas de ese ideal de autonomía estética que sostenía el discurso sustentado por el crítico por aquellos años. La ubicación del capítulo sobre grabado al final del recorrido por las *artes derivadas* venía a sostener el lugar desplazado, casi marginal o forzado, de una producción que *debía ser* incluida pero sin saberse del todo bien en *dónde* incluir. Esta ubicación parecía subrayar que el grabado tenía un lugar híbrido que incomodaba a su mirada modernista, autorreferencial y autónoma.

Aunque el autor refería en la introducción del tomo que iría a tratar del “grabado de reproducción”, el capítulo desarrollaba el frecuentado eje “explicación técnica/historia de la disciplina”, recorriendo cronológica y geográficamente distintos hitos del grabado europeo hasta concluir con la figura de Goya, repitiendo un esquema establecido, como se ha señalado, por la bibliografía tradicional. Pero éste no era el único tópico al que recurría Romero Brest: su abordaje se enmarcaba desde la relación entre gráfica e ilustración o gráfica y literatura para destacar las características formales del *médium*, como así también sus limitaciones en relación con las posibilidades de “creación” u originalidad de otras producciones:

¿No se advierte que *el mundo de blanco y negro* creado por el grabado está de por sí más de acuerdo con la sobriedad expresiva de la palabra, asentada sobre inmovibles bases racionales, que con el color inquieto y animal, desobediente e imaginativo? ¿No se advierte que en el planismo obligado de la xilografía y en el nerviosismo de la litografía –las dos técnicas del

grabado que son específicamente ilustrativas— se halla el punto de comprensión entre la imagen plástica y la palabra escrita?

[...] El carácter reproductivo del grabado hizo que desde temprano se lo empleara para traducir a la madera o el cobre obras realizadas por dibujantes, pintores o escultores, lo que en definitiva determinó la pérdida de su originalidad. El verdadero arte de grabar, el que produjo las obras más valiosas, es el que cultivaron los grabadores con sentido de creación, los cuales también fueron a veces dibujantes, pintores o escultores, pero sujetos a las posibilidades y limitaciones de los materiales y las técnicas propias del oficio⁴⁰.

El texto de Romero Brest presentaba un recorrido anclado en el referente goyesco como último punto; este no es el único dato para interpretar esta obra como un escrito “viejo”, sino también por la bibliografía citada, desactualizada ya para ese momento, o por el hecho de que no hiciera referencia a la obra gráfica argentina que comenzaba a cobrar una nueva presencia en el circuito local pero que no estaba incluida en los libros sobre grabado occidental de ese momento. Todos estos factores hacen considerar a este texto como correcto resumen de los libros “clásicos” sobre el tema, incluyendo al manual de Cochet como nota novedosa⁴¹. Romero Brest no había elaborado un discurso propio sobre grabado “universal”, sino que tomaba la bibliografía clásica y seguía sus lineamientos; desconocía así referencias más actualizadas, como el texto del grabador inglés Stanley William Hayter (imagen 8), a quién el crítico conocía bien y que, si bien dentro de círculos restringidos, circulaba en Buenos Aires desde principios de los años cincuenta⁴². Esta exclusión se debía, sin dudas, a que el de Romero Brest era un texto escrito hacía ya varios años.

La gráfica tomaba entonces nuevos rumbos que no eran registrados en esta *summa*. Precisamente en ese mismo 1958 ya circulaban en Argentina los grabados “modernistas” que tan bien podían enmarcarse dentro de las directivas de su lectura (imagen 9). La abstracción —antes vedada en forma implícita de acuerdo al canon del grabado local— comenzaba a ser tomada en cuenta como parte del espectro de posibilidades para los artistas argentinos, y a ser enviada y admitida en salones y envíos oficiales al exterior.

Una lectura más personal y problematizadora sostendría Romero Brest en 1963 cuando, a instancias de una serie de grabados de Mabel Rubli, escribía que:

Se contempla un grabado en dos planos de existencia, sin que se confundan del todo: el de la imagen *única* que se tiene ante los ojos y el de las imágenes *múltiples* que se saben han sido hechas.

Acaso el contemplador no advierta tal duplicidad, mas, ¿puede ignorarla el grabador? ¿No sabe que el acto *original*, la plancha, pierde intensidad al extenderse en cada copia?

Por eso el grabado ha sido y es popular, a causa de su multiejemplaridad, admitiendo el tono narrativo que rechaza la pintura y la intención didáctica que apenas tolera. [...]

Quienquiera, pues, comprender estos grabados, no los mire como si fuesen cuadros; mantenga las formas de todos *in mente* y rehaga la narración que contienen⁴³.

Puntos de conflicto entre la unicidad, la multiplicidad y la editabilidad, lo popular, lo didáctico, lo narrativo y el acto creativo *original*: con esta lectura, Romero Brest remarcaba un lugar problemático del grabado en el relato del arte moderno.

Notas

1. En este trabajo amplió algunas lecturas presentadas en mi libro (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa.
2. Caillet-Bois, H. (1944, 8 de julio). "Prefacio", *Exposición del grabado universal*. Santa Fe: Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, p. 10.
3. Recordemos también que Müller era el galerista de Fernando Fader. La galería de este alemán naturalizado fue fundada en 1913, se trasladó a la calle Florida en 1927 y se instaló en su local definitivo en 1934; entre sus ocho salas se encontraba el Gabinete de Estampas. Cerró a fines de 1955. Algunos rasgos sobre esta galería en Eduardo Eiriz Maglione, "Las galerías de arte bonaerenses", *Lyra*, año XVI, n. 171-173, segundo número extraordinario de 1958, s/p.
4. Rebuffo, V. (1948). "El grabado". *Ars*, a. VII, n. 37, s/p. Buenos Aires.
5. Sobre esta cuestión, cf. Dolinko, S. "Grabados originales multiplicados en libros y revistas", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 165-194.
6. *El grabado*, Buenos Aires, n. 1, enero de 1916, s/p. Sobre esta publicación, cf. Dolinko, S. (2003). "Arte para todos". *El grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, FIAAR; Baldasarre, M. I. "La vida artística de Mario A. Canale" en Amigo, R. y Baldasarre, M. I. (eds.) (2006). *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas; Dolinko, S. (2013). "Cooperativa gráfica: un recorrido por algunos colectivos de la Argentina" en *Estampa 11*, n. 3-4, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 44-63.
7. Anónimo, "Exposiciones de grabados", *El grabado*, (1916, enero) n. 1, p. 4. Una lectura sobre el proceso de industrialización de la imagen en este período en el texto de Sandra Szir (2005) "Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires y sus condiciones materiales de posibilidad", en *Original-copia... original?*, Buenos Aires: CAIA, pp. 219-230.
8. *El grabado*, (1916, marzo), n. 3, p. 12.
9. Anónimo (1916, enero), s/t, [Revista] *El grabado*, n. 1, p. 1.
10. Laura Malosetti Costa ha señalado que este proyecto sostenía la pretensión que sus artistas incidieran en "educar el buen gusto", "inculcar ideales", "enseñar verdades que dicta el espíritu", erradicar no sólo la ignorancia y el "mal gusto" de las masas "inertes" y de los nuevos burgueses materialistas sino también los hábitos violentos de un pasado "bárbaro". Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 55.
11. Esteve Botey, F. (1935). *Historia del grabado*. Barcelona: Labor; Hind, A. M. (1923). *A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*. Boston-New York: Houghton Mifflin Company. A pesar que el texto de Hind prometía una revisión del grabado de principios del siglo XX, éste se acotaba a unos escasos párrafos.

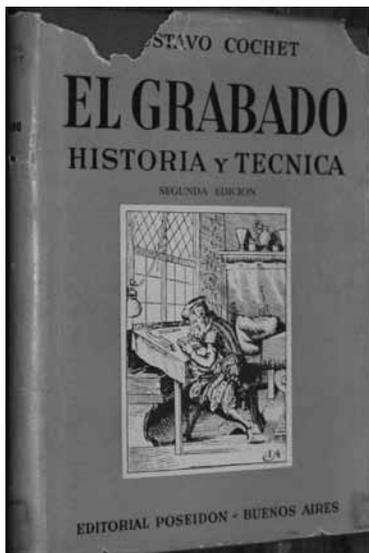


Imagen 6.



Imagen 7.

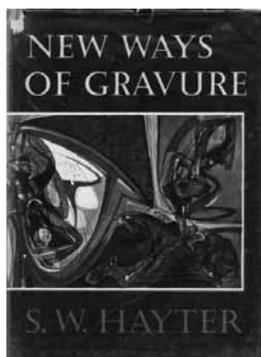


Imagen 8.

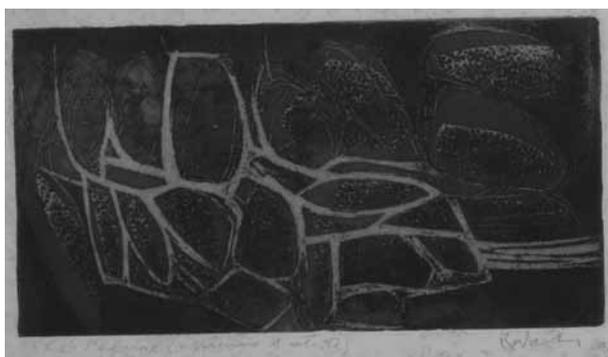


Imagen 9.

Imagen 6. Gustavo Cochet, *El grabado. Historia y técnica*, 1943. **Imagen 7.** Víctor Rebuffo, *La sombra*, xilografía, 1946. **Imagen 8.** Stanley W. Hayter, *New ways of gravure*, 1949. **Imagen 9.** Mabel Rubli, *Le phenix*, aguafuerte/aguatinta, 1959.

12. *El grabado en la Argentina, 1705-1942*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 1942. Sobre esta exposición, cf. Dolinko, S. (2011). “Museo imaginario, Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942)”, en *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, Buenos Aires, CAIA, pp. 325-336; Florio, S. y Ripa, L. (2013). “El grabado en la Argentina: un aporte para ‘el conocimiento’ de la historia del arte nacional”, en María José Herrera (ed.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, pp. 47-61.
13. Pécora, O. y Barranco, U. (eds.) (1943). *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones Plástica. La circulación del material excedió al círculo de artistas: por ejemplo, fue exhibido en la sede de la Unión Panamericana de Washington en marzo de 1945. Cf. *Anuario Plástica 1945*, Buenos Aires, p. 186.
14. *Diagonal Cero*, publicada por Edgardo-Antonio Vigo en La Plata entre 1962 y 1968, incluyó numerosas estampas suyas y de otros artistas latinoamericanos, editadas en sus páginas o como cuadernillos anexos; *Hoy en la cultura* publicó, por ejemplo, una xilografía de Antonio Berni “impresa con taco original” (n. 22, agosto de 1965).
15. Cochet, G. (1943). *El grabado. Historia y técnica*, Buenos Aires: Poseidón. La editorial había sido fundada el año anterior; sobre Poseidón, cf. María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los ’40”, en Patricia Artundo (dir.), *Artes en revista. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
16. Payró, J. E. (1944). *Veintidós pintores, facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón. Sobre esta relación, cf. la carta de Julio E. Payró a Gustavo Cochet (Buenos Aires, 13 de julio de 1944, Archivo Cochet, Fundación Espigas) donde le solicita que le facilite material para las reproducciones a incluir en este volumen.
17. Expone el aguafuerte *Vista del canal*, según consta en el catálogo *Pabellón Español 1937. Exposición Internacional de París*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987, p. 197. Cochet fue el único artista argentino incluido en este pabellón y junto a Alexander Calder, uno de los pocos extranjeros.
18. Monzón, H. (1973). “Interesante retrospectiva de un maestro rosarino”, *La Opinión*, 10 de mayo de 1973, p. 19.
19. Cochet, G. *El grabado... op. cit.*, p. 107.
20. *Ibid.*, p. 146.
21. También en Müller, como ya ha señalado, el propio Cochet también había tenido su exposición individual en 1942.
22. Sobre los discursos modernistas en la plástica, cf. Frascina, F. (ed.) (1985). *Pollock and After. The Critical Debate*. Nueva York: Harper & Row; Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*, Barcelona: Paidós; Wood, P.; Frascina, F.; Harris, J. y Harrison, Ch. (1999). *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal, entre otros. Un abordaje sobre las tensiones entre modernismo pictórico y gráfica social en mi libro *Arte plural... op. cit.*, pp. 24-31.
23. Bonfils, R. (1945). *Iniciación al grabado*. Buenos Aires: Poseidón. [Ed. original, *Initiation à la gravure*, R. Ducher, Paris, s/f.] Traducción de Roger Pla.
24. *Ibid.*, p. 12.

25. Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós, p. 220.
26. “Hablóse de pintura de vanguardia en el Instituto Popular de Conferencias”. *La Prensa*, 1 de octubre de 1949, p. 6.
27. Estos recursos retóricos también eran empleados por Romero Brest como estrategia para aludir a su interpretación sobre el clima cultural de aquellos años del peronismo. En su crítica al Salón Nacional de 1948 empleaba las nociones de “moral”, “reacción” y “libertad” para aludir sutilmente a su visión sobre la situación política del momento. Cf. “Crítica. XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”, *Ver y Estimar* (1948). Vol. II, n. 6, septiembre de 1948, p. 63.
28. Cf. “A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo”, mimeo, Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, c6-s6-A. Reproducido en Romero Brest, J. (2004). *Escritos I (1928-1939)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, pp. 45-46.
29. D.U.C. [Demetrio Urruchúa] (1933). “Artes Plásticas”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, Buenos Aires, a. 3, n. 30, diciembre de 1933, p. 46.
30. Cf. Malosetti Costa, L. “Romero Brest y la historiografía del arte argentino”, en Giunta, A. y Malosetti Costa, L. (comp.) (2005). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, p. 285.
31. Aunque Rebuffo nació en Turín, Italia, en 1903, al año siguiente se radicó en el país junto a su familia. En 1947 adoptó la ciudadanía argentina. Sobre este artista, cf. Gené, M. y Dolinko, S. (2008). *Rebuffo y el grabado moderno*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.
32. El dibujante y grabador alemán, exiliado en Argentina desde 1935, tuvo una intensa participación en el campo local, sobre todo desde sus trabajos en publicaciones combativas y antifascistas como *Izquierda. Crítica y Acción socialista, Unidad. Por la defensa de la cultura* (órgano de la AIAPE, Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), *Argentinisches Tageblatt, La Vanguardia* o *Argentina Libre* donde, durante los primeros años, tuvo un espacio permanente como ilustrador. Véase Moreau, C. (1994). *Con el lápiz contra el fascismo*. Buenos Aires: Goethe-Institut y Fundación Banco Patricios.
33. Romero Brest, J. (1951). “Clément Moreau, dibujante político”, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, p. 261. Publicado originalmente en *Argentina Libre*, enero 27 y 30, febrero 6 de 1941. Sobre la actuación de Romero Brest en esta publicación, cf. Plante, I. (2003). “‘El fuego universal de la libertad’ que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)” en *IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Córdoba, CD-ROM.
34. Romero Brest, J. “Víctor Rebuffo y el destino de la xilografía en Argentina”, *Pintores y grabadores rioplatenses, op. cit.*, p. 230.
35. *Ibid.*, p. 233.
36. Romero Brest, J. *Historia de las artes plásticas*. Tomo I: *Introducción a la historia de las artes plásticas*, (1945) Tomo II: *La pintura* (1945), Tomo III: *La arquitectura y la escultura* (1946), Tomo IV: *Las Artes derivadas* (1958). Buenos Aires: Editorial Poseidón.
37. Romero Brest, J. (1945). *Historia de las Artes Plásticas. Tomo I, Introducción a la Historia de las Artes Plásticas*. Buenos Aires: Poseidón, p. 9.

38. Cf. por ejemplo el programa de los “Cursos de estética e historia de las artes plásticas”, Librería Fray Mocho, abril-noviembre 1947 y abril-setiembre 1948. Archivo JRB, c 18-53-f y g.
39. Romero Brest, J. *Historia de las artes plásticas. Las Artes derivadas*, op. cit., p. 7. Contrariamente, en el primer tomo de la serie le otorgaba al grabado un registro “autónomo”, considerando que las “artes decorativas, suntuarias, aplicadas, industriales o menores, tienen una estrecha relación con las artes plásticas puras: la arquitectura, la pintura, la escultura y el grabado”. *Historia de las artes plásticas*, tomo I, p. 121.
40. Romero Brest, J. *Historia de las artes plásticas. Las Artes derivadas*, op. cit., p. 391. El destacado es mío.
41. Por su parte, al propio autor le pareció “muy bueno” comparado con los otros tres tomos, tal como lo menciona en “A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo”, op. cit., p. 49.
42. Hayter, S. W. (1949). *New Ways of Gravure*. Londres: Routledge & Kegan Paul limited. En 1956, Romero Brest presentó una exposición del artista inglés en el Museo Nacional de Bellas Artes, entonces bajo su dirección.
43. Romero Brest, J. (1963). s/t, prólogo a la exposición de Mabel Rubli en la Galería Nice, auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, setiembre de 1963. El subrayado es del original.

Bibliografía

- A.A.V.V.: [Catálogo] (1987). *Pabellón Español 1937. Exposición Internacional de París*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- A.A.V.V.: [Revista] (1965, agosto). *Hoy en la cultura*. Buenos Aires.
- Baldasarre, M. I. (2006). “La vida artística de Mario A. Canale” en Amigo, R. y Baldasarre, M. I. (ed.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Bonfils, R. (1945) *Iniciación al grabado*. Buenos Aires: Poseidón.
- Caillet-Bois, H. (1944). *Exposición del grabado universal*, en Prefacio, Santa Fe: Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.
- Canale, M. A. (Dir). (1916, enero - marzo). [Revista] *El grabado*, nº 1- 3. Buenos Aires: Sociedad de Grabadores.
- Cochet, G. (1943). *El grabado. Historia y técnica*. Buenos Aires: Poseidón.
- Danto, A. C. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Dolinko, S. (2003). “Arte para todos”. *El grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires: FIAAR.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2013). “Cooperativa gráfica: un recorrido por algunos colectivos de la Argentina” en *Estampa 11*, n. 3-4. Universidad Nacional de Cuyo.
- Dolinko, S. (2009). “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

- Dolinko, S. (2011). "Museo imaginario, Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942)", en *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. Buenos Aires: CAIA, 2011.
- D.U.C. [Demetrio Urruchúa]. (1933 diciembre). Artes Plásticas. *Nervio. Crítica. Artes. Letras*. Buenos Aires, a. 3, n. 30, p. 46.
- Eiriz Maglione, E. (1958). Las galerías de arte bonaerenses, en *Lyra*, año XVI, n. 171-173, segundo número extraordinario.
- Esteve Botey, F. (1935). *Historia del grabado*. Barcelona: Labor.
- Florio, S. y Ripa, L. (2013). "El grabado en la Argentina: un aporte para 'el conocimiento' de la historia del arte nacional", en Herrera, M. J. (ed.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Fraschina, F. (ed.). (1985). *Pollock and After. The Critical Debate*. Nueva York: Harper & Row.
- García, M. A. (2008). "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los '40", en Artundo, P. (dir.), *Artes en revista. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gené, M. y Dolinko, S. (2008). *Rebuffo y el grabado moderno*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.
- González Garaño, Alfredo y Alejo (1942). [Prólogo de la exposición]. *El grabado en la Argentina, 1705-1942*, Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Hayter, S. W. (1949). *New Ways of Gravure*. Londres: Routledge & Kegan Paul limited.
- Hind, A. M. (1923). *A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*, Boston-New York: Houghton Mifflin Company.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L. (2005). Romero Brest y la historiografía del arte argentino, en Giunta, A. y Malosetti Costa, L. (comp.) (2005). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.
- Monzón, H. (1973. 10 de mayo): Interesante retrospectiva de un maestro rosarino. *La Opinión*, p. 19.
- Moreau, C. (1994). *Con el lápiz contra el fascismo*. Buenos Aires: Goethe-Institut y Fundación Banco Patricios.
- Payró, J. E. (1949. 1 de octubre). Hablóse de pintura de vanguardia en el Instituto Popular de Conferencias. *La Prensa*, p. 6.
- Payró, J. E. (1944). *Veintidós pintores, facetas del arte argentino*. Buenos Aires: Poseidón.
- Pécora, O. y Barranco, U. (editores.). (1943). *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Plástica.
- Plante, I. (2003). "'El fuego universal de la libertad' que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)" en *IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Córdoba, CD-ROM.
- Romero Brest, J. [Mimeo]. "A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo". Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, c6-s6-A. Re-

- producido en Romero Brest, J. (2004). *Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". FFyL-UBA.
- Romero Brest, J. (1951). "Clément Moreau, dibujante político", *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires: Argos. Publicado originalmente en *Argentina Libre*, enero 27 y 30, febrero 6 de 1941.
- Romero Brest, J. (1948, septiembre) Crítica. XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas. En *Ver y Estimar*, vol. II, n. 6.
- Romero Brest, J. *Historia de las artes plásticas*. Tomo I: *Introducción a la Historia de las Artes Plásticas*, (1945) Tomo II: *La pintura* (1945), Tomo III: *La arquitectura y la escultura* (1946), Tomo IV: *Las Artes derivadas* (1958). Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- Romero Brest, J. (1963, septiembre). Prólogo [S/t] a la exposición de Mabel Rubli en la Galería Nice, auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Romero Brest, J. (1947, abril – noviembre y 1948, abril – septiembre). [Programa de los] "Cursos de estética e historia de las artes plásticas", Librería Fray Mocho. En: Archivo JRB, c 18-53-f y g.
- Romero Brest, J. (1951). Víctor Rebuffo y el destino de la xilografía en Argentina. *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires: Argos.
- Rebuffo, V. (1948). El grabado. *Ars*, a. VII, n. 37. Buenos Aires.
- Szir, S. (2005). "Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires y sus condiciones materiales de posibilidad", en *Original-copia... original?*. Buenos Aires: CAIA.
- Vigo, E. A. (Dir.). (1962-1968). [Revista] *Diagonal Cero*. La Plata.
- Wood, P., Frascina, F., Harris, J. y Harrison, Ch. (1999). *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal.
-

Abstract: The article takes a tour on some texts related to the role and significance of the engraving that circulated in the argentine cultural field in the mid-twentieth century, considering the proposals of authors like Gustavo Cochet and Jorge Romero Brest who in this time were making selections of some texts that over time would become canonical for art history.

Key Words: engraving - canon - historiography - 20th. Century - Cochet - Romero Brest.

Resumo: O artigo apresenta um percurso por algumas leituras sobre o rol e significação da gravação que circularam por o campo cultural argentino em meados do século XX, considerando as abordagens de autores como Gustavo Cochet e Jorge Romero Brest quem selecionava e sustentava leituras que com o tempo se tornariam canônicas para a história da arte.

Palavras chave: gravação - cânon - historiografia - século XX - Cochet - Romero Brest.

Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros

Ana Hib *

Resumen: El presente texto tiene como objetivo trazar un mapa de las menciones de aquellas artistas que atraviesan nuestra historiografía del arte desde sus comienzos hasta fines de 1930, comparando textos más cercanos en el tiempo para poder revisar cambios y permanencias. En nuestros inicios, las mujeres se instruyen, crean, y aparecen en críticas periodísticas, pero el reconocimiento de los textos canónicos o de los premios no llega o se encuentra de manera reducida. A partir de la década de 1940 y hasta la actualidad, la cantidad y el registro de las artistas mujeres se multiplica, y se suman agentes como historiadoras del arte, críticas, curadoras, galeristas, coleccionistas, gestoras, directoras de museos y de centros culturales.

Palabras clave: arte argentino - artistas mujeres - historiografía del arte - canon.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 58]

(*) Licenciada y Profesora en Artes (UBA), docente en la cátedra de Psicología del Arte (FFyL, UBA), investigadora independiente especializada en conservación y gestión de archivos de arte, y editora.

El presente texto tiene un objetivo muy concreto: el de trazar un mapa de las menciones de artistas argentinas (y en algunos casos extranjeras radicadas en nuestro país) de hasta fines de la década del 30, que atraviesan nuestra historiografía del arte desde sus inicios, realizando algunas comparaciones con textos más cercanos en el tiempo e incluso contemporáneos para poder revisar las permanencias y los cambios ocurridos.

¿A qué nos lleva el conocer estos registros? No por cierto a que permanezcan como meras nóminas o descripciones cuantitativas. Para una interpretación de estas menciones (y omisiones) resulta insoslayable leer *Omisiones y presencias veladas: artistas argentinas en las historias del arte*, de Georgina Gluzman (2010); allí, gracias al detallado estudio de bibliografía del arte feminista realizado por la autora, veremos a qué tradición responden estos relatos canónicos (queda muy claro que a la vasariana), observaremos de qué modo las artistas son destacadas (como hija de, esposa de, amante de, pintora de tal o cual personaje - varón - eminente), de qué manera es descripto su estilo, qué rasgos lo caracterizan (ternura, sutileza, delicadeza, belleza, elegancia, gracia, suavidad, fina sensibilidad; salvo en el caso de la “viril e impetuosa” Raquel Forner). También es ineludible la precursora

mirada de Laura Malosetti Costa para las *VI Jornadas de Historia de las Mujeres* (Malosetti Costa, 2000), y del año siguiente, su libro *Los primeros modernos* (Malosetti Costa, 2001). Se puede hablar de una “fortuna bibliográfica” de aquellas creadoras que sí ingresaron en “La” Historia del Arte; de forma acotada si se compara en número con los artistas varones, mientras sabemos, gracias a estudios como los de Gluzman y Malosetti y a incursiones en distintos archivos o repositorios¹, que en el mismo período las mujeres eran muy numerosas como cursantes de estudios de pintura y dibujo, aunque en menor medida en grabado y escultura, y se presentaban a Salones también en forma frecuente y en cantidad importante². Es así que las mujeres se instruyen, crean, participan de forma activa en eventos relevantes dentro del campo artístico y se las registra en críticas periodísticas, pero el reconocimiento “oficial” de la historiografía canónica o de los premios no llega o se encuentra de manera muy reducida con respecto a sus accionares.

Los textos canónicos

El enfoque hegemónico de la historiografía tradicional argentina, de modo similar a la europea, presenta una realidad de grandes nombres de artistas varones consagrados y, si es que se ocupa de nombrar a las mujeres, lo hace de manera escueta, general y en muchos casos, considerándolas como excepciones.

Los textos que han sido analizados para este relevamiento son:

- Schiaffino, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires: edición del autor.
- Pagano, José León (1937-1940). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: edición del autor, 3 tomos (asimismo, se consultó la edición en un solo tomo con la revisión que J. L. Pagano (h) hace casi medio siglo más tarde: *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1981).
- Romero Brest, Jorge (1951). *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires: Argos.
- Payró, Julio E. (1962). *23 pintores de la Argentina. 1810-1900*. Buenos Aires: Eudeba.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1958). *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1978). *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires: Librería de la Ciudad.

Podemos decir que, a pesar de la presencia de relatos anteriores, existe un cierto consenso acerca del papel pionero ocupado por Eduardo Schiaffino en el proceso de formación de la disciplina. En su obra, es relevante señalar que la mención de las mujeres es sumamente escasa, lo cual da origen a una larga serie de relatos donde ellas se encuentran en posiciones secundarias. En cambio, José León Pagano da cuenta de muchas artistas, e incluso en el Tomo III de su emblemático libro *El arte de los argentinos* presenta un capítulo titulado “La contribución femenina”, donde la estrategia de la separación por un lado las destaca y llama la atención sobre ellas, al tiempo que produce un movimiento de segregación³. Es en este caso en que se observa la mayor presencia de artistas mujeres comparada con

los relatos de otras historias del arte canónicas, y si bien advertimos la inserción de sus nombres y el reconocimiento de sus obras en ítems o capítulos exclusivos, y analizando el texto notamos marcas discursivas comunes a la época, tenemos que reconocer que Pagano fue el único historiador que se ocupó de mantener vivas las historias de estas artistas. El Archivo José León Pagano, situado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, refleja de manera mucho más contundente este interés del artista y crítico: se encontraron allí más de 1.500 documentos vinculados con ellas; un reservorio documental único por la calidad de los materiales, que incluye fotografías de obras perdidas, catálogos, recortes de sus críticas en *La Nación* y correspondencia. Alrededor de 230 artistas han sido registradas en su archivo, mientras 23 se encuentran analizadas en *El arte de los argentinos* (a lo que se suma la mención de otras tantas), como veremos más adelante.

Posteriormente, en las obras de quienes continuaron con la tarea de construir historias generales del arte argentino bajo la égida de la Modernidad, como Cayetano Córdova Iturburu, Julio E. Payró y Jorge Romero Brest, la presencia de las mujeres no estará mucho más destacada, o directamente será nula.

A continuación, realizaremos un punteo por cada título del corpus seleccionado.

- E. Schiaffino (1933): Solo figura Procesa Sarmiento de Lenoir.

- J. L. Pagano (1937-1940); con distintos niveles de desarrollo, se encuentran:

Tomo I (1937): Leónie Matthis (solo nombra y reproduce dos obras), Adrienne Pauline Bacle, Luisa Sánchez de Arteaga, Procesa Sarmiento de Lenoir, Eugenia Belín Sarmiento, Daría Echagüe de Santibáñez, María Obligado de Soto y Calvo, Julia Wernicke (con textos e imágenes de obras).

Tomo III (1940), en el capítulo “La contribución femenina”: Lía Gismondi, Catalina Mórtola de Bianchi (en su apartado se enlistan otras grabadoras: María Catalina Otero Lamas, Elba Villafaña, Margarita Portela Lagos, Hemilce Saforcada, María Luisa García Iglesias, María Teresa Valeiras de Gigli, Mané Bernardo, María Manuela Alles Monasterio, Leónidas Maggiolo, María Esther Leanes, Clara Carrié, Delia Teresa Copello, Eugenia Badaracco, Carmen Souza Brazuna, Eglantina Amelia Villagra, Lola Chevalier, Aída Vaisman, María Rocchi, Sor María Verónica, Sor María Cristina), Ana Weiss de Rossi, Aurora de Pietro de Torras, Lola Mora, Lía Correa Morales de Yrurtia, Ángela Adela Vezzetti, Raquel Forner, María Escudero, Emilia Bertolé, María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal, Carlota Stein, Norah Borges de Torre, Biyina Klappenbach, Dora Cifone, Hildara Pérez de Llanso, Andreina Bai de De Luca, todas con textos y reproducciones de obra; en pintura se anexa un listado de nombres (sin fechas ni descripciones): Lola Nucifora, Cecilia Benedit Debenedetti, Lola de Lusarreta, Olimpia Payer, Consuelo R. González, Paulina Blinder, Dina Mongay, Juana Lumerman Roca, Eloísa J. Dufour, Lucrecia Moyano, Laura Mulhall Gironde, Lía Moyano, Rosa Ferreyra de Roca, Elsa Klappenbach, Leda Ponce de Navarro O'Connor, Katie van Oppen, Helvecia de Z. Wattenhofer, Adela Rabuffi, Elisa Vázquez Cey, Isabel Roca de Larrañaga, María Angélica Keil, Juana Pieri de Puyau, María Pissarro de Pons (se agregan en la edición de 1981 María Luisa Argento, Sara Cichero, María Esther Bertrand, Anita Payró, Gertrudis Chale); en el apartado sobre escultura, se encuentra a Lola Mora, con imagen y breve relato, y se mencionan a Luisa Isabel Isella de Motteau, Hilda Ainscough,

María Carmen de Aráoz Alfaro, Elena F. Guarnaccia Altamira, Ernestina Azlor, María Esther Deretich, Cecilia Marcovich, Augusta Tarnassi de Palma, Noemí Gerstein.

- J. Romero Brest (1951): Ninguna mención. Es notoria, como señala Gluzman (2010), la particular ausencia de nombres femeninos; es evidente que el interés que en la década del '60 tendrían para él figuras de artistas mujeres como Marta Minujín, Delia Cancela, Dalila Puzzovio y Margarita Paksa todavía no se expresaba en los 50⁴.

Ya algunos años antes se advertía una postura a tener en cuenta en la visión de este personaje paradigmático para nuestra historia del arte: en una crítica que Jorge Romero Brest realiza para *La Vanguardia* (1 de diciembre de 1939) bajo el título general de “Sobre cuatro muestras colectivas”, figura, entre otros, el siguiente apartado que funciona como una declaración de principios en cuanto a la relación arte-mujeres:

“El Salón Femenino de la Galería Colón no deja de ser una de las habituales reuniones de obras de artistas que buenamente han querido enviarlas. El menor asomo de selección o de juicio crítico directivo; sin embargo, lo único que podría justificar a salones como éste sería, precisamente, si lo presidiera una idea, un sentimiento, una escuela, una técnica, etc. Aquí no hay nada de todo eso, simplemente obras de mujeres, como si la determinación del sexo tuviera importancia en el acto artístico creador”⁵. (Giunta et al., 2004: 361-362)

- J. E. Payró (1962): En el texto que aparece a modo de introducción, menciona los nombres de Mercedes San Martín de Balcarce, Luisa Sánchez de Arteaga, Procesa Sarmiento, Sor Josefa Díaz y Clucellas y Julia Wernicke (p. 9), pero ninguna de ellas figura en el cuerpo del libro.
- C. Córdova Iturburu (1958): Eugenia Belín Sarmiento, Ana Weiss de Rossi, Mercedes Rodríguez de Soto Acebal, Emilia Bertolé, Blanca R. de Zarlenga, Minerva Daltoe, Yawdiga Alicia Giangrande, Raquel Forner, Norah Borges.
- C. Córdova Iturburu (1978): No tiene mención alguna.

Visiones (¿re- visiones?) posteriores

Un giro se va perfilando con la vuelta a la democracia en los '80, y de a poco comienzan a surgir otras aproximaciones. Para ubicarnos en textos posteriores, que ya hacen (o deberían hacer) eco de nuevas miradas sobre la historiografía del arte, he relevado los siguientes títulos, algunos todavía con el enfoque de “Historia General del Arte en la Argentina”, otros con planteos más puntuales o más específicos en cuanto a períodos; ya sea bajo la forma de libros, como de publicaciones que salían a distribución en kioscos de revistas, con llegada a un público más general:

- AA. VV. (1982-2005). *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 11 tomos.

- García Martínez, J. A. (1985). *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.
- López Anaya, Jorge (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- López Anaya, Jorge (2005). *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé.
- AA. VV. (2001). *Pintura argentina. Panorama del período 1810-2000*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- AA. VV. (2010). *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*. Buenos Aires: Asociación Amigos del MNBA, 2010, 2 volúmenes; versión para su venta en 12 tomos por Grupo Clarín.

Añado aquí los trabajos de Malosetti Costa mencionados al inicio, por considerarlos pioneros en cuanto a nuestro interés:

- Malosetti Costa, Laura (2000). “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. En *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Voces en conflicto, espacios en disputa*, Buenos Aires, FFyL-UBA (CD-ROM).
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del Siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

En estas publicaciones podemos encontrar nombres repetidos, algunos omitidos, y nuevas menciones en algunos casos; señalaremos aquellos que se encuentran en el marco que compete a nuestro análisis:

- AA. VV., *Historia General del Arte en la Argentina (1982-2005)*:
 Tomo 3: Siglo XIX hasta 1876 (1984). En “La Pintura”, de Adolfo Luis Ribera, se nombran a Antonia Brunet de Annat y a Andrea Bacle, con descripción y reproducciones de la primera; luego a Josefa Díaz y Clucellas, Procesa Sarmiento de Lenoir, Eugenia Belín Sarmiento. En “El grabado y la litografía”, de Bonifacio del Carril, aparece nuevamente Andrea Bacle.
 Tomo 6: Fines del siglo XIX y comienzos del XX (1988). En “La Pintura”, de Julio E. Payró, se mencionan a Procesa Sarmiento de Lenoir, Josefa Díaz y Clucellas, y se refiere a la participación de las “niñas de la sociedad”, pues “crece en ese momento el número de mujeres artistas de la Argentina” (p. 151), que se dan a conocer en los Salones del Ateneo: Matilde Villaret, Ana Galán, Elena Somellera, Eugenia Belín Sarmiento, Victoria Aguirre, Sofía Posadas, María Obligado de Soto y Calvo, Elina González Acha, Julia Wernicke; luego, dentro de los participantes del Salón Nacional, aparecen Lía Gismondi, Catalina Mórtoła de Bianchi, Ana Weiss de Rossi. Del mismo autor, en “La Escultura” figura muy brevemente Lola Mora, con imagen de su fuente de Las Nereidas.
 Tomo 7: Comienzos del siglo XX (1995). En “Fotografía argentina”, de Sara Facio, aparece Annemarie Heinrich (junto con Grete Stern), con reproducción de algunas de sus obras. En “El grabado en la Argentina”, de Nelly Perazzo, se menciona el nombre de Catalina Mórtoła de Bianchi, y de Norah Borges se escribe un breve párrafo, también se nombran a Margarita Portela Lagos, María Esther Leanes, Elba Villafañe, María Carmen Aráoz Alfaro, María Catalina Otero Lamas, Hemilce Saforcada, Nélica Demichelis, Manuela Alles Monasterio.

- Tomo 8: Comienzos del siglo XX (1999). En “La pintura en la Argentina”, de Nelly Perazzo, figuran Norah Borges y Raquel Forner, con muy breve alusión y una reproducción de cada una. Más adelante se mencionan a Olimpia Payer y Gertrudis Chale.
- J. A. García Martínez (1985): Andrea Paulina Macaire de Bacle, Antonia Brunet de Annat, Mercedes de Anchorena de Aguirre, Procesa Sarmiento de Lenoir, Bienvenida Sarmiento, Eugenia Belín Sarmiento, Lucila Antepará de Godoy, Juana Manso, Daría Echagüe, Catalina Mórtola de Bianchi, Sor Josefa Díaz y Clucellas, Ana Galán de Coll, Rosario Pujato de Crespo, Raquel Forner, Lucía Capdepon; a todas se refiere, en general, de forma concisa.
 - J. López Anaya (1997): Del siglo XIX, Lola Mora, Andrea Bacle; del siglo XX, Norah Borges, Raquel Forner.
 - J. López Anaya (2005): En este libro, cuyo enfoque está planteado desde su Preliminar “con la inclusión de problemas de carácter más general” (p. 12), el autor parece hacerse eco de Pagano y de revisiones bibliográficas más cercanas, y la mención y dedicación a artistas mujeres se amplía con respecto a su texto anterior; es así que aparecen Andrea Bacle, Antonia Brunet de Annat, Sor Josefa Díaz y Clucellas, Procesa Sarmiento de Lenoir, Luisa Sánchez de Arteaga, Julia Wernicke, Eugenia Belín Sarmiento, Sofía Posadas, Diana Cid García, Allardice Graham de Witt, Emilia Bertolé, Catalina Mórtola de Bianchi, Lola Mora, Luisa Isabel Isella, Elina González Acha de Correa Morales, María Obligado de Soto y Calvo, Hortencia Berdier, Norah Borges, Raquel Forner, Elena Cid, Gertrudis Chale, Maruja Mallo.
 - L. Malosetti Costa (2000): Dedicó el trabajo a los casos de Sofía Posadas y Diana Cid García (con análisis extendido); también menciona a María Huergo y a Allardice Graham de Witt.
 - L. Malosetti Costa (2001): en el capítulo IX, “Pintores y poetas II. El Ateneo”, aparecen Eugenia Belín Sarmiento, Sofía Posadas, Diana Cid García; en el capítulo X, “Schiaffino, Darío y el proyecto modernista”, Diana Cid García, Allardice Graham de Witt, Sofía Posadas; en ambos capítulos, además de las articulaciones con la trama de su tiempo, cita artículos periodísticos que comentan la participación de las “damas” y las “señoritas” en los Salones del Ateneo.⁶
 - AA. VV. (2001). *Pintura argentina. Panorama del período 1810-2000* (2010): Fascículo 7: Precursores II. En “Retratos y escenas costumbristas”, de Laura Malosetti Costa, se dedica una parte del texto a Procesa Sarmiento de Lenoir y a Sor Josefa Díaz y Clucellas. Fascículo 9: Identidad y vanguardia. En “Tensiones de la Modernidad”, de Diana Wechsler, aparecen Raquel Forner y Gertrudis Chale. Fascículo 11: Primeras vanguardias. En “El estallido de los lenguajes”, de Sylvia Iparraguirre, figura Forner. En “Modernidad y vanguardia en la década del 20”, de Patricia Artundo, nuevamente nos encontramos con Forner.
 - AA. VV., *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección* (2010): dentro del período que nos atañe se mencionan y analizan obras de Emilia Bertolé, Gertrudis Chale y Raquel Forner. No se realiza ninguna otra alusión a la escasa presencia de mujeres en el patrimonio del Museo (que refleja en esto claramente las pautas de la gestión de Schiaffino); asimismo en la disposición más reciente de las salas, la selección de obras en lo que se refiere al siglo XIX tampoco revela una revisión al respecto. Gracias a la información otorgada por el Departamento de Documentación y Registro, sabemos que, además de las mencionadas, el patrimonio del MNBA cuenta con obras de Julia Wernicke, Leonor Terry Quirno Costa,

Ana Weiss de Rossi, Elena Ruiz, Elina González Acha de Correa Morales, Lía Correa Morales de Yrurtia, Lía Gismondi, Rosalía Soneira, Norah Borges. En cuanto a las imágenes, muchas de estas omisiones en los tomos de *Colección* están salvadas en el sitio web del museo: <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/arte-argentino>.

Algunas conclusiones generales

Como podemos observar, en el segundo bloque del corpus bibliográfico ya no se soslaya la presencia de las mujeres: las menciones de muchos nombres continúan, y, aunque otros dejan de figurar, nuevos nombres aparecen. Pero, si bien en algunos casos se da un espacio dedicado a las referencias sobre su vida y obra, no ha habido en general importantes reconsideraciones que hayan planteado una mirada renovadora con respecto a la crítica historiográfica. En el caso de los enfoques más abarcadores, continúa sin aparecer un debate profundo sobre las circunstancias que vivenciaron las “primeras modernas” y aquellas que las siguieron; no se estudian las condiciones de producción, de circulación, la recepción. Dentro de estas estimaciones se incluirían los estudios sobre las poéticas: si había diferencias entre los géneros artísticos en los que las mujeres incursionaban y los desarrollados por sus colegas varones; si dentro del mismo género existían resoluciones diferentes según fueran planteadas por mujeres o por varones. Todo ello sin suponer, por supuesto, que se puedan reconocer marcas “femeninas”, al estilo de nuestros primeros historiadores, sino pensando las obras justamente como productos del entramado de esas condiciones mencionadas, dentro de las cuales no debe olvidarse el nivel correspondiente a la formación: las posibilidades de estudio, el acceso a él, el currículo.

Quizás se considera que estos análisis quedan fuera de las historias generales, y que deben ser llevados a cabo por estudios más específicos, como los de Malosetti Costa, o los más recientes de Gluzman. Claro que en la actualidad ya no buscamos la perspectiva de “una” historia general del arte (aunque de todos modos estos registros siguen siendo útiles a quienes se están formando en la disciplina), sino que hablamos de “historias” del arte⁷, y es a partir de este lugar que esperamos sigan saliendo a la luz los nuevos acercamientos que generaciones más recientes de historiadoras e historiadores del arte están llevando a cabo. Apelo también a que se conozcan planteos similares de otros países latinoamericanos.

Por otra parte, si avanzamos hacia la década de 1940 y seguimos hasta la actualidad, sabemos que la cantidad de artistas mujeres se multiplica, podríamos decir, de manera exponencial, y se suman agentes como historiadoras del arte, críticas, curadoras, galeristas, coleccionistas, gestoras, directoras de museos y de centros culturales: hechos reflejados en los diversos registros escritos que sustentan el quehacer en el campo del arte, y cuyo estudio son tema para otros muchos abordajes que investigadoras e investigadores también, y diría, al fin, están elaborando con compromiso y seriedad.

Notas

1. El presente artículo es uno de los trabajos derivados del proyecto de investigación “Artistas argentinas entre 1911 y 1940. Nuevas estrategias discursivas sobre el campo artístico” (2010-2013), inscripto dentro del *Programa de Reconocimiento Institucional (PRI) de Equipos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras*, de la Universidad de Buenos Aires, y radicado en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de dicha Facultad. El grupo de estudio e investigación del mencionado proyecto incluyó a Micaela Fernández Darriba (Comunicación Social, UBA), Georgina Gluzman (Artes, UBA; CONICET), Ana Hib (Artes, UBA), María Laura Rosa (Historia del Arte, U. Complutense de Madrid; IIEGE, UBA) y Malena San Juan (Artes, UBA), con el objetivo de reflexionar y problematizar la escritura de la historia del arte argentino y latinoamericano, así como también debatir sobre las construcciones de lo femenino en el campo de las representaciones visuales. Dentro de las tareas llevadas a cabo, el Archivo José León Pagano (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) y el Archivo Witcomb (Fundación Espigas) fueron consultados en su totalidad; también se estudió el Archivo Pío Collivadino (Universidad Nacional de San Martín).

2. Como prueba de esta importante participación, podemos mencionar el álbum *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. Buenos Aires-República Argentina*, hallado y registrado fotográficamente en la Biblioteca Nacional por G. Gluzman. Luego de su relevamiento, pude observar que figuran los nombres de mujeres pertenecientes al cuerpo docente y administrativo, fotografías de alumnas de los distintos cursos, fotografías de obras de las alumnas, y listados de expositores premiados, de expositores en el Salón alumnos de la Academia y de profesores de dibujo egresados de la Academia donde también se encuentran nombradas mujeres. Como observaciones generales podemos decir que en el registro fotográfico de todos los cursos se hallan gran cantidad de alumnas, en pie de igualdad con los varones, también se reproducen muchas obras de ellas, y en los listados se ven porcentajes muy ilustrativos de una progresión que indica una notoria participación de las mujeres en los ámbitos de formación y una merma importante en los ámbitos de reconocimiento: en la lista de Profesores de Dibujo egresados de la Academia, de 615 nombres, 385 son de mujeres y 230 de varones; en “Expositores en el Salón de Bellas Artes también alumnos de la Academia”, de 127 nombres 30 son de mujeres, mientras que en “Expositores premiados en el Salón de Bellas Artes que fueron alumnos de la Academia”, de 49 nombres 6 son de mujeres. En otros artículos de publicaciones periódicas sobre la Academia hallados en el archivo de Pío Collivadino vemos, tanto en las fotografías como en los relatos, nuevamente la gran presencia de mujeres que cursan estudios diversos sobre artes plásticas o decorativas. Por otro lado, tanto del Archivo José León Pagano como del de Witcomb, se desprende la notoria presencia de mujeres en los Salones Nacionales.

3. En retrospectiva, este “apartado” de Pagano parecería funcionar como el antecedente de una tendencia que se observa a partir de la recuperación de la democracia: el armado de exposiciones colectivas de artistas mujeres que se llevaron a cabo con diversos criterios y justificaciones, y con catálogos o al menos algún material impreso de registro. En el entonces Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires se presentaron varias, desde mediados de los '80: se inauguró esta línea con el ciclo de “Mitominas” (“Mitominas. Un paseo a través de

los mitos”, noviembre de 1986, “Mitominas 2. Los mitos de la sangre”, noviembre de 1988; véanse diversos artículos de María Laura Rosa, esp. “El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del ‘70 y ‘80”, *Artelogie*, 5, octubre 2013 [<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article247>]]; de esta década también es *La mujer en la plástica argentina I*, Centro Cultural las Malvinas, Buenos Aires, 1988. En los 90 encontramos diversas muestras colectivas: en el primer centro cultural mencionado, ya con el nombre actual de Centro Cultural Recoleta: “Tributo a Frida”, marzo de 1996; “Juego de Damas”, noviembre de 1996 y “Mujeres”, agosto de 1998; en el Museo Nacional de Bellas Artes, junto con el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, se exhibe “Femenino Plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio”, marzo-abril de 1998; por su parte, el Centro Cultural Borges presenta “Tajos Bajos”, abril de 1997 (véanse varios trabajos de Natalia Pineau, esp. “El género en cuestión: tres exposiciones de artistas mujeres durante los años ‘90 en Buenos Aires”, en Herrera, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba-Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011), y más tarde “Autorretrato. 130 artistas mujeres/24 curadoras”, marzo de 2001; un poco más adelante tenemos “Mujeres Argentinas. En torno al cuerpo, el territorio y la manualidad”, con tres itinerancias (Mar del Plata, Río Gallegos, Buenos Aires) en 2003. Existen varios otros casos, en galerías o promovidos por alguna empresa o fundación, o por el mismo Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y muchos presentados en cercanía a fechas alusivas, como el 8 de marzo, Día de la Mujer.

4. Sin embargo, por otra parte encontramos en el Archivo Jorge Romero Brest (FFyL, UBA) material de textos escritos por el crítico para catálogos y notas de periódicos y revistas sobre Raquel Forner. Asimismo, como Director del Museo Nacional de Bellas Artes, prologó el catálogo y organizó la exposición *Raquel Forner; pinturas series de las lunas, 1958-1962*, en 1962, un año antes de la finalización de su gestión.

5. El subrayado es nuestro.

6. Es de hacer notar que M. Costa también se ha ocupado de incorporar obras de artistas mujeres en el relato de las curadurías de sus exhibiciones, como en “Primeros modernos en Buenos Aires. Del viaje a Europa a las exposiciones del Ateneo (1876-1896)”, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, o en la reciente “Yo, nosotros, el arte”, Fundación OSDE, 2014.

7. Al respecto, véanse Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-EDUNTREF, vol. 1, 2011, vol. 2, 2012; y el ya mencionado volumen dirigido por María José Herrera, *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano...*, donde encontramos trabajos de Pineau y de Rosa.

Bibliografía citada

- Giunta, A. et al. (comps.) (2004). *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA.
- Gluzman, G. (2010). “Omisiones y presencias veladas: artistas argentinas en las historias del arte”. En *Actas del II Congreso Feminista Internacional Argentina. 100 años de Historia Social y de Género de las Mujeres* (CD-ROM).

Malosetti Costa, L. (2000). "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires". En *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Voces en conflicto, espacios en disputa*. Buenos Aires: FFyL, UBA.

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

Abstract: The article aims to trace a path of the mentions of those artists who pass through our art history from its beginnings to the late 1930s, making a comparison of the texts closest in time to review changes and continuities. In our early days, women are taught, they create and appear in journalistic reviews; but recognition of the canonical texts or the awards does not arrive or are few. From the 1940s until the present, the quantity of women artists increases. In addition, agents such as art historians, critics, curators, gallery owners, collectors, managers, directors of museums and cultural centers are included.

Key words: argentine art - women artists - art historiography - canon.

Resumo: O texto tem como objetivo fazer um mapa das menções das artistas que atravessam nossa historiografia da arte seus começos até fins de 1930, comparando textos mais pertos no tempo para revisar mudanças e permanências. No início, as mulheres se instruem, criam e aparecem em críticas jornalísticas, mas o reconhecimento dos textos canônicos ou dos prêmios não chegaram ou estavam de modo reduzido. A partir da década de 1940 e até hoje, a quantidade e o registro das artistas mulheres se multiplica, e somam-se agentes como historiadoras da arte, críticas, curadoras, galeristas, colecionadoras, gestoras, diretoras de museus e de centros culturais.

Palavras chave: arte argentino - artistas mulheres - historiografia da arte - cânon.

Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica

Cecilia Marina Slaby *

Resumen: Al focalizar en los aspectos semióticos que confluyen en la obra del artista uruguayo Rimer Cardillo es posible revisar la utilización de la iconografía precolombina dentro de su producción. Más allá de la confluencia del “otro” para configurar la propia identidad cultural, nos interesa su obra como “punto de partida” para reflexionar sobre las continuidades simbólicas presentes en el arte latinoamericano contemporáneo. El uso de los patrones iconográficos prehispánicos se relaciona con el relevamiento etnográfico y el registro visual de objetos a partir de una apropiación letrada de larga data en nuestra historia plástica. Sin embargo en este caso: ¿Los elementos precolombinos son resignificados para manifestar una pertenencia? o ¿Se problematiza sobre el origen y se cuestiona el presente a partir de una determinada selección del pasado? Como en muchos otros artistas latinoamericanos, aparecen encrucijadas entre diferentes paradigmas culturales, conflictos identitarios y étnicos. Entonces: ¿Podemos afirmar que su obra se legitima a partir de una determinada tradición dentro de la plástica latinoamericana?

Palabras claves: identidad - prehispánico - alteridad - pertenencia - continuidad simbólica - exótico.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 71]

(*) Licenciada y Profesora en Artes con Diploma de Honor por la Universidad de Buenos Aires. Diplomada en Educación, Imágenes y Medios por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Jefa de Trabajos Prácticos de Historia de las Artes Visuales en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Ha realizado numerosos cursos de posgrado y ha participado con ponencias en diversos Congresos. Actualmente se encuentra finalizando la Maestría en Ciencias Sociales con Mención en Historia Social en la Universidad de Luján y realizando procesos de investigación sobre la exotización en el Área Andina para comenzar con el Doctorado.

La selección de un pasado para cuestionar el presente

La vasta obra plástica de Rimer Cardillo se presenta en diferentes formatos, soportes y materiales. Desde las ambientaciones, a los murales, pasando por las cajas de colección, las foto-serigrafías, los objetos escultóricos empleando el moldeado directo e impresión

en relieve, hasta los diferentes tipos de grabados y frotados: cada obra parece contener capas diferentes de información tamizada sobre Latinoamérica. Sus producciones fueron cambiando con el paso del tiempo, pero siempre mantuvo una indagación por el mundo orgánico e inorgánico, cotidiano y profano del hombre americano. Frente a la mezcla de variadas técnicas, la imagen gráfica es una constante para reflexionar sobre lo arqueológico y antropológico a partir de la re-construcción de determinados “ixiptla” del pasado prehispánico. En ese sentido, esta categoría del náhuatl, tomada por Sergei Grunsinki¹, nos permite reflexionar sobre su producción a partir del intento por captar la “presencia”, ya que la imagen no es un “medio” para un fin sino un fin en sí mismo: la imagen condensa el poder. En ese sentido sus producciones se oponen a la concepción objetual y representativa ya que encarnan lo sacro. Sin embargo la paradoja con la que juega Rimer Cardillo es que la percepción de vivencias religiosas no se hace para “mostrar”, la percepción de lo sagrado “se da”. En ese juego ambiguo, construye lo que para nosotros implica una “hierofanía profana”. De acuerdo a Mircea Eliade² las hierofanías implican una toma de consciencia de la existencia de lo sagrado cuando se manifiesta a través de diversos objetos del entorno. Implica una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante del mundo habitual. Para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sagrada y la realidad inmediata se transmuta. Es con esta realidad “otra” con la que trabaja este artista, quien desde comienzos de los noventa realiza instalaciones arraigadas y metafóricas al escenificar ciertos “iconos” de la naturaleza, del pasado cultural prehispánico y del barroco colonial sudamericano.

La entomología y la arqueología americana se conjugan en sus planteos conceptuales como Quebrada de los Cuervos (1993)³, Pachamazon (1996)⁴, Araucaria (1998)⁵, Ñandú (1999), Cupí degli uccelli (2001)⁶, Charrúas y Montes Criollos⁷, “Ceremonia de la Memoria” (1988), “Altares” (1989) y “Latin American Memorial”. En todos ellos trabaja con minúsculas plantas, insectos, objetos del legado precolombino e imágenes etnográficas sobre América que nos remiten a la clásica oposición entre naturaleza y cultura. Si miramos la totalidad de su producción encontramos, como dice Ángel Kalenberg “(...) una trayectoria coherente, va hacia la naturaleza, a la fauna, a lo floral y vegetal americano, a la Gran Diosa Madre que es la tierra y sus criaturas (...)”⁸.

Rimer Cardillo intenta que el espectador recorra sus planteos visuales desde un lugar antropológico y desde un tiempo ontológico porque realiza metáforas plásticas sobre la noción cíclica propia de las cosmologías prehispánicas. Entender diferentes mapas cognitivos es central para dialogar con estas producciones densas de sentido. Pero además, hay una constante reiteración de identidades que confluyen en sus producciones plásticas, a partir de estructuras subalternas o lejanas conformando un discurso sobre la pérdida, la memoria o la exclusión. Según Alicia Haber: “Cardillo toma como herencia y compromiso esa modalidad del pensamiento arcaico vinculándose así a las culturas aborígenes a través de ese homenaje a lo primordial”⁹.

En ese sentido, podríamos entender sus instalaciones como “huacas” ficcionales. El término panandino “huaca” es un concepto complejo común a las dos principales lenguas de los Andes, el qhichwa (waqa) y el aymara (wak’a) que se usó desde el período colonial para describir lugares, objetos naturales y de obra humana considerados sagrados. De acuerdo a las

revisiones teóricas de Astvaldur Astvald¹⁰ este concepto implica procesos de sacralización tendientes a reforzar y reproducir una serie de lazos “sagrados” destinados a modificar, obstruir y legitimar continuidades y cambios sociales, culturales y políticos. Cardillo presenta sus ambientaciones construyendo poéticas plásticas que constituyen en sí mismas una “ficción sacra” que legitima también una cadena histórica y estilística sobre Sudamérica.

Desde las primeras etapas de la historia del arte latinoamericano el regionalismo, el nativismo, el incaísmo, el indianismo y el indigenismo, entre muchas otras vertientes se van sucediendo en una búsqueda para pensar el arte desde un ámbito diverso al europeo. En el juego más actual entre internacionalismo, vanguardia y americanismo, Cardillo selecciona para nombrar a sus obras referencias a la raíz cultural autóctona, pero entendemos que intenta al igual que muchos de sus antecesores y contemporáneos problematizar el ahora. Construye una memoria ficcionalizada para repensar lo actual porque entiende que sin el pasado el presente no se encarna, no se cuestiona y no se observa.

Paralelas y perpendiculares de la trama semiótica

Desde el campo de la filosofía Edmund Husserl, Merleau-Ponty, Sartre o Lévinas, asumieron el problema del “otro” como una pregunta central. En campo antropológico muchos son los críticos que reflexionaron y siguen indagando sobre esta temática, porque como sostiene Marc Augé:

Si la tradición antropológica ha vinculado la cuestión de la alteridad a la del espacio, es porque los procesos de simbolización puestos en práctica por los grupos sociales habían de comprender y dominar el espacio para comprenderse y organizarse ellos mismos¹¹.

Estas nociones filosóficas y antropológicas se presentan como centrales en la producción de Rimer Cardillo, ya que a través de la imagen y la exaltación de los sentidos intenta retomar la espacialidad prehispánica.

Desde perspectivas semióticas se afirma que el desarrollo inmanente de la cultura no puede realizarse sin la constante afluencia de textos de afuera. Tal como sostiene Yuri Mijailovich Lotman¹² la cultura y la creación implican un acto de intercambio y supone constantemente a “otro”: un partenaire en la realización de ese acto. En el caso de Cardillo, incorpora tradiciones, símbolos y materiales en un intento por incorporar a ese partenaire necesario. En este contexto es significativo el caso de la obra “Araucaria”¹³ presentada en el Bronx Museum of the Arts, (NY, 1998) donde encontramos la escenificación de un problema sobre la otredad cultural. La presentación de la supuesta diosa Tlazoltéotl de manera fotográfica y digital, frente a las calles del Bronx, sobredimensionada y descontextualizada establece una trama más abierta para su semiosis y funciona como un disparador de sentidos para los espectadores-transeúntes. Desde lo fotográfico se opone y complementa el sentido de eternidad y tiempo circular de las culturas mesoamericanas, a la vez que selecciona a una divinidad prehispánica que funciona por discontinuidad, por ser única e irrepetible. Como dice Fernando Zamora Águila¹⁴ el signo se abre hacia la simbolización

cuando adquiere múltiples sentidos, cuando abandona la inmediatez de la comunicación y se convierte en una representación que se funde con el objeto simbolizado.

El referente, ha sido descrito como Toci, o Ixcuina, pero es conocida habitualmente como Tlazoltéotl ya que de esa manera se ha reproducido en varios manuales de arqueología y fue la imagen preferida en numerosos artículos de divulgación. Se ha asociado a una deidad huasteca incorporada al panteón náhuatl y de allí conocemos su nombre que significa literalmente “deidad de la basura” ya que etimológicamente está formada por “tlacolli” (basura hecha de mudalar) y “teotl” (estiercol). Estos elementos eran utilizados como abono y combustible, daban vida y fertilizaban. Diferencia radical a la actual concepción de la basura, especialmente en una de las ciudades que más cantidad de residuos genera por día. De acuerdo al pensamiento mítico mesoamericano Tlazoltéotl es la madre de Cinteotl, el dios del maíz, que fue asociado con la tierra, con la noche, con los vicios y con la extirpación de vicios. En ese sentido hay que entender que las estructuras socio-religiosas son elementos fundamentales de cultura que a través del tiempo ocupan y construyen espacios con evidentes manifestaciones en el paisaje, paisajes que son utilizados como metáforas plásticas en las ambientaciones de Cardillo. Según Silvia Santarelli y Marta Campos¹⁵ en este proceso generan materialidades y formas simbólicas asignando nuevos significados a los territorios, transformando espacios no sagrados en sagrados a partir de las prácticas. Y es en la práctica, en lo ausente en lo que se concentra gran parte de la producción de este artista. Este tipo de sacralidad es la que intenta reproducir tanto en el caso de “Araucaria” como de “Cupí” en sus múltiples variaciones realizadas a lo largo de los años. Estas obras podrían remitir a los elementos demarcadores del ritual que constituyen geosímbolos percibidos y vivenciados con emoción por los creyentes. Por lo que remiten a los *santuarios* que representan la territorialidad de lo sagrado, el sitio material y concreto para el encuentro, surgido como necesidad de territorializar la memoria. Según Cristina Carballo¹⁶, los santuarios se enmarcan en un proceso dialéctico entre las instituciones reguladoras de lo sagrado y la apropiación comunitaria de creyentes, entre las prácticas culturales y las creencias. Marco perdido y conmemorado por Rimer Cardillo en sus instalaciones que proponen a un espectador activo, que no sólo contemple, sino que vivencie.

Recordemos que en la América prehispánica el proceso de vida-muerte expresaba la reciprocidad entre las formas de renovación de la naturaleza. La concepción trágica de la existencia, dejaba paso a la consideración cíclica de los procesos naturales. En la obra de Cardillo diminutos elementos vegetales y animales son “fossilizados” en el tiempo, presentados y vueltos a la vida en muchas de sus producciones gráficas. De hecho la misma imagen de Tlazoltéotl juega con la vida y la muerte, procesos naturales de existencia. El Códice Borbónico divulgó su imagen como la “gran paridora” de Mesoamérica y quizás por ello Rimer Cardillo la incorpora en muchas de sus obras y su imagen se vuelve también un ícono de la producción de este artista.

Sin embargo, dentro de la amplia iconografía de esta deidad, Cardillo selecciona una obra en particular, diferente al resto de las figuras de esta divinidad, no sólo por sus características formales, sino también iconográficas ya que a diferencia del resto de las Tlazoltéotl no tiene atributos específicos como las narigueras, orejeras ni atavío cefálico propio. Se trata escultura de la colección Robert Woods Bliss ubicada en la mansión de Dumbarton Oaks de Washington DC, en donde la deidad está dando a luz de cuclillas, con su cabeza hacia

atrás, apretando los músculos del cuello con las clavículas y los músculos del hombro bien marcados, con los pechos caídos sobre sus rodillas. Tanto la pose, como el gesto de la boca abierta marcan el esfuerzo dramático por la vida. De su vagina sale otra divinidad, posiblemente Cinteotl, dios del maíz, dejando al descubierto la cabeza, los hombros, los brazos y el torso. La muerte asociada a su rostro de la parturienta, y la vida que posibilita, se relacionan con las oposiciones binarias esenciales para la cosmovisión prehispánica americana. Sistema simbólico reformulado a partir de la irrupción foránea de este artista. Es significativo entender que si bien durante largo tiempo esta escultura se consideró como una obra original prehispánica (Kelemen 1943; Covarrubias 1957; Mason 1958; Coe 1993; Quilter 2002) hace algunos años se comenzó a cuestionar dicha atribución (Baudetz 1998; Pasztory 2002). De hecho estudios llevados a cabo con instrumentos tecnológicos específicos realizados por la antropóloga emérita del Smithsonian Institution, Jane MacLaren Walsh¹⁷, sostienen lo contrario. De acuerdo sus investigaciones comparativas y de rastreo a partir un microscopio óptico y otro de barrido electrónico e impresiones de silicona que muestran las marcas de pulimento dejadas por el tallista, la obra fue realizada con herramientas modernas. Se trataría de una obra realizada en Europa, específicamente en París, a fines del siglo XIX, e insertada en el mercado ávido por huellas “exóticas” del pasado. Como sostiene Jane MacLaren Walsh “I believe that the Dumbarton Oaks Tlazoteotl is neither Aztec, Mixtec, nor Tlaxcalan, certainly not pre-Columbian, and not even demonstrably Mexican(...)”¹⁸.

Si bien la tradición historiográfica legitimó durante muchas décadas la autenticidad de esta obra, las evidencias científicas son concluyentes, por lo que habría que reflexionar sobre porqué se difundió tanto esta imagen por sobre otras iconografías de esta diosa. El siglo XIX instaló, creó y reinventó a una deidad de acuerdo a los parámetros de conocimiento y modas exóticas sobre el otro que se convirtió en un estereotipo visual.

Estas mismas huellas “exóticas” son instaladas en el siglo XXI por Cardillo, quien reproduce una y otra vez esta misma imagen, quizás desconociendo su invención moderna. De esta manera legitima al igual que muchos intelectuales e historiadores, un proceso de visión e invención de América, realizada en Europa. Utiliza un ícono de la mirada del otro sobre lo que debería ser la producción prehispánica, pero igualmente evidencia las dificultades para plasmar visualmente lo que no remitía a ningún modelo icónico conocido. Lo ambiguo de este proceso es que se convierte con el tiempo por la reiteración del motivo en la imagen misma de América adocenada para el consumo.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que dentro de las artes plásticas contemporáneas este proceso no es novedoso porque desde hace décadas se incorporan textos de culturas arcaicas, acompañados por la puesta en estado de excitación dinámica de cada legado. El americanismo, nunca dejó de generar disparadores para la realización de obras. Precisamente el enriquecimiento discursivo mediante los recursos simbólicos del “arte” prehispánico resultan constantes en el arte latinoamericano, y en esa tradición se enmarca la obra de Rimer Cardillo al proponer una fractura de los significados y una des-automatización. Sus trabajos dinamizan preguntas, generan asimetrías que permiten una puesta en acción de sentidos posibles. Y sus obras también dialogan con otras obras de “frontera”, de cuestionamiento de la hegemonía cultural y de reflexión sobre la herencia americana de manera sintética.

Es por ello fundamental tener en cuenta que para muchos autores, entre ellos Marc Augé existe un lazo (simbólico) entre identidad y alteridad ya que no se conciben una sin la otra¹⁹, debido a su carácter relacional y relativo. También es interesante el planteo Mijaíl Bakhtin²⁰, para quien la palabra del otro es la que nos trae al mundo exterior, y es por ello que su concepto de *dialogismo* es esencial para entender el permanente diálogo existente entre los diferentes discursos que configuran una comunidad, una cultura, una sociedad.

La mutación de una Memoria cultural

Pini, Ivonne²¹ señala que desde mediados de los '80 diversos artistas sudamericanos realizaron instalaciones a partir de su reflexión sobre la identidad nacional y su pluriculturalismo. Desde el Uruguay, Rimer Cardillo, mirando a los charrúas construye sitios ceremoniales vinculados con la destrucción cultural y natural de su país. Un claro ejemplo de esto es su obra "Charrúas y Montes criollos" donde trabaja con urnas funerarias, petroglifos y cerámica generando un espacio para la memoria, convocando a un determinado pasado en relación a la naturaleza, el hombre y la historia. De esta manera activa preguntas sobre el pasado al inventar, extrapolar, transformar, recrear y presentar estados "arqueológicos". Es por ello que Ángel Kalenberg²² señala que Cardillo trabaja por "sucesión de estratos" y que sus obras deben leerse como un "palimpsesto". En ese mismo sentido Amalia Mesa-Bains ha hablado de una "estética arqueológica", coincidiendo con Kutasy Merc para quien "(...) lo que importa no es la fidelidad documentalista, sino la construcción del lugar de la memoria hecha de descripciones escuetas (los hallazgos), el uso de una lengua dramática (luces, instalación) y de intertextos (...)"²³.

A lo largo de toda su trayectoria Cardillo intenta generar un paisaje con elementos propios del suelo americano pero entendido también la configuración social de dicha espacialidad. Reflexiona de esa manera con el concepto de paisaje cultural, entendiendo los componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles de nuestro continente. En ese sentido, se acerca a la aproximación de Adolfo Colombres para quien "Las culturas indígenas americanas, (...) toman al hombre como un ser más de la naturaleza, a la que se debe respetar como algo sagrado"²⁴. Por ejemplo, en la serie de ambientaciones denominadas "Cupi"²⁵ presenta túmulos realizados con cerámicas moldeadas sobre animales muertos²⁶ recogidos durante sus viajes por América del Sur o en los alrededores de su residencia en el valle del río Hudson. La referente principal de los túmulos prehispánicos remite a una sacralidad específica en el paisaje comunitario: implica una demarcación visual de vinculada con los ancestros y su posibilidad de mediar con las potencias de la naturaleza. Pero como sostiene Alicia Haber "No hay, empero, intención de recreación histórica sino una interpretación estético - simbólica del concepto de arqueología como reservorio de la memoria (...)"²⁷.

Trabaja de esta manera con la concepción del paisaje, como vestigio (o fósil), como un espacio en el que su proceso concluyó, pero sus rasgos característicos son todavía visibles materialmente. En ese sentido la noción clásica de paisaje de Paul Claval²⁸ lo describe como una matriz no terminada de la cultura, teniendo en cuenta que cada grupo modifica su espacio dejando los símbolos de su identidad en el paisaje. Así, la calidad del paisaje conlleva a una visión del mundo en la cual el observador se encuentra involucrado. Tal

y como lo postulan Ian Hodder y Clive Orton, David L. Clark entre otros, el espacio no puede ser comprendido escindiendo la dimensión simbólica de los actores sociales. Pero también consideramos que los mecanismos espaciales han permitido una reconstrucción dinámica de las identidades y en este proceso las experiencias religiosas contribuyen a conformar la territorialidad, la cohesión social y el sentido de pertenencia de una determinada comunidad.

Lo interesante de estas obras es que a través de las instalaciones en las que actualiza el pasado, involucra a los espectadores insertándolos como participantes de esta “ceremonia de la memoria”, buscando la matriz arcaica que perdura y se transmuta de generación en generación. Puede que su obra traiga a colación ciertos residuos míticos que permanecen, aunque ya no los podamos reponer ni comprender totalmente, debido al proceso de “modernidad como un escenario de pérdida”, señalado hace ya algunos años por Beatriz Sarlo. Lo cierto es que su obra interactúa con una modernización urbana e intenta ser parte de ese universo (ver imagen N° 2 y 3). Recurre a los códigos visuales de la gráfica publicitaria, para incitar a un espectador-transeúnte ya aturdido por otros estímulos visuales. El juego con el kitsch exótico está presente ya que se estimula el llamado a lo lejano, al suelo, a la autenticidad y a la virtud. Se trata de un pasado reacondicionado por una estética que hace de un objeto singular, un objeto que en su “exoticidad” polemiza sobre la mitificación del presente. Cuestiona una “frontera” y problematiza las matrices arcaicas de identidad en una era de postmodernidad.

Era en la que lo “kitsch” se hace presente en diversas manifestaciones del arte latinoamericano, a partir de la reelaboración de formas poco prestigiosas y rechazadas, el reciclaje y resemantización también forman parte de las estrategias de Cardillo. Frente a estas tendencias, su obra dialoga de manera directa ya que de acuerdo a García Canclini²⁹ lo “kitsch” está presente en Latinoamérica ya que nos apropiamos de diferentes corrientes, culturas y formas de pensamiento para revertir nuestra dependencia.

Para continuar reflexionando

En el arte latinoamericano hay muchas continuidades y disrupciones a partir de las características formales, iconográficas y simbólicas de las producciones visuales prehispánicas. Como indica Natalia March³⁰ los artistas nos proponen lecturas, recorridos, señalamientos y simbologías, para detenernos en nuestra realidad cotidiana. En la elección conceptual de cada temática las reflexiones estéticas y políticas se conjugan para disparar sentidos e insertarse en un campo y un mercado en disputa y permanente tensión.

La historia de Latinoamérica se construyó y se sigue ampliando a partir de una mirada a lo propio: arquitectos, pintores, escultores y grabadores se nutrieron de los aportes de los primeros viajeros y arqueólogos. Los antropólogos dieron una nueva visión a la significación de lo popular, los motivos religiosos y las festividades, que se fueron incorporando al corpus visual. Como sostiene Roberto Amigo³¹ la “doctrina euríndica” de defensa histórica y cultural del mestizaje cumplió un rol central en la legitimación de un determinado discurso. Luego, las vanguardias internacionales aportaron una nueva lectura a las reflexiones plásticas.

Las ruinas prehispánicas, la mujer y el hombre primigenio y el suelo americano fueron centrales en diversas etapas de la historia plástica en la que se inserta la obra de Cardillo. Por nombrar sólo a unos pocos: Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Sesostris Vitullo, Libero Badi, Víctor Quiroga, Reinaldo Agosteguis, César Paternosto, Torres García, Diego Rivera, Frida Khalo, Carlos Mérida, Nadin Ospina, Guadalupe Posada, Guillermo Rodríguez, Raúl Guzmán, Héctor Cruz, Alfredo Portillo, Dompé y Alejandro de la Cruz marcaron rumbos que hoy en día se siguen transitando. Al revisar la producción plástica de nuestro continente la lista completa sería inabarcable ya que la hibridación, el mestizaje entre formas europeas o norteamericanas y contenidos latinoamericanos fue y continúa siendo parte de la lectura social.

También debemos indicar que Rimer Cardillo al igual que Ana Mendieta y Juan Francisco Elso, trabaja con huellas, la tierra y los orígenes latinoamericanos. Y de la misma manera que Milton Becerra, reflexiona acerca de los daños a la naturaleza y a las comunidades originarias, idea de lo sagrado y los ritos generando obras en las que el montaje es más conceptual que visual.

Las tradiciones iconográficas y formales europeas son interpeladas a partir de una reflexión sobre la identidad. Las estéticas cosmopolitas se conjugan con lo propio de cada tierra y cada habitante para pensar el pasado desde una perspectiva contemporánea. La raíz cultural autóctona se imagina, se inventa, se resignifica para consolidar una lectura política sobre la “América profunda”.

En todos los artistas mencionados, al igual que en la obra de Rimer Cardillo, la identidad está relacionada con la alteridad y como dice Stuart Hall es la “costura” o “sutura” que sujeta la estructura del sujeto. Pero los legados culturales no dejan de ser “otros”. Porque como sostiene Eric Landowski³² el hombre está condenado a poder constituirse únicamente por la diferencia, o sea para que exista el yo, es necesario que haya un otro que se oponga.

Hay una larga historia plástica en la que se inserta, legitima y reactualiza una trama de banalización y mitificación de “lo prehispánico”. En la producción de Cardillo encontramos imágenes de lo “propio” y “lo otro” y una territorialidad manifiesta como escenario de un pasado que continúa reafirmando en el presente con múltiples y complejas dinámicas de inclusión y exclusión. Los ficcionales modelos culturales construidos por este artista implican la recomposición de las matrices simbólicas en un escenario de predominante pérdida. A lo largo de su vasta trayectoria, Cardillo propone herencia cultural frente a la dilución de los patrones de un acervo ancestral. Lo opuesto a una cultura amorfa y desterritorializada.

Notas

1. Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S.XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.

2. Mircea, E. (2000). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.

3. Quebrada de los Cuervos (1993) estaba armada en torno a un texto, un cupí y pendoones estampados en serigrafía sobre tela. En dichos grabados aparecen representaciones agigantadas del paisaje uruguayo, advirtiendo de esa forma contra la destrucción de vida y cultura indígenas.



Imagen 1.



Imagen 2.



Imagen 3.

Imagen 1. Araucaria, The Bronx Museum of the Arts. Bronx, NY, 1998. **Imagen 2.** Cupí degli uccelli, Bienal de Venezia, 2001. Tierra y terracota, 195 cm alto, 445 cm diámetro. **Imagen 3.** Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley, SUNY New Paltz, NY, 2004

4. Esta serie incluye objetos recogidos en el lugar y gigantescas xilografías de 300 x 200 cms., ampliaciones de pequeñísimos apuntes al natural tornados durante un viaje por el Amazonas.
5. Remite al nombre de un árbol originario de América del Sur, que desapareció debido a sucesivas devastaciones.
6. Ver Imagen N° 1.
7. En esta obra hay referencias a las urnas funerarias, petroglifos, esculturas líticas. Los animales que predominan son aves, peces, lagartos, mulitas, tatús y armadillos (el animal más típico de la prehistoria rioplatense). Estos ejemplos de las especies locales también están presentes en las cerámicas que Cardillo despliega en montículos denominados “cupís”.
8. Kalenberg, Á. (2001) “De la naturaleza a la historia”, en: Rimer Cardillo - XLIX Biennale Di Venezia - “Cupí degli uccelli”, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales.
9. Haber, A. *El escenario de la memoria, Charrúas y Montes Criollos de Rimer Cardillo*. Uruguay: Departamento de Cultura, I.M.M. Disponible en: http://www.rimercardillo.com/gen_essay_haber_sp.htm. Última consulta 06/06/2014.
10. Astvaldsson, A. (2004). El flujo de la vida humana: el significado del término/concepto de huaca en los andes, en: *Hueso húmero*, vol. 44, págs. 89-112. Disponible en: <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/9EL%20FLUJO%20DE%20LA%20VIDA%20HUMANNA.pdf>. Última consulta 29/07/2014.
11. Augé, M. (1996). *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós. Pág 110.
12. Lotmanm, Y. M. (1999). *La semiesfera*, Tomo I. Barcelona: Akal. Pág 91.
13. Ver imagen N° 1.
14. Zamora Águila, F. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación. Tercera parte: Visión, representación y presencia*. Espiral, Pág 352.
15. Santarelli, S. y Campos, M. (2007). Salesianos en Bahía Blanca y Menonitas en Guatraché: dos modos de ocupar y resignificar el territorio. *Anales de UGI*, Conferencia de la Comisión de la Unión Geográfica Internacional la “Aproximación Cultural en Geografía” Aspectos Culturales en las Geografías Económicas, Sociales y Políticas. Buenos Aires. Pág. 1.
16. Carballo, C. (2009). *Cultura, territorios y prácticas religiosas*. Buenos Aires: Prometeo. Pág. 132.
17. MacLaren Walsh, J. “The Dumbarton Oaks Tlazoltéotl: looking beneath the surface”, *Journal de la société des américanistes* [En línea], 94-1 | 2008, Publicado el 09 junio 2013, consultado el 25 julio 2014. Disponible en: <http://jsa.revues.org/8623>
18. Idem. Pág 25.
19. Op. Cit. Pág 102.
20. Bajtin, M. (1999). *El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo Veintiuno.
21. Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
22. Op. Cit. Pág 5.
23. Kutasy Merci, Cardillo y la memoria. Disponible en: http://www.rimercardillo.com/gen_essay_merci.HTM. última consulta 06/06/2014

24. Colombres, Ad. (2004). *América como civilización emergente*. Buenos Aires: Sudamericana. Pág 64.
25. Ver imagen Nro 2.
26. Entre algunos de los reiterados encontramos armadillos, pájaros, tortugas y lagartos.
27. Op. cit.
28. Claval, P. (1999). Los fundamentos actuales de la geografía cultural. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, Nro34, p. 25-40.
29. García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
30. Natalia March, "Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990", *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2010, consulté le 23 juillet 2014. Disponible en: <http://amerika.revues.org/1617> ; DOI : 10.4000/amerika.1617
31. Amigo, R. (2014). *La hora americana 1910-1950*, 1ra edición: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
32. Landowski, E. (1997). *Presences d'autro: essais de socio-semiotique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bibliografía

- Amigo, R. (2014). *La hora americana 1910-1950*. Buenos Aires: 1ra edición: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Astvaldsson, A. (2004). El flujo de la vida humana: el significado del término/concepto de huaca en los andes, en: *Hueso húmero*, vol. 44, págs. 89-112. Disponible en: <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/9EL%20FLUJO%20DE%20LA%20VIDA%20HUMA NA.pdf> . Última consulta 29/07/2014.
- Augé, M. (1996). *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós.
- Bulhões, A. y Bastos Kern, M. L. (1994). "Mitologías de ausencia en el arte uruguayo de hoy: Las instalaciones de Rimer Cardillo y Nelbia Romero". En Porto Alegre, M. (comp.). *Artes Plásticas na América Latino Contemporânea*. Brazil: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 151-165.
- Bajtín, M. (1999). El problema de los géneros discursivos. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.
- Colombres, A. (2004). *América como civilización emergente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Carballo, C. (2009). *Cultura, territorios y prácticas religiosas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Claval, P. (1999). Los fundamentos actuales de la geografía cultural. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, N° 34, p. 25-40.
- Cléver L.; Kalenberg, Á.; Lippard, L., et al. (2001). *Cupí degli Ucelli: XLIX Biennale di Venezia*. Germany: Cantz.
- Duncan, M. (1995). "Art of the Living Dead". *Confronting Nature: Silenced Voices* (exhibition catalogue). Fullerton and Orange, California: Main Art Gallery, California State University and Guggenheim Gallery, Chapman University, p. 12.

- García, J. A. (2006) Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta Poetica* 27 (1), PRIMAVERA. Disponible en: <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/27-1/45-62.pdf>. Última consulta 17/01/2014
- Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S.XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Haber, A. (1991). *Charrúas y Montes Criollos: A los quinientos años de la conquista europea*. Montevideo: Salón Municipal de Exposiciones.
- Haber, A. *El escenario de la memoria, Charrúas y Montes Criollos de Rimer Cardillo*. Uruguay: Departamento de Cultura, I.M.M. Disponible en: http://www.rimercardillo.com/gen_essay_haber_sp.htm. última consulta 06/06/2014.
- Janusz, A.(2005). *Myths, Science, Metaphors: Rimer Cardillo and Jani Konstantinovski Puntos (exhibition catalog)*. Krakow: Jagiellonian Library.
- Kalenberg, Á. (2001). “De la naturaleza a la historia”, en: *Rimer Cardillo - XLIX Biennale di Venezia - “Cupí degli uccelli”*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales.
- Kalenberg, Á. (1990). *Arte Uruguayo y otros*. Montevideo: Editorial Galería Latina, pp. 130-131.
- Kutasy, M. *Cardillo y la memoria*. Disponible en http://www.rimercardillo.com/gen_essay_merci.HTM. última consulta 06/06/2014
- Landowski, E. (1997). *Presences d'autro: essais de socio-semiotique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lippard, L.; R. Nieves, Marisol et al. (1998). *Araucaria*. NY: The Bronx Museum of Art.
- Lippard, L. (2006). *Inductions of Space: Rimer Cardillo and Jani Konstantinovski Puntos*. Cracow: DA Graf Publishers, p. 9.
- Lotmanm, Y. (1999). *La semiesfera* tomo I. Barcelona: Akal.
- Mac Laren Walsh, J. “The Dumbarton Oaks Tlazoltéotl: looking beneath the surface”. *Journal de la société des américanistes* [En línea], 94-1 | 2008, Publicado el 09 junio 2013, consultado el 25 julio 2014. Disponible en: <http://jsa.revues.org/8623>
- March, N. “Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990”. *Amerika* [En ligne], 3 | 2010. Mis en ligne le 21 septembre 2010, consulté le 23 juillet 2014. URL: <http://amerika.revues.org/1617>; DOI: 10.4000/amerika.1617
- Mesa-Bains, A. (1988). *Ceremony of Memory: New Expressions in Spirituality Among Contemporary Hispanic Artists*. New Mexico: Center for Contemporary Arts of Santa Fe.
- Mesa-Bains, A. (1993). *Ceremony of Spirit: Nature and Memory in Contemporary Latino Art*. San Francisco: The Mexican Museum.
- Mircea, E. (2000). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.
- Pini, I. (2001). *Fragments de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Santarelli, S y Campos, M. (2007) Salesianos en Bahía Blanca y Menonitas en Guatraché: dos modos de ocupar y resignificar el territorio. *Anales de UGI*, Conferencia de la Comisión de la Unión Geográfica Internacional la “Aproximación Cultural en Geografía” Aspectos Culturales en las Geografías Económicas, Sociales y Políticas. Buenos Aires.
- Sánchez Prieto, M. “Memoria e identidad en el arte uruguayo de la post-dictadura”. *II Encuentro internacional sobre arte contemporáneo* (exhibition catalogue).

- Sullivan, E. ed. (1996). *Latin American Art in the Twentieth Century*. New York: Phaidon Press, Schneider, Arnd. "Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology". *Journal of Material Culture*, 1, No. 2 (1996), pp. 197, 201.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge, Willers, Karl Emil, Carbonell, Carlos, et al (2004.) *Impressions (and Other Images of Memory)*. A complete essay on Cardillo's work. New York: Samuel Dorsky Museum, of Art. SUNY New Paltz. New Paltz.
- Zamora Águila, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación. Tercera parte: Visión, representación y presencia*. México: UNAM.

Abstract: By focusing on the semiotic aspects involved in the work of the Uruguayan artist Rimer Cardillo we can review the use of pre-Columbian iconography in its production. Beyond the confluence of the "other" to set their own cultural identity, we are interested in his work as a "starting point" to reflect on the symbolic continuities that are present in contemporary Latin American art. The use of pre-Hispanic iconographic patterns is related to the ethnographic survey and visual record of objects from a long-standing appropriation in the history of our art. However, in this case: Pre-Columbian elements are resignified to manifest a membership? or A problem about origin is set and present is questioned from a particular selection from the past? As in many other Latin American artists crossroads between different cultural paradigms, identity and ethnic conflicts appear. Then: Can we say that his work is legitimated from a certain tradition in Latin American art?

Key words: identity - prehispanic - alterity - belonging - symbolic continuity - exotic.

Resumo: O trabalho enfoca-se nos aspectos semióticos que confluem na obra do artista uruguaio Rimer Cardillo para revisar como usa a iconografia pré-colombiana em sua produção. Além da confluência do outro para configurar a própria identidade cultural, nos interessa sua obra como ponto de partida para refletir sobre as continuidades simbólicas presentes na arte latino-americana contemporânea. O uso dos padrões iconográficos pré-hispânicos relaciona-se com o relevamento etnográfico e o registro visual de objetos a partir de uma apropriação letrada de longa data nossa história plástica. Porém neste caso: os elementos pré-colombianos são re-significados para manifestar uma pertença? Ou, Se problematiza sobre a origem e questiona-se o presente a partir de uma determinada seleção do passado? Como em muitos outros artistas latino-americanos, aparecem encruzilhadas entre diferentes paradigmas culturais, conflitos identitários e étnicos. Então, podemos afirmar que sua obra legitima-se a partir de uma determinada tradição dentro da plástica latino-americana?

Palavras chave: identidade - pré-hispânico - alteridade - pertença - continuidade simbólica - exótico.

Resumen: En la poética del cineasta argentino Jorge Prelorán las motivaciones éticas y estéticas están estrechamente vinculadas. El presente artículo ubica su filmografía en el contexto del documental etnográfico, para destacar sus rupturas y continuidades respecto a otros realizadores nacionales e internacionales. A su vez, la circulación de la obra del director permite descubrir el potencial semántico que le confiere vigencia en la actualidad. Por último, la dimensión ética y comprometida del trabajo filmico de Prelorán se pone de manifiesto al señalar puntos de contacto entre sus etno biografías y los conceptos de: sujeto político, subjetivación, identificación y desidentificación de Jacques Rancière.

Palabras clave: documental etnográfico - etnobiografía - sujeto político - subjetivación - ética.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 85-86]

(*) Cursó la carrera de Artes (Orientación Combinadas) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 2002 trabaja en el Museo Nacional de Bellas Artes, desempeñándose en áreas dedicadas tanto a la documentación y el registro de la colección, como a la investigación. Actualmente es asistente de investigación del Asesor Museográfico, Curadurías y Exposiciones, y Coordinador de Ediciones del MNBA, Roberto Amigo Cerisola.

“Dar voz a los que no la tienen. Lo que busco es tratar de entender cómo la gente sobrevive: mis películas son sobre sobrevivencia”.

La cita precedente pertenece a Jorge Prelorán (Rossi, 1987, p. 21). El motivo por el cual fue elegida como párrafo inaugural del presente escrito se debe a su capacidad de poner en acto una declaración de principios y una postura ética. Al definir el objetivo y el alcance de su cine, el realizador y sus imágenes toman posición. “Dar voz a los que no la tienen”: punto de partida y de llegada, o principio y fin para quien supo traspasar la brecha –a menudo insalvable– entre las intenciones de los enunciados y la performatividad potencialmente inscritas en los mismos. La cita enunciada por el realizador puesta en relación con su obra, permite pensar en Jorge Prelorán como un modelo de coherencia entre sus pensamientos y sus prácticas. Al menos en un sentido profundo o vital, dado que logró plasmar en la materialidad del celuloide su gran preocupación por la humanidad, o, específicamente –y

en términos de Rancière— por la parte de los que no tienen parte, convencido de la eficacia de los lenguajes audiovisuales —el cine en su caso— en la función testimonial. Si bien la actividad de Jorge Prelorán como director cinematográfico comenzó a mediados de la década del sesenta (*Ocurrido en Hualfin; Trapiches caseros; Casabindo y Purmamarca*, todas de 1965¹), recién en la década siguiente encontró un estilo que definiría todos sus films. En poco tiempo, el nombre de Jorge Prelorán fue sinónimo de “etnobiografía”, diferenciándose así sus realizaciones del resto de los “documentales antropológicos”, también conocidos por entonces como “documentales etnográficos”.

El documental etnográfico en Argentina: definición, herencia y continuidades

Tanto para una definición como para una cronología abreviada del género en el contexto nacional, retomaré las investigaciones llevadas a cabo por Javier Campo (2012). El autor, basándose en los aportes de otros investigadores y realizadores cinematográficos, retoma como posible definición del género etnográfico, la que remite a la función de documentar diferentes grupos de personas, observando las manifestaciones culturales así como las problemáticas que enfrentan como grupo. Asimismo, Campo señala dos características que considera recurrentes a lo largo de la historia del género, la primera tiene que ver con lo que constituye el tema de registro, es decir, un otro perteneciente a una cultura diferente que se encuentra en situación de riesgo (en este sentido, el autor sigue los postulados de Bronislaw Malinowski y su práctica conocida como “etnografía de salvamento”). La segunda característica, relacionada con la praxis y definición mismas del género, se refiere a la observación y registro de contextos alejados de las grandes ciudades.

Como antecedentes del género documental etnográfico en nuestro país, Campo señala la presencia de ciertos modelos cinematográficos de registro que hacían foco en la indagación, pero acentuando, en la mayoría de los casos, el carácter exótico del grupo a documentar y, aunque menos frecuente, el paternalismo de la cultura dominante para con el grupo cultural local que devenía mero agente recesivo. En este sentido, suele datarse el inicio de la protohistoria del documental etnográfico en nuestro país en el año 1918, con *El último malón*, de Alcides Greca. Once años después, Gunther Pluschow, con su *Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos*, como ya lo señala el título, es sólo un ejemplo del nutrido grupo de cine de viajeros que, al igual que en este film de 1929, documentaron ese exotismo de nuestras tierras del sur, que tanto los subyugó. Un buen ejemplo de la postura paternalista mencionada más arriba, lo constituye *Terre Magellaniche*, film de 1933 del sacerdote Alberto Maria de Agostini para la congregación salesiana de Don Bosco, en Tierra del Fuego (un caso en el que conviven la visión misericordiosa, cargada de compasión por el indígena, con el mensaje de la salvación a través de la evangelización, esto es, destruyendo la cultura de origen²). El cambio de perspectiva lo traería la Escuela Documental de Santa Fe, casi tres décadas más tarde, con dos películas emblemáticas como *Tire dié* (1958-1968) de Fernando Birri, y *Los 40 cuartos* (1962) de Fernando Oliva. Ambos realizadores encontraron en el universo cinematográfico una herramienta idónea para relevar cuestiones sociales y culturales de diversos grupos humanos —es aquí, a mi juicio,

donde se pueden establecer fuertes puntos de contacto con la poética de Jorge Prelorán, no obstante, algunos títulos de Raymundo Gleizer como *La tierra quema* (1964), *Ceramiceros de Traslasierra* (1965) y *Pictografías del Cerro Colorado* (1965) son cercanos al marco temporal de producción del cine documental etnográfico de Jorge Prelorán. Si bien la diferencia fundamental entre las producciones de Gleizer y las posteriores de Prelorán reside en la mirada marcadamente ideológica del primero, por esos años ambos cineastas trabajaron en proyectos de manera conjunta, dando como resultado dos films: *Ocurrido en Hualfin* (1965), con Jorge Prelorán como director y Gleizer como montajista, y *Quilino* (1966), con montaje de Prelorán y dirección de Gleizer. Luego de esas dos experiencias, los cineastas siguieron por caminos diferentes: Gleizer, sostuvo una labor cinematográfica que acompañó su fuerte compromiso revolucionario y militante, mientras que Prelorán se pronunció en contra de cualquier ideología o propaganda, por considerarlas sinónimos de “clientelismo político”.

El documental etnográfico en el mundo. Continuidades y rupturas en el universo de Prelorán

Jorge Prelorán se reconocía influenciado por el neorrealismo italiano y los documentales de los años '50, pero en más de una oportunidad, recaló su desconocimiento de la obra de Robert Flaherty³ en el momento en que comenzó con sus primeros pasos hacia las futuras etnobiografías. No obstante, es preciso reconocer en el cine de Prelorán elementos etnográficos presentes en Flaherty, como por ejemplo, los períodos de convivencia prolongada del documentalista junto con la cultura a documentar; la contextualización del entorno de los personajes; el realismo de las técnicas a emplear así como el visionado por parte de los protagonistas del material filmado en el mismo lugar. (Piault, 2003 citado en Campo, 2012).

Asimismo, es posible señalar la relación de continuidad con las propuestas de los etnocineastas estadounidenses Timothy Ash⁴ y David MacDougall⁵, quienes le brindaron un nuevo modo de mirar. Tanto Ash como MacDougall, encontraron un referente, al menos como punto de partida, en la línea del Cinema Verité⁶ y el Cine directo americano⁷ cuyo objetivo principal era situar al espectador en el rol de observador y testigo de un fragmento de realidad. Ash, por su parte, estableció si no una ruptura, al menos una eficaz “discontinuidad” en relación con el estilo y los principios tal como los venía proponiendo el cine etnográfico hasta entonces. Con tono mordaz, denunció la necesidad urgente de un cambio en el abordaje de dichos films, a los que consideraba aburridos. Asumiéndose atrapado entre la ficción y la realidad cinematográfica, encontró una solución en el cine con función narrativa, y lo propuso como un modelo a través del cual los etnocineastas podrían aprender a contar una historia de la mejor manera posible. Dado que la historia era para Ash una forma de hacer justicia a la comunidad estudiada, remarcó la importancia de la misma, principalmente en la cuestión del protagonismo, que debía estar encarnado en los integrantes de la comunidad observada, y no en el observador y sus inquietudes. (Brisset 1996, p. 101 citado por Prier, 1996). MacDougall, más lacónico que Ash, definió el cine etnográfico como un cine de observación. En su innovación arremetió contra la

figura del antropólogo presente en el film –casi como un protagonista– desde la banda de imagen y/o la de sonido (en el último caso, mediante el recurso de la narración en voz-off /over), así como a la intervención traductora o explicativa del cineasta. Considero estas participaciones como factores de interferencia que interrumpían la recepción de los films. Cabe aclarar en este punto que, para MacDougall, el cine etnográfico debía ser un fragmento casi inmediato, directo de la realidad (encontraba el fundamento de lo “genuino” o verdadero, en la ausencia –a mi juicio no reconocimiento– de las instancias de dirección, actuación, reconstrucción, dramatización). (MacDougall, 1975, pp. 109-124 citado en Ardevol Priera, 1998)⁸.

Jorge Prelorán, habiendo abrevado en las enseñanzas de Ash y MacDougall, tomó y descartó con sabiduría, como el apasionado y obsesivo montajista que fue, fragmentos de esa herencia que renovarían su manera filmar a partir de 1970. De MacDougall tomó la propuesta de una cámara “participativa” y “próxima” (como un medio eficaz para que los protagonistas le hablaran directamente al espectador)⁹, así como la cuestión de prescindir de la presencia del antropólogo y de los comentarios eruditos –algo que, a mi juicio, ya se encontraba entre sus preocupaciones. Al respecto, reconoció una primera etapa en la que sus cortos –por entonces de carácter puramente antropológicos– contaban con la asistencia de un antropólogo para la escritura del libreto, con resultados muy didácticos, pero “estériles” al mismo tiempo. Luego los datos –muy científicistas– aportados por el antropólogo, eran leídos por un locutor. De este modo, se lograba un producto distanciado y frío, que impedía una conexión profunda con la festividad o ritual que se estaba mostrando. Con el objetivo de reducir ese efecto de distancia, se le ocurrió sustituir la voz profesional del locutor. El resultado de ese primer intento quedó plasmado en *Artesanías santiagueñas*, un corto de 1966, en el que se escucha al poeta santiagueño Nicanor Pereyra recitando un poema que escribió especialmente para el documental. Satisfecho con el resultado, procedió de modo similar con su corto *Fiestas en Volcán Higuera*, con relato y voz del puneño Anastasio Quiroga. (Prelorán 1987, pp. 24-25)

Luego de repasar las declaraciones de Prelorán, me atrevería a sostener casi sin lugar a dudas que fue con Ash con quien más se identificó. Por ejemplo, declaró en varias oportunidades la difícil y doble misión del realizador etnobiográfico de ser fiel a los protagonistas, mostrando su realidad pero sin olvidarse del público, evitando su aburrimiento o incompreensión (2006, p. 63). A su vez, elaborando una suerte de propedéutica, recaló una y otra vez, una serie de principios, directrices o consejos dirigidos al etnobiógrafo (2006, 64), como la importancia de llegar al lugar sin ideas preconcebidas, con tiempo y predisposición para escuchar con atención y tomar notas. Destacaba este primer acercamiento dado que de allí surgiría todo un material de gran valor testimonial –las “narrativas”– que luego el etnobiógrafo separaría según los temas (“tipos”) y sus respectivas preponderancias (“pesos”). También resaltó la importancia del tiempo que se debía dedicar a detectar los temas chicos, fundamentales para configurar un contexto.

Como cierre de este apartado en el que intenté dar cuenta someramente de la concepción del realizador desde la perspectiva antropológica, me detendré en un último aspecto que considero que fue fundamental en el *modus operandi* del cineasta. Me refiero a la diferenciación establecida, desde los estudios antropológicos, entre dos modos de acercamiento a la cultura que se pretende estudiar/documentar/filmar: *ethic approach* y *emic approach*.

El acercamiento ético (*ethic approach*) es el que se establece desde afuera del contexto que es objeto de estudio u observación. En este caso se remarca notablemente la distinción entre el observador y el “otro”, es decir, el observado. Dado que el observador no comparte la herencia cultural del grupo o sujeto observado, ante la inexistencia de un código que manejen ambas partes, la experiencia culmina otorgándole al grupo que se pretende “comprender” (observar/estudiar) la función de mera ilustración de teorías concebidas de antemano por parte del observador. Por el contrario, el acercamiento émico (*emic approach*), se propone estudiar un evento desde adentro. Este tipo de acercamiento fue el elegido por Prelorán y en esta elección residió su gran giro en el campo del documental etnográfico, dando lugar a “su” género, el que cultivó de manera prolífica por más de una década: el de las “etnobiografías”¹⁰. Para lograrlo, fue consciente de la importancia de la relación empática que debía darse con, y a través de, esos sujetos - mundos, en un doble movimiento, como de ida y vuelta ininterrumpido, que los iba transformando a ambos al mismo tiempo que fortalecía y profundizaba el nexo generado. En este sentido, recaló la importancia de la personalización de la historia, como un recurso clave para lograr la empatía. De ahí surgió su necesidad de que cada película se centrara en una persona identificada con su nombre y apellidos verdaderos.

Poner en práctica el principio antropológico del acercamiento émico fue un ejercicio que el cineasta consideró como piedra basal a la hora de encarar sus proyectos. En una oportunidad, siendo entrevistado por el profesor Teshome Gabriel, dijo que la mejor forma de aprender sobre las vidas y vicisitudes de un pueblo consistía en ir *hasta las fuentes* [...] para conocer cómo se adaptaban las personas así como sus conquistas en los propios contextos. (Rossi, 1987, p. 122) La consigna de *ir hasta las fuentes*, funcionó como un precepto a lo largo y en cada uno de sus proyectos, en un sentido profundo. Mucho antes de encender la cámara o el grabador, compartía las vivencias de la comunidad –al principio como un observador silencioso que tomaba notas, más tarde, transcurrido el tiempo que posibilitaba la instancia del diálogo, como un oyente de esas historias de vida que los sujetos protagonistas elegían compartir, abriéndose a él. Y fue más lejos aún: una vez concluida la experiencia etnobiográfica, su relación con los protagonistas –que incluía a los familiares de éstos– perduró en el tiempo (en algunos casos mediante el intercambio de correspondencias, en otros –el de los que menos poseían– mediante el envío de ayuda para la subsistencia).

Itinerarios

Dado que uno de los principios más reconocidos de Jorge Prelorán fue “dar voz a los que no la tienen” (para él la finalidad misma o lo que justificaba sus realizaciones) es fundamental estar atentos a la circulación actual de su filmografía en el contexto local.

Luego del estreno oficial de casi una veintena de sus títulos en el *Festival de Expresiones Folklóricas Argentinas*¹¹, llevado a cabo en el Teatro San Martín en 1969, sobrevino el silencio. Esas películas que pretendieron dar voz a quienes no la tenían, no encontraron un canal o circuito de exhibición adecuado durante los próximos quince años¹². En 1984 el cineasta regresó al país, luego de ocho años de exilio, y, el por entonces Centro Cultural General

San Martín ofreció una gran retrospectiva a lo largo de quince días, con una importante afluencia de público. Según Rossi, en viajes posteriores el cineasta dictó conferencias, presidió seminarios y presentó ciclos sobre cine documental. Sin embargo, el tema de la circulación de sus películas observaba aún cierta dificultad¹³. Es entonces cuando surgen los primeros intentos, desde diversas disciplinas, de poner en valor de su obra. Algunos de los mentores de entonces, Guillermo Magrassi –antropólogo social– y Graciela Taquini –historiadora del arte–, fueron quienes lucharon por difundir ciclos dedicados al realizador en distintos circuitos de exhibición. Desde el ámbito de la investigación, Adolfo Colombres, Mario Bommheker, Pablo Paranagua, Paraná Sendrós, Juan José Rossi, Héctor Kohen, la Fundación Universidad del Cine, Teshome Gabriel, Jorge Ruffinelli, Marcos Pérez Llahí, Ana Amado y los ya mencionados mentores (la enumeración no pretende ser exhaustiva), se avocaron al estudio de la filmografía de Prelorán –muchos de los autores, en una labor sostenida hasta la actualidad. Desde el ámbito de la realización cinematográfica, con *Huellas y memoria de Jorge Prelorán*, de Fermín Rivera, el realizador ya cuenta con un merecido homenaje, que incluye parte de su obra, al mismo tiempo que puede afirmarse la continuidad del legado del padre de las etnobiografías o “geografías humanas”, como también le gustaba llamarlas. *Huellas...* se estrenó en el cine Gaumont en septiembre de 2010; un mes después se estrenó en el auditorio del Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Fundación Costantini). Por otra parte y casi como en los comienzos, el público adepto a los clubes de cine pudo apreciar –y debatir sobre– la obra de Jorge Prelorán gracias a la programación ofrecida por La Rosa, un cineclub del barrio de la Recoleta. Los ciclos combinaban las proyecciones con exposiciones de fotografía¹⁴, música en vivo, conferencias a cargo de Mabel Prelorán –la mujer del realizador, compañera también en las rutas de filmación–, además de incluir la presencia de invitados especiales, como Pedro Cayo (hijo de Hermógenes, protagonista de una de las etnobiografías). En uno de estos ciclos, Mabel Prelorán tuvo a su cargo la presentación de *Huellas...* mencionada en el párrafo anterior. Finalmente, el universo de Prelorán, revisitado por Rivera, llegó a la televisión¹⁵. Este año 2014, el espacio museal local dio la bienvenida al cine de Prelorán en dos oportunidades¹⁶. Durante el mes de abril, el Museo Casa de Ricardo Rojas exhibió los títulos más emblemáticos del realizador en el marco de su ciclo de Cine Etnográfico¹⁷. Un mes después, el Museo Nacional de Bellas Artes proyectó en forma continua el corto *Iruya* (1996) dentro del espacio expositivo de una muestra de americanismo¹⁸.

Valiéndose de la función documental y estética de *Iruya*, Roberto Amigo –curador de la exposición– incluyó el film como elemento constitutivo de su guión curatorial. El audiovisual funcionó como aglutinante de sentido, portador de la iconografía desplegada en las obras seleccionadas para la muestra. Frente a las pinturas, el espectador atento podía actualizar las escenas de *Iruya* visionadas con anterioridad.

La primera versión de *Iruya* data de 1967 y se inscribe en el marco del Programa de Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas mencionado anteriormente. Una de las características de los documentales de este período –y por la que el realizador ha recibido algunas críticas negativas– fue el carácter marcadamente didáctico. Esto se observa en la apertura del cortometraje a continuación de los títulos de crédito iniciales, desde la banda de imagen, mediante un mapa donde se señala con una flecha la ubicación geográfica de la localidad de Iruya. Sincrónicamente, desde la banda de sonido y mediante el recurso de

la voz en off, Jorge Prelorán designa las coordenadas espacio-temporales y el derrotero de la localidad desde los tiempos de la conquista a la actualidad. Si bien esta elección parecería ir en contra de los principios esgrimidos por el realizador señalados en el apartado anterior, esto tiene que ver con que este documental se inscribe, como dije, dentro de sus realizaciones con fines puramente didácticos, para las cuales el horizonte de expectativa –y de recepción– del realizador lo constituyeron las instituciones educativas, antes que el público cinéfilo. De todos modos, luego de la intervención de la voz del narrador omnisciente en el prólogo, el cortometraje prescinde de este recurso, valiéndose de elementos puramente diegéticos, como el relato en voice over a cargo un habitante de Iruya.

Si bien no hemos encontrado declaraciones del director en referencia a su relación con la pintura, al recorrer su producción uno se encuentra con al menos tres títulos, en los que visita esta disciplina artística como tema: *Chucalezna*, *Medardo Pantoja*, *Manos Pintadas* y, dentro de lo que sería la talla de imágenes religiosas, *Hermógenes Cayo*.

En *Artesanías santiagueñas* mediante lo que denominó como “tomas íntimas”, realizó una observación de cómo trabajan los artesanos. Este el primer trabajo que efectuó según un método absolutamente propio, prescindiendo de antropólogos y donde se animó a experimentar con la banda de sonido. En este cortometraje podría datarse el comienzo de su búsqueda de una narración menos artificial, catedrática y forzada, dado que su foco de interés no estaba puesto en la explicación de cómo se hacían las artesanías. Encontró la solución en la narración del poeta santiagueño Nicanor Pereyra.

En *Medardo Pantoja, pintor*, puso su atención en el quehacer minucioso del artista, pero recuperando la herencia ancestral a través de las narraciones de Don Medardo. *Hermógenes Cayo, (Imaginer)*, además de ser su primer mediometrage, marcó un punto de inflexión en su obra, ya que, según el cineasta fue entonces donde encontró el método que mantendría en varias de sus realizaciones posteriores como *Cochengo Miranda*, *Valle Fértil* y *Los hijos de Zerda*. *Hermógenes Cayo* fue seleccionado por la crítica en 1975 entre las diez mejores realizaciones del cine argentino. (Colombres, 2005)

En *Chucalezna*, se centró en los ejercicios pictóricos llevados a cabo por niños de una escuela rural, en una localidad de Quebrada de Humahuaca (que da el nombre a la película). Por el dominio alcanzado en el manejo del color, los chicos fueron reconocidos por la UNESCO en 1976.

La etnobiografía como ejercicio de subjetivación

En el presente apartado intentaré establecer algunos puntos de contacto entre la poética de Jorge Prelorán y algunas reflexiones del filósofo contemporáneo Jacques Rancière, quien encuentra en cierto tipo de cine, una posibilidad de acercamiento a cuestiones políticas. Si entendemos la política, de acuerdo con Rancière, como una cuestión de modos de subjetivación, podemos establecer fuertes conexiones con el pensamiento que Jorge Prelorán puso en acto en sus etnobiografías. En principio, Rancière, entiende la subjetivación (25) como:

La producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de la experien-

cia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia. [...] Un modo de subjetivación no crea sujetos ex nihilo. Los crea al transformar unas identidades definidas en el orden natural del reparto de las funciones y los lugares en instancias de experiencia de un litigio.

Asimismo, considera que:

Toda subjetivación es una desidentificación, el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados, de una puesta en relación de una parte y una ausencia de parte.

La desidentificación a la que se refiere, tiene lugar en la nueva configuración del sujeto –es decir, el nuevo modo de subjetivación. Los protagonistas de las etnobiografías de Prelorán son, mediante la elección (po)ética del realizador, desidentificados, es decir, arrancados del lugar que tenían asignado por ese reparto que se instituye a sí mismo –y de manera peligrosa– como de un orden “natural”: los habitantes de los confines, los que reciben en el reparto la parte de los que no tienen parte, la cuenta de los incontados. Estudiarlos como grupo étnico diferenciado (en los últimos años, un discurso encubridor y eufemista habla de “pueblos originarios”), es continuar asumiendo esa parte que les ha tocado. De este modo, la operatoria de la etnobiografía, como resultado de una experiencia –no teórica en el caso de nuestro cineasta, sino de vida, de *convivencia*– arranca a estos protagonistas con nombre y apellido del lugar de anonimato al que estaban confinados. Esta operatoria, entonces, consta de al menos tres movimientos: 1) acercamiento y con-vivencia 2) testimonio 3) desidentificación-identificación. La desidentificación en el sentido de Rancière es así, a mi juicio, una condición de posibilidad de la identificación de la que habla Jorge Prelorán, cuando se propone encarar “un cine que presenta los grandes problemas de la humanidad y las formas en que los individuos sin poder político responden a la adversidad desarrollando diferentes estrategias de control para sobrellevarla” (Rossi, 1987, p. 57). De este modo, incluso se puede avanzar un poco más, entendiendo a Prelorán con su modo de obrar como ese “operador” en quien Rancière encuentra lo que define a un sujeto político:

Un sujeto político no es un grupo que ‘toma conciencia’ de sí mismo, se da una voz, impone su peso en la sociedad. Es un operador que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir en el nudo entre los repartos del orden policial¹⁹ y lo que ya está inscripto allí de igualdad, por más frágiles y fugaces que sean esas inscripciones (Rancière, *s/f*, p. 28).

Al respecto, cabe destacar la postura del realizador cinematográfico sobre la ideología:

[...] aquellos especialmente politizados están generalmente irritados por mis películas, porque no encuentran mensajes obvios ni estridencias en

ellas. Películas de propaganda de cualquier tipo me irritan. He tratado conscientemente de ser respetuoso al público. No me gusta que me digan a mí qué es lo que debo pensar, de modo que tengo que ser muy cuidadoso de no imponer mis puntos de vista sobre los demás²⁰. Es necesario aproximarse a la experiencia de una manera pura y no movido por el deseo de obtener imágenes para defender nuestras ideas políticas²¹.

Poniendo el foco en la gente olvidada y ofreciéndoles un medio –artístico– para que contaran sus vivencias cotidianas, las etnobiografías de Jorge Prelorán reinscriben la esfera artística, asistiendo de este modo a una nueva configuración en la partición de la riqueza sensible y de las formas de la experiencia. Este acto de reinscripción, es una de las cualidades que Rancière encuentra en el nuevo cine político, donde no se trata de denunciar algo injusto o documentarlo, sino de hacer de la praxis fílmica una producción simbólica “justa”, no en un sentido moral, sino a la medida de la experiencia.

Notas

1. Si bien en sus filmografías se incluye *Venganza* (1954) como su primera realización, Prelorán se refiere a este cortometraje como un mero ejercicio cinematográfico, que funcionó como disparador de su verdadera vocación pero no estableció continuidad alguna con su producción posterior (a la que da comienzo once años más tarde). Cfr. Jorge Prelorán, “Dar voz a los que no la tienen” (Rossi, 1987).
2. Véase el excelente estudio de Andrea Cuarterolo “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)” en: Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, citado por Javier Campo, Op. Cit., p. 83.
3. Graciela Taquini sostiene que “En esencia hay una cierta relación entre Flaherty y Prelorán, ya que en ambos se expresa la armonía hombre-tierra y en la participación activa del protagonista en el film. Esa herencia la recibió a través de De Sica y Rosellini” y que “Más que una influencia determinada, Prelorán admite el hecho de que un documental tras otro fue cambiando su estilo” (Ib., p. 33). La segunda afirmación permitiría pensar en la “fase Lumière” a la que refiere Héctor Kohen (2005).
4. Timothy Asch conocido como uno de los mejores etnocineastas. Su figura, junto a las de John Marshall, Robert Gardner y Jean Rouch emblemata lo que se ha denominado “antropología visual”.
5. David MacDougall es otro de los más importantes realizadores etnográficos y nombre fundamental en el campo de la antropología visual. Distinguido por el Real Instituto de Antropología del Reino Unido en 2013 (Lifetime Achievement Award).
6. Principales exponentes del Cinema Verité: Jean Rouch y Chris Marker.
7. Principales exponentes del Cine directo (Direct Cinema): Robert Drew; D. A. Pennebaker; los hermanos Albert y David Maysles; Frederick Wiseman.
8. Inevitablemente, las palabras de MacDougall nos reenvían a la línea fundadora del cine documental (*i.e.* Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Vigo).

9. Cfr. Ardevol Prierá, E. (1996). “Representación y cine etnográfico”, *Quaderns de l'ICA*, n° 10, p. 12.

10. En 1968, Jorge Prelorán fue invitado al Primer Coloquio Internacional de Cine Etnográfico llevado a cabo en la Universidad de California, para proyectar sus documentales. Según declaró, recién entonces se enteró de la existencia del género denominado “cine etnográfico” y, en consecuencia, de que sus películas habían sido incluidas dentro de ese género. Tiempo después, alguien le sugirió que algunas de sus realizaciones podrían denominarse “etnobiografías” y él, sintiéndose cómodo con la denominación, la adoptó desde entonces. (Rossi 1987, p. 91)

11. Los films presentados fueron realizados gracias al subsidio del Fondo Nacional de las Artes (FNA) en convenio con la Universidad de Tucumán durante la gestión del Profesor Augusto Raúl Cortázar, coordinador del proyecto de Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas. Títulos que integraron dicho programa e incluidos actualmente en la base de datos del FNA: Casabindo; Trapiches caseros y Feria de Simoca (los tres de 1965); Quilino (1966); Hermógenes Cayo (1966/67); Iruya y La feria de Yavi (ambos de 1967); La Iglesia de Yavi (s/f) [en el Archivo Prelorán se consigna la el año 1979, pero debe haber existido alguna versión anterior a 1969]; Chucalezna; Medardo Pantoja y Señalada en Juella (los tres de 1968); Damacio Caitruz (Araucanos de Ruca Choroy), (1970) [si bien el FNA consigna 1970 como año de realización, señalo, como en el caso de La Iglesia de Yavi, la posibilidad de existencia de una versión anterior a 1969].

12. A pesar de la trascendencia que el director y sus realizaciones lograban a nivel internacional: en 1978, por ejemplo, fue invitado a participar en el *Festival 'Margaret Mead' de Cine Antropológico*, de Nueva York.

13. Si bien su trascendencia a nivel internacional iba en notorio aumento (entre varias distinciones, fue candidato a un premio Oscar en 1981, así como seleccionado para concursar en el Festival de Biarritz en 1983), no ocurría lo mismo a nivel local. Hacia 1987, sus etnobiografías seguían siendo conocidos sólo por la gente “del medio” [cinematográfico]. Cfr. “Jorge Prelorán. ‘Regresé para filmar hasta el hartazgo’”, en: *Clarín*, Buenos Aires, miércoles 9 de septiembre de 1987 [s/n - página inicial del Suplemento de espectáculos].

14. Exposición fotográfica *Filmando a Prelorán. Diario de viaje*, de Rivera (Director de *Huellas y Memoria...*) y Emiliano Penelas (Director de Fotografía del mismo film).

15. Los canales *Encuentro* e *INCA tv* incluyeron el film de Rivera en su programación.

16. Con anterioridad, varios museos del exterior lo invitaron incluyendo sus realizaciones en su programación: el Museo de Antropología de México; El Museo de Arte Moderno de Nueva York (donde estrenó *Los hijos de Zerda*), el Musée de l'Homme de París, entre otros.

17. El ciclo, de frecuencia semanal, incluyó los siguientes títulos: *Hermógenes Cayo* (1967); *Casabindo* (1965); *Iruya* (1967); *Quilino* (1968); *La Feria de Yavi* (1967); *Señalada en Juella* (1968) y *Damacio Caitruz (Araucano de Rucachoroy)* (1970).

18. “La Hora Americana 1910-1950”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, junio-agosto de 2014.

19. El orden policial es en el pensamiento de Rancière lo que habitualmente –y fuera de su pensamiento– se ha naturalizado como significado del término “política”. Para una comprensión profunda de la acepción, cf. Rancière, Op. Cit.

20. Gutiérrez, G. “Cine político y popular de una Argentina Mestiza” en Rossi, Op. Cit. P. 57.
 21. Extraído de la entrevista realizada por el profesor Teshome Gabriel (Universidad de California) a Prelorán (Rossi, 1987).

Filmografía de Jorge Prelorán

- 1954: Venganza
 1956: A las tres
 1957: The Unvictorious One
 1960: Delirium Tremens
 Reserve in Action
 1961: Death, don't be proud
 1962: El llanero colombiano
 El gaucho argentino, hoy
 El gaucho de las pampas
 El gaucho salteño
 El jinete correntino
 1963: La patagonia argentina
 Costas patagónicas
 Costumbres neuquinas
 1964: Potencial dinámico de la República Argentina
 Anfibios, reproducción y desarrollo
 El estudio de las plantas
 1965: La biología experimental
 Trabajos paleontológicos en la Argentina
 Reptiles fósiles triásicos de la Argentina
 Dinosaurios
 1966: Claudia
 Purmamarca
 Trapiches caseros
 Las rondas de Valle Fértil
 Máximo Rojas, monturero criollo
 Feria en Simoca
 Ocurrido en Hualfín
 1967: Casabindo
 El Tinkunaku
 Salta y su fiesta grande
 Viernes Santo en Yavi
 Quilino
 1968: Un tejedor de Tilcara
 Artesanías santiagueñas
 Medardo Pantoja, pintor
 Iruya

- 1969: La feria de Yavi
 Señalada en Huella
 Fiestas en Volcán Higueras
 Hermógenes Cayo, (Imaginero)
 Chucalezna
- 1971: El grano dorado
 Remate en estancia
 Manos pintadas
 Araucanos de Ruca Choroy
- 1972: Valle fértil
 El picaflor de cola larga
- 1973: Los Onas, vida y muerte en Tierra del Fuego
- 1974: Cochengo Miranda
- 1975: Los Guaraos
- 1977: La iglesia de Yavi
- 1978: La máquina
 Los hijos de Zerda
- 1979: Luther Metke at 94
- 1980: Castelao (Biografía de un ilustre gallego)
 Héctor Di Mauro, titiritero
- 1983: Mi tía Nora

Bibliografía consultada

- Aguilar, G. y España, . (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ardèvol Piera, E. y Pérez Tolón, L. (1965). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada y Biblioteca de Etnología.
- Ardèvol Piera, E. (1996). "Representación y cine etnográfico", *Quaderns de l'ICA*, n° 10. Disponible en: http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_online_pub.htm
- _____. (1998) "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales" en Martínez Sanalova Sánchez, E. (sel) *Lecturas de cine documental y etnográfico*. Disponible en: www.uhu.es
- Bianco, A. Entrevista a Fermín Rivera. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-19440-2010-09-30.html replicado en cinealsur.blogspot.com.ar
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Colombres, A. (Ed.) (2005). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Flaherty, R. "La función del documental", en Colombres, A. (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Gutiérrez, G. (1976). "Cine político y popular de una Argentina mestiza", en Rossi, J. J. (comp.) (1987). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

- Kohen, H. "La aventura del *homo faber*. El cine de Jorge Prelorán". En Aguilar, G. y España, C. (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Paranaguá, P. A. ed. (2003). *Cine documental en América Latina*. Buenos Aires: Cátedra.
- Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Prelorán, J. "Conceptos éticos y estéticos en cine etnobiográfico" y "Dar voz a los que no la tienen" en: Rossi, J. J. (comp.) (1987). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- _____. (2006) *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Editorial Catálogos Universidad del Cine [con una entrevista de Paraná Sendrós a modo de introducción].
- Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, s/d [*La méésentente. Politique et philodophie*, Paris: Éditions Galilée].
- Rossi, J. J. (comp.) (1987). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Taquini, G. "Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico" en Rossi, J. J. (comp.) (1987). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Teshome, G. Entrevista a Jorge Prelorán publicada en 1987 por la Universidad de California, reproducida por Rossi, J. J. (comp.) (1987). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda y por la *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 3, Santiago de Chile, 2003. Disponible en www.rchav.cl/entrevistas.htm

Recursos en línea

nidodecaranchos.blogspot.com.ar/2012/03/el-cine-etnobiografico-de-jorge.html
www.jorgepreloran.blogspot.com.ar
www.ucine.edu.ar/ebooks/PRELORAN.pdf

Abstract: In the poetics of the Argentine filmmaker Jorge Prelorán, ethical and aesthetic motivations are closely linked. This article locates his films in the context of ethnographic documentary to highlight their ruptures and continuities over other national and international filmmakers. At the same time, the traffic of the work of the director allows the discovery of the semantic potential which gives effect today. Finally, ethical and committed dimension of the film work of Prelorán arises when addressing points of contact between their ethno biographies and the concepts of political subject, subjectivity, identification and disidentification of Jacques Rancière.

Key words: ethnographic documentary - ethno biography - public subject - subjectivity - ethics.

Resumo: O artigo revisa a figura do cineasta Jorge Prelorán, a partir das motivações éticas e estéticas que definiram sua poética. Depois de introduzir sua filmografia, se expõe a situação do documental etnográfico no âmbito nacional e internacional, considerando continuidades e rupturas. Logo, se esboça uma cartografia abreviada da circulação da obra do cineasta, observando a produtividade que hoje lhe dá vigência. Para terminar, se mencionam alguns pontos de contato entre as etnobiografias de Jorge Prelorán e o pensamento de Jacques Rancière, especificamente a partir das noções de sujeito político, subjetivação e identificação dês-identificação.

Palavras chave: documental etnográfico - etnobiografia - sujeito político - subjetivação - ética.

Fecha de recepción: julio 2015
Fecha de aceptación: septiembre 2015
Versión final: diciembre 2016

Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de *Fotografías*, de Andrés Di Tella

Luz Horne *

Resumen: Una de las características más notorias de la literatura contemporánea es la ambivalencia en la definición de su estatuto ficcional. En muchos de los textos que se han publicado en las últimas décadas y que se califican como novelas o cuentos, la ficcionalidad resulta –cuando menos– ambigua. Se trata de textos en los cuales la crónica, la autobiografía, la reflexión sobre el propio proceso de escritura o la escritura ensayística se entrelazan con fragmentos narrativos ficcionales, produciendo un cuestionamiento del estatuto de la ficción dentro de la literatura misma. En este artículo se afirma que el cine documental resulta un sitio propicio (un laboratorio), para pensar la transformación que sufre el concepto de ficción en el arte contemporáneo. A partir del análisis del documental *Fotografías* (2006), de Andrés Di Tella, se indagan ciertos procedimientos en relación al modo en surge la ficción en su interior. La expectativa es que esta indagación sirva como base teórica para pensar las transformaciones que sufre la categoría de ficción no solo en el cine documental sino también, de un modo más amplio, en otras manifestaciones artísticas contemporáneas como, por ejemplo, en la literatura.

Palabras clave: cine documental - arte contemporáneo - ficcionalidad ambigua - literatura - narrativa - crónica - autobiografía.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 100-101]

(*) Profesora de Literatura en el Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés. Obtuvo su PhD en Literatura brasileña e hispanoamericana en Yale University y su licenciatura en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó como profesora en Northwestern University y en Cornell University. Cuenta con publicaciones en revistas reconocidas dentro del campo como *Hispanic Review*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Revista Iberoamericana* y *LASA-Forum*. Su libro *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la literatura latinoamericana contemporánea* fue publicado en 2011 por Beatriz Viterbo Editora.

Con un título previo que luego modificó –“Viaje al país de mi madre”– Andrés Di Tella cuenta en *Fotografías* (2006) la historia de su madre, nacida en la India. La película se desarrolla a partir de dos ejes temporales. Por un lado, cuenta la migración de su madre desde la India a Buenos Aires, pasando por Londres y San Francisco, en donde la madre conoce

a su padre argentino. Por el otro, desanda este camino en el presente, viajando él mismo desde Buenos Aires a la India con su mujer y su hijo y contando su propia relación con este territorio extranjero y al mismo tiempo familiar. En este trayecto, Di Tella (personaje de su propio film) pone en paralelo una narrativa familiar y una nacional, revelando en ambas una construcción ficcional y quitándoles naturalidad.

A partir del análisis de *Fotografías*, en este ensayo quisiera pensar en ciertos procedimientos propios del cine documental contemporáneo en relación al modo en que surge la ficción en su interior. La expectativa es que esta indagación sirva como base teórica para pensar las transformaciones que sufre la categoría de ficción no solo en el cine documental sino también, de un modo más amplio, en otras manifestaciones artísticas contemporáneas como en la literatura. Justamente, una de las características más notorias de la literatura contemporánea es la ambivalencia en la definición de su estatuto ficcional. En muchos de los textos que se han publicado en las últimas décadas y que se califican como novelas o cuentos, la ficcionalidad resulta –cuando menos– ambigua. Basta pensar en algunos ejemplos de los más notorios, como Mario Bellatín, Bernardo Carvalho, Sergio Chejfec, Mario Levrero, Valeria Luiselli, João Gilberto Noll, Nuno Ramos, Tatiana Salem Levy o Alejandro Zambra para constatar –a pesar de las grandes diferencias– un territorio común en lo que concierne a esta ambigüedad. Se trata de textos en los cuales la crónica, la autobiografía, la reflexión sobre el propio proceso de escritura o la escritura ensayística se entrelazan con fragmentos narrativos ficcionales, produciendo un cuestionamiento del estatuto de la ficción dentro de la literatura misma¹.

El cine documental, quisiera pensar aquí, resulta un lugar propicio para pensar esta transformación del concepto de ficción y para iluminar los procesos que ocurren dentro de la literatura. La definición misma de cine documental comporta desde sus orígenes una ambigüedad en su relación con la ficción y hasta se podría decir que esta ambigüedad es parte constitutiva misma del género². Sin embargo, en las últimas décadas, la labilidad en la definición de cine documental se ha vuelto aún más prominente y hoy en día es casi un lugar común de la crítica hablar de los cruces entre documentalidad y ficción en el cine documental. La inclusión de una perspectiva subjetiva y ficcional en su seno ha dado a hablar de un “giro subjetivo o afectivo” (Michael Chanan, Alicia Lebow, Michael Renov), “performativo” (Nichols), o ha contribuido a subrayar la importancia de las películas caseiras (Karen L. Ishizuka y Patricia Zimmermann) o autobiográficas (Renov). Estas lecturas han relativizado cierta asociación –quizás ingenua pero no por ello menos persistente– del cine documental con un discurso objetivo, informativo, expositivo o de autenticidad para colocarlo, en cambio, en un lugar que subraya la ambivalencia, la indefinición y la reflexión sobre la propia práctica artística. Tal como sugieren Michael Renov (2004) y Elisabeth Cowie (1999), a pesar de que haya una asociación histórica del documental con un discurso de orden científico, también se puede pensar el documental a través de una lógica del deseo o del inconsciente, no sólo por cierto “deseo de realidad” manifiesto, sino por el modo de asociación que se sigue en su narrativa.

A partir del análisis de *Fotografías*, entonces, quisiera poder iniciar una reflexión en la que no se trabaja sobre el cine y la literatura de un modo separado, sino sobre un tipo de narrativa o “ficción documental” que vincularía los dos medios y que se diferenciaría –no ya a partir de la especificidad mediática– de un cine de ficción o de una literatura de ficción,

entendiendo el concepto de ficción dentro de una poética clásica³. Lo que me ocupará aquí con el análisis del film de Di Tella, entonces, no es únicamente la ambigüedad que se genera en el límite entre ficción y documental, sino el proceso y el modo en el cual surge la ficción dentro del documental mismo para –en un trabajo futuro– poder extender este proceso a otras formas narrativas, como la literatura contemporánea. Según argumentaré, el modo en el cual surge la ficción en *Fotografías* tiene cierta particularidad pues se genera de un modo íntimamente arraigado al documento: la ficción nace como una simulación de documentalidad. Es decir, el film se encuentra eventualmente con algo que no se puede mostrar: un documento perdido en el archivo o en el recuerdo. Es a partir de este hueco que la ficción nace. Frente a un tipo de arte basado en el valor del documento –en donde se produce una anticipación del sentido– o frente un arte memorialístico o confesional, que busca la expresión de un interior profundo y auténtico, en este tipo de narrativa documental (ya sea fílmica o textual), se rescata aquello que interrumpe la ambición objetiva; se subraya el valor de lo que se pierde o se olvida: una cierta disfuncionalidad, un resto improductivo, oscioso e indisciplinado. Es este exceso afectivo que se cuelga como falla en el esfuerzo archivístico el que nos recuerda que, aunque es un documental, se trata, simultáneamente, de una ficción.

1. Moi, un noir

Fotografías emprende la relación con la cultura materna del director a través de un análisis exhaustivo e íntimo. La película llega casi al colmo del subjetivismo y –respetando una marca cultural profundamente argentina– por momentos parece una sesión psicoanalítica hecha pública. Y esto no sólo por aquello que se dice (por el contenido) sino porque procede por pura asociación libre; ese es su método de construcción o su hechura. Así, el encanto y el interés del film está en cómo busca decir constantemente aquello que no estaba dicho, aquello que incluso parecía no querer ser dicho. En el caso del personaje que el propio Di Tella construye para sí mismo, lo no dicho aparece como una revelación acerca de su propia identidad: “soy negro, soy WOG” (Western Oriental Gentleman). *Fotografías* cuenta una anécdota que marca para Di Tella el momento en el cual se dio cuenta, cuando era chico, de que era “negro”: jugando con otros niños en Londres, le dicen “fucking wog” y, sin saber lo que era la palabra, advierte las caras de asco de los otros niños y advierte que se trata de un insulto terrible. Luego, a modo de revelación, encuentra en un frasco de mermelada la imagen de un niño de color junto con la palabra “gellywag” y termina de corroborar su presentimiento⁴.

Una de las primeras cosas que llaman la atención de las notas que Di Tella incluye en el libro que acompaña la película y que la iluminan de un modo diferente, permitiendo una segunda lectura, es la insistencia en el problema racial⁵. El propio Di Tella afirma la necesidad de que este sea uno de sus ejes centrales: “Hablar lo más crudamente –lo más crudamente posible– de racismo, para que conserve algo de su impacto y no sea simplemente *un tema*” (Firbas - Meira Monteiro 2006, 127). Pero la manera de acercarse a este tema –*el tema*– no es el de la denuncia sino el de radicalizar el autoanálisis hasta mostrar que el racismo como estructura social es tan poderoso que incluso se aloja en el propio yo.

En primer lugar, Di Tella explicita la ajenidad con la cual se acerca a la cultura materna, o sea, a la propia. Una de las primeras escenas con las que debía contar la película, según el guión original transcrito en el libro, era la siguiente:

Sobre el escenario kitch y berreta de un club nocturno con escenografía 'latina', Amanda, una atractiva mujer de 30 años, vestida de 'amante latina', al estilo de una Carmen Miranda, hace un número de strip-tease al compás de música tropical. Andrés off: *No. Ésta no es Mamá. Es Amanda. Pero hablar de Mamá es hablar de recuerdos y en los recuerdos se mezcla todo. Y quién sabe qué recuerdo tiene que ver con cuál otro...* (Firbas - Meira Monteiro 2006, 114).

A pesar de que esta escena no se incluye finalmente en la película, la intención de comenarla con una figura exótica como la de Carmen Miranda, epítome de la perspectiva turística y orientalista que aborda al otro como una mujer y un objeto sexual, es significativa y muestra su deseo de exponer el problema de un modo casi grosero y brutal. Al llegar a la India, descubre en sí mismo esta mirada: "(...) me sentí completamente ajeno, pez fuera del agua, peor que el peor turista occidental" (Firbas - Meira Monteiro 2006, 136). Pero al producirse sobre el propio yo, esta mirada se vuelve clisé de sí misma y se transforma en perspectiva crítica.

A medida que su viaje transcurre, Di Tella va hurgando en su propio pasado y reevalúa su relación con la India hasta el momento. Se pregunta por qué su madre nunca le habló de su país. Su método de análisis lo lleva a reconocer la sorpresa con la que, en un momento de su vida, descubrió su propia negritud: "Cuando supe que era negro fue como si me inocularan un veneno, la conciencia de no ser blanco, la 'impureza' de mi sangre, que nunca me abandonó" (Firbas - Meira Monteiro 2006, 132). O sino: "No me gustaba ser identificado como hindú. ¿O sea que yo también era racista?" (Firbas - Meira Monteiro 2006, 127). Así, en contra de una mirada aparentemente progresista y condescientemente multiculturalista, Di Tella habla de su propio racismo y –paradójicamente– insistiendo sobre el poder con el cual calan los prejuicios raciales, lo revela como una estructura profundamente arraigada, incluso en su propio yo.

Pero esta constatación no se detiene en el terreno puramente privado, pues, como dice Di Tella en sus comentarios, él llega a la India por un rodeo que lo saca de su historia personal y le da a lo negado de su vida (la identidad hindú) un estatuto casi oficial o nacional. En el símbolo de identidad nacional, el gaucho, Di Tella encuentra (al igual que en su propia identidad) una herencia hindú: "También hace falta decir que llegué a la India a través del gaucho" (Firbas - Meira Monteiro 2006, 127). Se trata de la historia de Ramachandra, que también es de la India pero que vive en la Patagonia y que es el hijo adoptivo de Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*. Toda una parte de la película está dedicada a contar el viaje de Di Tella a la Patagonia y las conversaciones que tiene con Ramachandra. Este le cuenta que hurgando y desempolvando los archivos de Güiraldes, descubrió una cantidad de documentos y notas de trabajo de su padre que relacionan el gaucho con el gurú hindú, permitiendo arrojar nueva luz a la lectura de esta novela de consolidación de

la identidad nacional. En una escena de la película, Ramachandra lee el famoso capítulo de la doma del caballo en esta clave.

Es decir, así como Di Tella descubre en sí una identidad hindú, también descubre en el gaucho argentino una identidad “negra”. Más allá de la veracidad de esta historia, lo interesante de ella es que el gaucho como símbolo de la identidad y de la literatura “nacional” adquiere un estatuto impostado y aparece como deudor de una tradición extranjera, negra y –para la mentalidad europeizante argentina– con un grado de subalternidad mayor que la propia. Así, el archivo de Güiraldes (simbólicamente importante en un archivo literario nacional) se revela –como el archivo personal de Di Tella– como una ficción que oculta políticas racistas. Por supuesto, Ramachandra finalmente no lo hereda a Güiraldes ya que los parientes de éste lo consideran un impostor o un intruso. En una conversación que aparece en la película, uno de los descendientes de Güiraldes le dice a Di Tella que Ramachandra era “un cuervo en una bandada de pájaros blancos” y Di Tella agrega, estableciendo un lazo entre su propia identidad y la identidad nacional: “igual que yo.”

Ahora bien, a pesar de que el viaje que emprende Di Tella en *Fotografías* podría pensarse como una variación del tradicional viaje etnográfico, pues la primera persona viajera lo hace hacia un otro idiomático, geográfico y cultural –y no se deja de subrayar esta “extranjería” con respecto a la cultura otra–, el suyo es un caso particular en el cual la mirada turística y tradicional se complejiza pues la cultura otra es, al mismo tiempo y sin dejar de ser exótica, propia. De este modo, la etnografía pasa a ser una suerte de autoetnografía y la separación del objeto de mirada turística y el sujeto que se propone a estudiarlo queda abolida y, simultáneamente, diferenciada: yo soy el intruso dentro de mi propia cultura (en donde el enunciado vale para los dos casos: cuando la propia cultura se refiere a Argentina así como cuando se refiere a la India)⁶. De este modo, si bien la película muestra las contradicciones de una mirada orientalista o exotizante, también señala la exterioridad que comportaría una crítica progresista hacia ella, al señalar la inevitabilidad de su adopción. Este acercamiento a una ajenidad *a través* de lo propio, o, a lo propio como si se mirara desde afuera, establece un doblez en la forma de pensar la diferencia cultural, racial o nacional. La película no deja de decir una y otra vez “soy extranjero en mi propia patria” o “ese idioma que no entiendo es en realidad mi lengua materna”. La propia situación identitaria del director (y personaje) queda así en un territorio sin lengua ni patria. Sin embargo, al exponer los deseos y los miedos más primarios de su protagonista sin ningún tipo de condescendencia o de progresismo (¿yo también era racista?), este film no establece ningún mensaje efectivo o didáctico y no obtiene ninguna funcionalidad social. En este movimiento, el proyecto artístico de Di Tella cuestiona la distinción entre sujeto y objeto etnográfico; entre el sujeto que filma y el objeto de documentación; entre el archivo supuestamente objetivo y el sujeto que lo estudia, o entre aquel que es nativo y el que es extranjero. Pero estos franqueamientos no se hacen de un modo puramente formal sino que surgen de una redistribución de lugares, de alteraciones de las jerarquías epistemológicas y competencias: yo hablo del otro pero ese otro soy yo. Se construye así un tipo de subjetividad en la cual se funda la posibilidad de crear una obra documental vacilante en cuanto la propia definición que se le da a la documentalidad y a su estatuto epistemológico. Es decir, es el cuestionamiento de la autenticidad del archivo (tanto el personal como el nacional) y la solidaridad que este cuestionamiento mantiene con una concepción de

la subjetividad como algo opaco, los que permiten que el discurso documental en el cual el film se desarrolla se encuentre minado en sus propios fundamentos. Es en este punto en el que la categoría de ficción adquiere una relevancia fundamental para el proyecto del documental mismo.

2. Construir un archivo para el futuro: hacer ficción no consiste en contar historias⁷

Di Tella cuenta que recibe de parte de su padre una caja con fotografías familiares que sirve como disparador del viaje y de la película. El film recorre estas fotos enfocándolas recurrentemente en primeros planos, de modo que pasan a ocupar la totalidad de la pantalla mientras el propio director las comenta, apuntando con el dedo a los personajes de los que se habla. Así, la película se desarrolla como si fuera una exhibición fotográfica o como un álbum de fotos comentado, característica que se enfatiza en el título y que le quita su carácter fílmico para darle una fijeza más apropiada para una obra colgada en un museo o para un libro de arte⁸. Como ya se ha dicho, la película además viene acompañada de un libro, llamado *Conversación en Princeton: cine documental y archivo personal*, en donde, luego de una larga conversación sobre la película, Di Tella hace públicas sus notas en borrador y una suerte de guión previo a su filmación. Retomando lo que señala Daniel Link, este libro puede pensarse más que como un complemento de la película, como su “exceso”, indicando que hay algo que es imposible de recuperar por entero, una memoria que está más allá de la memoria familiar e incluso –como ya he dicho– de la memoria nacional⁹. Por otro lado, con el libro la película tiene un plus que podríamos llamar “literario” que incrementa su deslizamiento hacia el exterior de sí misma, obligándonos a ser espectadores y lectores de un modo simultáneo, enfrentándonos a un objeto cultural múltiple, sin bordes definidos ni límites fijos¹⁰. Este cuestionamiento de los bordes entre diversas esferas artísticas redundante en un cuestionamiento de los límites del marco principal de esta película: lo documental. Se trata de algo que excede a la obra misma, un límite que se materializa como una pérdida en la capacidad de archivar: un olvido, un documento irre recuperable o la ausencia de pruebas que puedan testimoniar un recuerdo o un sueño. Hay un resto disfuncional en relación a la intención de documentar la propia vida y –al mismo tiempo– absolutamente necesario para ser fiel a la verdad que se pretende obtener en esta documentación. De un modo paradójico, el film parecería decir que, sin este exceso afectivo que desborda los límites del documento o del archivo, no se podría lograr el objetivo de hacer un filme documental.

En *Fotografías* se observa un procedimiento que es ilustrativo de esto pues las fotos reales y las filmaciones en súper 8 –provenientes de viejos archivos familiares– se superponen con otras escenas que Di Tella recuerda o fantasea sobre su madre, pero para las cuales no tiene material de archivo: ni fotos ni películas. En estos casos, el documento es reemplazado por filmaciones ficcionales en las que una actriz simula el recuerdo o inclusive un sueño que el director tiene con su madre, muchas veces dándole a la filmación contemporánea una pátina que simula la del documento histórico. Este procedimiento le permite crear retrospectivamente una experiencia o una memoria inexistente y construir –como quiere De-

rrida— un archivo futuro, un documento ficticio que funcionará, a partir del propio film, como una simulación del recuerdo. Ante la imposibilidad de rescatar del olvido aquello que no sucedió, los recuerdos y los documentos que los testifican se inventan, creando una ficción dentro del universo documental¹¹.

El valor del olvido o de la falla archivística no está en señalar un sublime irrepresentable sino en marcar la laguna que permite que la ficción ocurra. Es decir, es desde el señalamiento de una pérdida, de un agujero en el archivo, en lo identitario o en la capacidad para guardar y memorizar, que surge la misma pérdida como posibilidad subjetiva y como condición de posibilidad de lo ficticio. La ficción adquiere —entonces— ciertas características particulares, pues no toma la forma de construcción verosímil (enredo, épica, drama o intriga) sino que es aquello que viene a darle voz a un exceso afectivo que no puede ser documentado de otra manera.

Este modo de entender la categoría de ficción puede quizás comprenderse mejor remitiéndose a ciertas formulaciones teóricas sobre el cine documental y sobre la fotografía. En un ensayo en el que analiza un filme Chris Marker, Jacques Rancière propone que en el trabajo que realiza el filme documental en tanto género se puede ver cómo la categoría de ficción se reduce a “su esencia”:

Le film documentaire peut donc isoler le travail artistique de la fiction en le dissociant de ce à quoi on l’assimile volontiers: la production imaginaire des vraisemblances et des effets de réel. Il peut le ramener à son essence: une manière de découper une histoire en séquences ou de montrer des plans en histoire, de joindre et de disjoindre des voix et des corps, des sons et des images, d’étirer ou de resserrer des temps. (Rancière 2001, 203)

Es decir, la disociación del concepto de ficción de la construcción de una verosimilitud —cuya correspondencia pertenece según Rancière a una poética clásica— nos lleva a pensarlo de un modo tal que lo retrotrae a su sentido etimológico: “Fingere ne veut pas dire d’abord feindre mais forger” (202). En otros ensayos en los que vuelve sobre el mismo asunto, Rancière insiste en que el trabajo de la ficción “no consiste en contar historias” (Rancière 2010, 102), y en que su definición no debería basarse en la oposición entre “la realidad y sus apariencias” (102), sino más bien en la posibilidad de ver lo mismo de un modo diferente o de construir otras formas de dar sentido. En esta misma línea podría entenderse la hipótesis de Josefina Ludmer acerca de la definición de la ficción en la época de la autonomía de la literatura a partir de una relación específica entre “la historia” y “la literatura”, en la cual ambas esferas mantienen su especificidad y separación:

La narración canónica, o del boom [*Cien años de soledad*, por ejemplo] trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como “real” y lo “literario” como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y producía una tensión entre los dos: la ficción consistía en esa tensión. La “ficción” era la realidad histórica [política y social] pasada [o formateada] por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal. (Ludmer 2007)

Por lo contrario, si pensamos la ficción fuera de una “poética clásica” o fuera de la autonomía, se hace necesario tener en cuenta la imposibilidad de separar estas esferas. En relación a esta concepción sobre la ficción y a su íntima relación con el trabajo documental, resulta iluminador recurrir a un ensayo del fotógrafo catalán Joan Fontuberta llamado, justamente, “Ficciones documentales”. Fontuberta deconstruye allí lo que califica como el “discurso hegemónico de la modernidad fotográfica”, según el cual la esencia de la fotografía residiría en su capacidad de significación indicial y en su “voluntad de testimonio” (104). Según Fontuberta, a pesar de que a lo largo de la historia de la fotografía ha prevalecido una intención descriptiva, esta misma intención se ha valido, en muchas ocasiones, de lo que él califica como una “trampa”, ya que involucra la urdimbre de una ficción. A través del análisis de uno de los primeros daguerrotipos conocidos –la vista del Boulevard du Temple (fechado en 1838)– y de una imagen de Hippolyte Bayard de 1840 en el que el autor de la foto se retrata a sí mismo simulando haberse suicidado, Fontuberta descubre –“en el mismo nacimiento de la fotografía” (104)– la trampa que cuestiona, al mismo tiempo que instituye, el estatuto de la foto como documento. La imagen de Daguerre es doble: dos tomas efectuadas en el mismo día. En una de ellas se ve el boulevard completamente vacío en un horario en el que debería estar lleno de gente. Fontuberta explica que esta incompatibilidad entre la realidad y la percepción de la cámara ocurre porque el tiempo de exposición que requería la obtención de la imagen en ese entonces no permitía captar ningún objeto en movimiento. La solución de Daguerre a este problema –que se ve en la segunda toma– es la de utilizar actores e introducir un limpiabotas con su cliente sobre la vereda. De esta manera, engañando al espectador a través de una actuación, consigue una imagen más fiel a la realidad. Ahora bien, según señala Fontuberta, mientras “el estatuto ficcional de ese daguerrotipo presupone que la intervención en la escena pasa desapercibida al espectador” (107), en el caso de la imagen de Bayard, la simulación de su propio suicidio “no esconde la naturaleza ficcional de la imagen” (108). Surge entonces, “otro tipo de ficción” (109), que me interesa particularmente para pensar en relación al modo en el cual surge la ficción en *Fotografías*:

La podríamos denominar ficción lúdica o ficción artística, categorías que se caracterizarían frente a la ilusión cognitiva y a la manipulación, en que se anuncian siempre como ficción, no camuflan su naturaleza de simulación. La ficción artística no es que se oponga a lo verdadero, sino que se opone tanto a lo verdadero como a lo falso (entendido lo falso como error o mentira). Tampoco se opone al discurso referencial y realista sino que *coloca al referente entre paréntesis*. No afecta la verdad o falsedad de un enunciado, sino a nuestra facultad de creer, o sea, a nuestra facultad de adherirnos a proposiciones que consideramos verdaderas (lo sean o no) (Fontuberta 109, el subrayado es mío).

La ficción artística o lúdica, entonces, correspondería a un tipo de simulación de un documento que no esconde su naturaleza ficcional. Así, si según Rancière en el cine documental podemos encontrar la ficción en un estado de “pureza”, a través del ensayo de Fontuberta se ve muy claro cómo en el nacimiento de la fotografía y, por lo tanto, en el

origen mismo del documento –entendido con mayúscula– se encuentra una ficción. Sin embargo, en ambos planteos se rechaza la idea de que por tratarse de una ficción su valor de verdad disminuya. Por lo contrario, como dice Fontcuberta, la “ficción artística” coloca al referente “entre paréntesis” y promueve nuevos modos de colocarse ante la obra. Quizás es en este sentido que puede entenderse la afirmación de Di Tella según la cual en sus filmes documentales le interesa exponer el “fracaso del proyecto documental” (Firbas - Meira Monteiro 2006, 42), en donde “documental” aquí debería leerse como sinónimo de “discurso objetivo” o “testimonial”; como un género con un propósito informativo y didáctico, con un fin moral o de denuncia. En un texto llamado “La palabra documental”, Di Tella alude al rechazo que le provoca la palabra “documental” y a la posibilidad de pensarla de un modo diferente:

No me gusta la palabra *documental*. Es como el club de Groucho: “No deseo pertenecer a un club que acepta entre sus socios a alguien como yo”. El vocablo *documentalista* trae a la mente un auxiliar administrativo que revisa expedientes en una dependencia municipal. O, en el mejor de los casos, una especie de cazador filantrópico que avista ballenas (o indígenas) con un teleobjetivo. En algún sentido, el documental parece ubicarse en un polo opuesto al del cine. “Cine” evoca toda una sucesión de palabras que empiezan con f de ficción: fantasía, fábula, fascinación, frenesí, fantasma, felicidad, film. «Documental», en cambio, trae otra serie de asociaciones, términos que empiezan con t de testimonio: tema, trabajo, tesis, teoría, tarea, tristeza... tedio. Sin embargo, ay, hago documentales. Pero creo que el documental, sin perder la fuerza de lo real, también puede aspirar a esa dimensión cinematográfica propia de la ficción. Es decir, me gusta pensar que hago *películas*. (Di Tella, 2012)

Así como en el concepto de “ficción artística o lúdica” propuesto por Fontcuberta se pone el referente entre paréntesis permitiendo un acceso a la verdad a través de la simulación, este segundo modo de entender lo documental permite que no se pierda “la fuerza de lo real”, pero que se acceda, simultáneamente, a una dimensión que aparece asociada a cierto más allá del documento mismo y que Di Tella identifica con una especificidad del cine: “hago películas”. Se trata entonces de una práctica más relacionada con el exceso, con el deseo o con el arte (“fantasía, fábula, fascinación, frenesí, fantasma, felicidad, film”) que lo que a primera vista entendemos cuando escuchamos, según él mismo nos dice, la palabra “documento”. La opción documental entendida en este sentido desborda el puro testimonio y la “tristeza, el trabajo o el tedio” asociados con la pretensión de objetividad. Se trata de una suspensión moral que cancela cualquier tipo de expectativa previa acerca de lo que debe ser tal o cual práctica artística o, en este caso preciso, de lo que debe ser el cine documental¹². Pero la libertad que otorga el documental no es únicamente en relación a la supuesta objetividad del “documento” sino también en relación a la estructura que brindaría la ficción diseñada desde una poética clásica: la construcción de una verosimilitud que garantiza una separación clara entre “literatura” e “historia”. En el mismo texto recién citado, Di Tella habla de la diferencia entre cine de ficción y documental en estos términos:

Se ha dicho que en la ficción se escribe antes de filmar (el guión) mientras que en el documental se escribe después de filmar (el montaje). Se trata sin duda de una simplificación. Yo creo, más bien, que cualquier distinción remitiría a las diferentes tradiciones, o “familias”, de películas. Esa caracterización ayuda, de todos modos, a explicar la potencia actual de la corriente documental dentro del cine argentino. La ficción depende demasiado de la imaginación del que escribe el guión, de sus limitaciones, de sus prejuicios, incluso de los estereotipos genéricos de un argumento. La escritura de un documental, del buen cine documental, refleja la experiencia, siempre singular, siempre imprevisible, de una investigación, de un rodaje, de un encuentro con el mundo. El resultado, si no ha de traicionar el proceso, no puede ser otra cosa que único. En el documental están las historias que un guionista difícilmente pudo imaginar. (Di Tella, 2012)

Esta improvisación que señala Di Tella como propia del cine documental y como algo opuesto al cine de ficción, en el que el guión se escribe *antes* de filmar, coincide con una narrativa que no esconde el proceso mismo de construcción y en la que se sigue un tipo de imaginación en el que surge algo que no se hubiera podido prever dentro de la estructura ficcional clásica, algo que se escapa.

Es así que a partir del “fracaso” del “proyecto documental” entendido como puro documento surgen nuevas posibilidades para el cine, pero también para la literatura o para cualquier otra forma narrativa. “Ficción documental” sería entonces un modo de narración o de imaginación en el que la ficción surge sin plan, como colándose entre los resquicios del archivo pero en íntima relación a este y al documento. Se trata de un “fuera de campo” que, como dice Jean-Louis Comolli, cuestiona la noción de que todo es pasible de ser archivado, procesado o pasible de transformarse en imagen y relaciona la obra con el “cine” (entendiendo este concepto como lo hace Di Tella en el pasaje arriba citado pero también como lo entiende Comolli, es decir, como aquello que se opone al espectáculo)¹³. Pareciera, según esta idea, que el cine documental y la literatura que se le parece, tienen una capacidad para crear un espacio de redistribución de lo sensible, de inoperatividad, o una “zona ciega” (Montaldo) que abre nuevas posibilidades para contar una historia. Se trata de un sitio que surge desde un revés, como un recuerdo inventado o una desmemoria que se transforma, al convertirse en texto o en imagen, en contra-memoria, en la medida en la que escribe nuevamente algo de la historia y permite –como dice Rancière a propósito del trabajo de la ficción– “un paisaje nuevo de lo posible” (103).

En uno de los textos que acompañan la película, Di Tella cuenta una conversación que tuvo con el escritor de origen indio Naipaul, en la cual le preguntó por su viaje a Londres en los años cincuenta –época en la que también estaban allí su padre y su madre: una pareja interracial–. Naipaul le cuenta que en ese momento él no estaba interesado en la ola inmigratoria del momento y se lamenta por haberse perdido “el fenómeno humano y social tan extraordinario que estaba delante de sus ojos” (Firbas - Meira Monteiro 2006, 109). A partir de esto, Di Tella comenta:

Eran los comienzos de ese gran movimiento de personas que hoy se ve reflejado en la población de cualquier ciudad europea o norteamericana. Ya no se trataba simplemente de europeos que se mudaban a América, como pudo ser la inmigración de principios de siglo en Estados Unidos o incluso la Argentina, sino de gente de todos los continentes y todas las razas que iba a todas partes. Era el principio del presente, dijo Naipaul (Firbas - Meira Monteiro 2006, 110).

A partir del comentario de Naipaul, en el cual se subraya un anacronismo, Di Tella propone un modo de entender el pasado en el cual este no se erige como historia cerrada, como origen o autenticidad. Es que, según él demuestra en su film, los recuerdos también se inventan y son esos los que servirán como archivos futuros, produciendo un resto afectivo, excesivo a lo histórico o a lo estrictamente documental. Es esta perspectiva genealógica que deja un lugar para que el afecto se infiltre, y para que se pueda leer el pasado como un resultado de lo que ocurre en el presente, la que le da a la obra su potencia crítica y le permite producir una intervención en su propio mundo contemporáneo.

Notas

1. Esta nueva configuración cultural –y los desafíos que ella presenta para los críticos culturales– ha sido pensada desde diversos ángulos en la crítica latinoamericana. Josefina Ludmer habla de una literatura posautónoma y de un nuevo modo de imaginación para el presente. Según ella, las nuevas escrituras entran y salen de la realidad a la literatura y viceversa, y se constituyen en esa “ambigüedad” en donde ya no se puede hablar de “realidad” o “ficción” sino de “realidadficción” (Ludmer, 2010). Jean Franco habla de la caída de la ciudad letrada (Franco, 2002); Néstor García Canclini habla del “arte fuera de sí” (Canclini, 2010); Florencia Garramuño de una obra “estriada por el exterior” (Garramuño, 2009) y Reinaldo Laddaga se propone indagar qué formas son las que corresponden a una cultura no disciplinaria de las artes (Laddaga, 2006). Según éste crítico, el escenario artístico contemporáneo presenta un cambio tan drástico y produce una modificación tan importante en cuanto a la concepción de la literatura misma, que puede compararse al del momento de constitución de la literatura moderna (Laddaga, 2007).
2. Recordemos, entre otras tantas, la clásica afirmación de Christian Metz: “todo filme es un filme de ficción” (Metz, 1977) o la archicitada afirmación de Godard según la cual todas las películas, hasta las de ficción, son documentales de sí mismas. En casi todos los textos que intentan definir de un modo teórico el cine documental se presenta este problema.
3. Más adelante me ocuparé de precisar qué entiendo por “ficción clásica”.
4. La frase “soy negro” que se repite una y otra vez bajo diferentes formulaciones en la película cita, evidentemente, la clásica película de Jean Rouch. *Moi, un noir* (1958), de la cual he tomado el título para esta sección. Evidentemente, el film de Di Tella pretende de algún modo homenajear el documental de Rouch o al menos situarse dentro de una tradición de “cinéma vérité” que Rouch inicia y que, según el propio Di Tella, es paradigmática en cuanto a la relación del documental con la ficción: “Para Rouch, lo que revela un docu-

mental no es “la realidad” en sí sino la realidad de un especie de juego que se produce entre unas personas delante –y detrás– de una cámara. Es por eso que Godard, gran admirador de Rouch, señaló a propósito de *Yo, un negro* que ‘todo gran film de ficción tiende hacia el documental, así como todo gran documental tiende hacia la ficción’” (Di Tella “El documental y yo” en Firbas - Meira Monteiro 2006, 160).

5. El libro al que me refiero es *Conversación en Princeton*. Luego hablaré en él de modo más detallado.

6. En relación al gesto “autoetnográfico” y su vínculo con un proyecto documental, ver Catherine Russel, 1999.

7. La segunda parte de este subtítulo está tomado de una frase de Jacques Rancière (Rancière, 2010, 102).

8. Este aspecto es subrayado por Marcela Visconti (2011): “La idea de estar mirando fotografías es reforzada por el sonido intermitente de un proyector de diapositivas en sincronía con sucesivos *inserts* negros que van puntuando el desfile de las imágenes”.

9. Dice Daniel Link: “Esos textos (apuntes en una libreta, reflexiones más articuladas) son necesarios al proyecto que Di Tella encara no tanto porque lo expliquen (ésa sería su característica más débil) sino porque señalan su exceso respecto del documental: la propia memoria familiar, la que Di Tella está interrogando, es, al mismo tiempo, un viaje hacia el pozo sin fondo de las inquietantes preguntas a propósito de qué significa ser argentino y qué, ser moderno” (Link, 2006).

10. El blog que escribe Di Tella se llama también “Fotografías”, de tal modo que se establece una conexión entre este blog con la película y el libro.

11. Como ya se ha dicho, hay muchos films documentales que utilizan escenas ficcionales y que se ubican en el límite entre documentalidad y ficción. Sin embargo, no en todos los casos la ficción surge como invención de recuerdos o simulación de un documento de archivo. En *Passaporte húngaro* (2003), Sandra Kogut realiza un procedimiento similar al de Di Tella. Brasileña de nacimiento, Kogut decide tramitar un pasaporte de la nacionalidad de sus abuelos, judíos expulsados de Hungría en la inminencia de la Segunda Guerra, y filma el proceso que lleva su obtención. El documento concreto, el pasaporte de la abuela en tanto documento personal e intransferible y, al mismo tiempo, oficial y público, sirve como disparador y título y como vértice para superponer registros y archivos públicos –como el del puerto en el que Kogut busca los registros de la llegada del barco de sus abuelos a Brasil–, y privados –como las fotos y las conversaciones filmadas con diversos miembros de la familia. Al igual que en la película de Di Tella, ante la falta de documentación que ilustre el proceso de migración de sus abuelos, Kogut coloca imágenes de estaciones de trenes y de puertos, de partidas y de llegadas, filmadas en súper 8 en el presente, pero simulando, por el tipo de cámara, imágenes de archivo y creando cierta atmósfera poética y ficcional. Así, entre medio de las charlas de Kogut con su abuela y con funcionarios estatales, es decir, en un contexto de entrevistas que nos recuerdan que estamos ante un documental, con la infiltración de las imágenes ficcionales, el film confunde diversos registros artísticos y dos temporalidades, pues con ellas se construye un pasado y se comenta, simultáneamente, sobre la situación migratoria de la propia directora y sobre su regreso al país de origen como extranjera.

12. En este mismo sentido “excesivo” es que debe pensarse el gesto autobiográfico en los films de Di Tella, como cancelando una expectativa previa de lo que debe o no debe ser

una práctica artística: “Es muy difícil en el discurso del documental renunciar a esa idea de la utilidad (...) Las películas caseras serían como el colmo de lo que no tiene interés ni utilidad pública. Por supuesto yo creo que es al revés, que hacer público lo privado es de gran utilidad pública. Pero cuesta que esa idea sea aceptada. Siempre hay como un reproche, como si en el documental lo privado fuera menos serio, irresponsable, narcisista” (Firbas - Meira Monteiro, 2006, 121). Este gesto de darle una “utilidad” o –podríamos decir– sentido a aquello que parece ser aparentemente sin sentido, se ve en la noción de que el documental autobiográfico puede ser un acto de responsabilidad: “An autobiographical documentary is a curious act of *responsibility*. I assume responsibility for this story. I answer for it with my life. I answer for my ideas about film and art (and life) with my own life. I lay down my own body there, with no surrogates. And of course, in so doing, I confess my limitations” (“The Curious Incident of the Dog in the Nighttime”, 36). Esto podría pensarse en relación a las observaciones que propone Judith Butler en *Giving an account of oneself*.

13. “Mostrar que no se puede mostrar todo es poner al espectador en un lugar real con respecto a la ilusión de totalidad del Espectáculo. En el cine se trata de mostrar, contra el espectáculo, que el mundo no es ‘omnivisible’, que ver es ver más allá del encuadre, ver que hay un fuera de campo que no está encuadrado. El fuera de campo no es únicamente lo que el encuadre oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver, al margen del lugar del espectador, lo que no constituye imagen (y por lo tanto no hace espectáculo), el *fuera de campo de toda imagen*” (Comolli, 127).

Bibliografía

- Butler, J. (2003). *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Cowie, E. (1999). “The Spectacle of Actualty” en Gaines, J. and Renov, M. Eds. *Collective Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.
- Derrida, J. (1995). *Archive Fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago.
- Di Tella, A. (2012). “The Curious Incident of the Dog in the Nighttime” en Lebow, A. (ed.) *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press.
- _____. “La palabra documental”. *Página 12*. Jueves 28 de junio, 2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-25666-2012-06-28.html> (último acceso junio 2014).
- Firbas, P. y Meira Monteiro, P. (eds.) (2006). *Conversación en Princeton. Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fontcuberta, J. (2010). “Ficciones documentales” en *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Franco, J. (2002). *The Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ishizuka, K. y Zimmermann, P. (eds.) (2007). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la literatura latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lebow, A. (ed.) (2012). *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press.
- Link, D. (2006). Blog linkillo. Disponible en: http://linkillo.blogspot.com/2006/08/libros-recibidos_18.html (consultado en agosto del 2013)
- Ludmer, J. (Julio 2007). "Literaturas posautónomas". *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura. 17.
- _____. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris: Union générale d'editions.
- Montaldo, G. (2010). *Zonas ciegas. Populismo y experimentos culturales en Latinoamérica*. Buenos Aires: FCE.
- Rancière, J. (2001). *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil.
- _____. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Russel, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, NC: Duke University Press.
- Visconti, M. (2011). "El principio del presente". Revista afuera. 10, mayo. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=139&nro=10> (consultado en noviembre de 2011)

Abstract: One of the most remarkable features of contemporary literature is the ambivalence in the definition of its fictional statute. In most of the novels and stories that have been published in the last decades fiction is, at least, ambiguous. In those texts, chronicle and autobiography, the reflection on the own writing process or the essay style merges with fictional narrative fragments producing a questioning of the fictional statute within literature in itself. In this article we affirm that documentary cinema is an appropriate site (a laboratory) to think the transformation of fiction in contemporary art. After the analysis of the documentary Photographies (2006) by Andrés Di Tella, certain procedures relating to how fiction arises inside are investigated. The expectation is that this research will serve as a theoretical basis for thinking the transformations that not only fiction category in the documentary film but also, more broadly, in other contemporary art forms, such as in literature.

Key words: documentary cinema - contemporary art - ambiguous fiction - literature - narrative - chronicle - autobiography.

Resumo: Uma das características mais notórias da literatura contemporânea é a ambivalência na definição de seu estatuto ficcional. Em muitos dos textos publicados nas últimas décadas e que se qualificam como novelas ou contos, a ficcionalidade resulta ambígua. Trata-se de textos nos quais a crônica, a autobiografia, a reflexão sobre o próprio processo de escritura ou a escritura ensaística se entrelaçam com fragmentos narrativos ficcionais, produzindo um questionamento do estatuto da ficção dentro da literatura mesma. Neste trabalho se afirma que o cinema documental resulta um sítio propício –um laboratório– para pensar a transformação que sofre o conceito de ficção na arte contemporânea. A partir da análise do documental *Fotografias* (2006) de Andrés Di Tella, analisa-se alguns procedimentos em relação ao modo como surge a ficção no seu interior. A expectativa é que essa indagação sirva com base teórica para pensar as transformações que sofre categoria de ficção não somente no cinema documental senão também, mais amplamente, em outras manifestações artísticas contemporâneas, como por exemplo, na literatura.

Palavras chave: cinema documental - arte contemporânea - ficcionalidade ambígua - literatura - narrativa - crônica - autobiografia.

Resumen: Los proyectos de arte constructivo que surgieron en América Latina desde la inmediata posguerra fueron conformando una densa red de contactos, que muestra plataformas comunes –como el caso del estancamiento de los sistemas locales de formación artística–, e invita a explorar intercambios entre artistas y las particularidades con las que se reactivaron las estrategias de las vanguardias en diferentes escenas. Redibujar esa trama, entonces, permite visualizar rupturas y continuidades. Asimismo, dentro de los límites impuestos por este mapeo, se revisan algunos casos que reflejan los retos a los que están sometidas las producciones de los artistas latinoamericanos en el marco de la creciente complejidad del sistema artístico y de la lógica de la mundialización del capital.

Palabras clave: arte latinoamericano - arte constructivo - arte concreto - arte no figurativo - arte nuevo - abstracción geométrica - vanguardia/neo-vanguardia - cinetismo - integración de las artes.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 124-125]

(*) Doctora en Historia y Teoría del Arte (UBA). Profesora e Investigadora especializada en arte latinoamericano, área en la que enseña en la UBA y la UNTREF. Se desempeña como curadora independiente. Participa en libros y revistas nacionales e internacionales. Es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA y de la Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte (AACA y AICA).

Las propuestas de los artistas latinoamericanos que trabajaron en la vertiente constructiva conforman un capítulo reconocido por las historias del arte, especialmente, si se tiene en cuenta que la tendencia ha sido validada por innumerables exposiciones y por la creciente estimación del mercado del arte internacional. Sin embargo, la valoración de sus aportes y su inscripción en los espacios de negociación aún reclama miradas que intenten desarticular algunas lecturas cristalizadas y comiencen a echar luz sobre las particularidades. El período de posguerra abrió un período en el cual los artistas latinoamericanos se volcaron hacia un arte moderno de base constructiva e, incluso, imaginaron –y formularon– programas utópicos. Sus obras dieron una forma y un sentido particular al momento inaugural del que fueron partícipes.

Sin duda, el último tramo de la Segunda Guerra Mundial generó una plataforma que –para un continente que no había sido parte de los escenarios de combate– presentaba parámetros comunes, aun considerando las distintas posiciones adoptadas¹. El recrudecimiento de los fascismos, la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial provocaron un trauma de carácter histórico que, paradójicamente, coincidió con el entusiasmo por los avances de la ciencia y el salto tecnológico, que en gran medida había impulsado la misma maquinaria bélica. Además, estos sucesos tendieron a estimular las prácticas políticas que los más jóvenes canalizaron, en primer término, a través de las organizaciones estudiantiles y, luego, algunos volcaron hacia la militancia partidaria y el activismo en los frentes antifascistas.

Un mapeo de las producciones que fueron surgiendo en las distintas regiones permite entenderlas en el marco de las rupturas con las tradiciones locales y, al mismo tiempo, muestra puntos de contacto e intereses comunes entre ellas. Nos preguntamos en primer término: ¿cuáles fueron sus escenarios de emergencia?, ¿qué fuerzas los impulsaron?, ¿cómo se activaron los vínculos entre los artistas? o ¿qué tipo de intercambios lograron realizar?

Vanguardias situadas

1. La irrupción rioplatense

Promediando 1945 Europa debía enfrentar las pérdidas provocadas por la guerra, debía administrar el proceso de reconstrucción material y tramitar las secuelas del trauma histórico. América Latina no contaba pérdidas humanas y en la inmediata posguerra las economías de algunos de sus países estaban en condiciones de ser proveedores de las potencias mundiales en vías de reconstrucción. Este escenario habilitaba la emergencia de una visión optimista para los jóvenes rioplatenses que, afirmados en la confianza en la racionalidad y la ciencia, se propusieron canalizar la idea de “júbilo creador” hacia la “invención” de formas concretas, mediante las cuales entendían que el hombre podría establecer una nueva relación con su entorno. (Imagen 1, 2 y 3)

Se trataba de una propuesta que se oponía al imaginario figurativo dominante y con el cual, además, consideraban que lograrían recuperar la función transformadora del arte. Con cabecera en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, estos jóvenes comenzaron a establecer contacto con los artistas e intelectuales latinoamericanos interesados en intervenir sobre sus realidades locales.

Aunque la mayor parte de los relatos acuerdan en ubicar el punto de partida de la vanguardia de arte concreto en 1944, con la aparición de *Arturo. Revista de artes abstractas*, prefiero partir en 1942 para enfocar la rebelión estudiantil del pequeño grupo que suscribió el *Manifiesto de cuatro jóvenes* (Jorge Brito, Alfredo Hlito, Claudio Girola y Tomás Maldonado). Con sus acciones, estos alumnos se pronunciaron no sólo contra el sistema de consagración, sino también contra sus maestros que habían actuado como jurados o habían sido premiados. Si bien el grupo intentó sumar a todo el alumnado para profundizar la protesta contra el sistema de enseñanza artística, no lograron la adhesión colectiva y la radicalización de su postura los condujo a abandonar las aulas (Rossi, 2010).

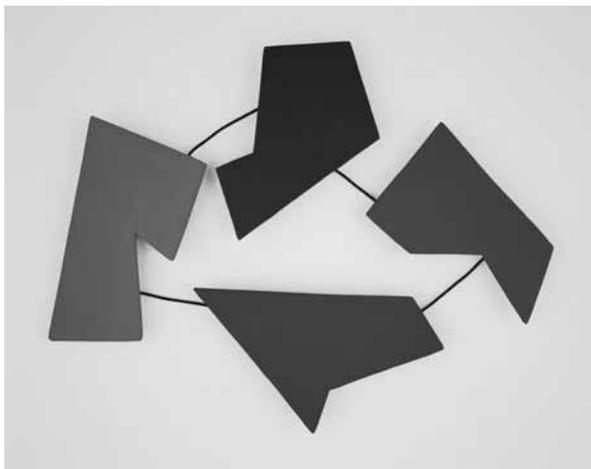


Imagen 1.

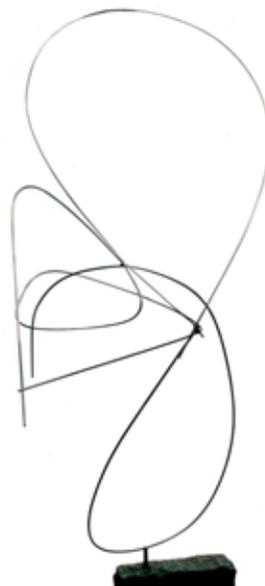


Imagen 3.



Imagen 2.

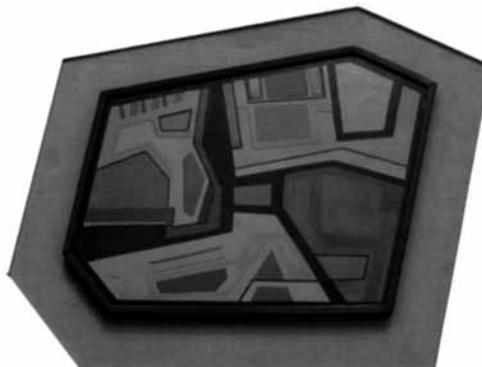


Imagen 4.

Imagen 1. Raúl Lozza, *Relieve n° 30*, 1946. Óleo sobre madera y metal pintado, 41,9 x 53,7 x 2,7 cm.

Imagen 2. Claudio Girola, *Sin título*, 1945. Alambre de acero trefilado, 57 x 29 x 32 cm.

Imagen 3. Enio Iommi, *Sin título*, 1948. Varillas de acero con base de mármol, 170 x 70 x 40 cm.

Imagen 4. Carmelo Arden Quin, *Cosmópolis 2*, 1946. Óleo sobre cartón, 34 x 41 cm.

Este punto de partida no sólo permite identificar la conducta rebelde de los estudiantes frente al atraso de los programas de enseñanza artística como un denominador común entre las distintas escenas de América Latina, sino que también constituye un nodo configurador de vinculaciones entre artistas de las diferentes regiones. Tal es el caso del rechazo a los métodos de enseñanza de Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas o del impulso reformador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, que trataré más adelante.

De hecho, la rebelión de los “cuatro jóvenes” argentinos coincidió con una exposición de Joaquín Torres García, presentada en la Galería Müller de Buenos Aires en septiembre de 1942. El maestro uruguayo representaba una alternativa de cambio, especialmente por su perspectiva de enseñanza antiacadémica y por sus vinculaciones con las vanguardias europeas. Esta exhibición despertó entusiasmo entre los estudiantes porteños; sin embargo, mientras Brito decidió viajar a Montevideo para tomar contacto directo, sus compañeros comenzaron a discutir algunos aspectos de la pintura que se presentaba en esa exposición. El regreso de Torres García a Montevideo había sido saludado con los mejores auspicios; no obstante, su arte constructivo pronto suscitó resistencias en la crítica y el público más tradicional. De todos modos, muchos artistas activos adoptaron sus postulados, en 1935 integraron la Asociación de Arte Constructivo y, al año siguiente, comenzaron a editar la revista *Círculo y Cuadrado*. En sus páginas se definía el concepto de construcción como una “estructura” en la que el símbolo –síntesis de la idea universal– alcanzaba el orden superior por medio de la medida y la proporción que regía al conjunto. Las polémicas y las fluctuaciones entre las dos líneas de arte que practicaba Torres García (una figurativa –aunque no imitativa– y otra esquemática), lo llevaron a ciertos momentos de escepticismo e interrupción de la enseñanza².

Sin embargo, al finalizar la exposición de la Galería Müller, se manifestó interesado en volver a enseñar, aunque entendió que esta vez sólo sería posible impulsar sus ideas a través de los más jóvenes, es decir, aquellos a quienes debería formar desde cero y, entonces, fundó el Taller Torres García. En este momento de apertura de sus espacios de interlocución, también se habían acercado otros jóvenes, como los que en julio de 1942 emprendieron el proyecto de la revista uruguaya *Apex*, para la cual Torres entregó tanto el texto como los dos poemas que, después, también entregó a Carmelo Arden Quin para publicar en *Arturo*. El colectivo editor de esta revista de artes abstractas se completaba con Gyula Kosice, Edgar Bayley y Rhod Rothfuss, a quienes se sumaron como ilustradores Tomás Maldonado y Lidy Prati.

En abril de 1944, esta publicación marcó el momento de aparición de una propuesta de carácter invencionista que, desde la dialéctica marxista, se proponía arrasar con el primitivismo, el realismo y el simbolismo. Hacia fines de ese año, otro grupo editorial en el que se contaban varios militantes comunistas comenzó a publicar la revista *Contrapunto*, que intentaba reflejar los matices que se ocultaban entre las posiciones más extremas.

Entre otros temas, *Contrapunto* difundió la “Defensa del Realismo” que Héctor P. Agosti –un intelectual orgánico del Partido Comunista Argentino (PCA)– había escrito en su exilio montevideano. Fiel a la idea de contraponer ideas, la revista publicó un artículo del joven Raúl Lozza contra la postura de Agosti y cedió una doble página para que el crítico Roger Plá abriera la encuesta “¿Adónde va la pintura?”, en la que cada número reunía la

opinión de artistas destacados. La primera entrega enfrentó la posición de Antonio Berni —el maduro cultor del nuevo realismo— y la del joven Maldonado, en cuya respuesta se anticipó el programa estético del arte concreto, mientras que en otro número se publicó la opinión de Manuel Espinosa ilustrada con una obra de marco recortado, cuya silueta se contraponía a la pintura “Mesa blanca” del ya consagrado Emilio Pettoruti.

Estas polémicas fueron afirmando las tomas de posición de los grupos de arte concreto mientras estaban formulando su propuesta en términos vanguardistas y activaron las prácticas de rigor: manifiestos, volanteadas, expresiones polémicas y otras estrategias de difusión de sus ideas, incluida la excepcional difusión del programa del arte concreto desde las páginas del periódico comunista *Orientación*, ya que el grupo había adherido a ese partido. En este punto resulta interesante destacar que ni éstas fueron las primeras obras no figurativas que circularon en Buenos Aires, ni la encuesta fue el primer debate al respecto. La *Primera exposición de Dibujos y Grabados Abstractos* exhibida en la galería Moody en 1936, ya había generado un fuerte cruce de opiniones entre los críticos Julio Rinaldini y Attilio Rossi. No obstante, tal como plantea Pierre Bourdieu:

Para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas [...] más aún, hace falta que tengan posibilidades de ser recibidas, es decir, aceptadas y reconocidas como *razonables*. (Bourdieu, 1995, p. 349)

Esta consideración es aplicable también a muchas otras producciones tempranas, como el caso de los “decembristas”, grupo de artistas chilenos que presentaron la primera exposición de arte abstracto en diciembre de 1933, impulsados por el retorno del poeta Vicente Huidobro y sus ideas creacionistas (Lizama, s-f) pero que, sin embargo, no lograron darle continuidad.

En 1946 del grupo nucleado alrededor de *Arturo*, surgieron la Asociación de Arte Concreto Invención (AACI) y el grupo MADI³. En los primeros tiempos los dos grupos crearon obras de “marco recortado”, (Imagen 4) cuyo borde se adaptaba a las formas irregulares que contenía y jugaba un rol activo en la composición. También realizaron “co-planares”, para los cuales pintaban las formas sobre madera, las recortaban y unían con varillas para colocarlas directamente sobre el muro, también con función activa. Sin embargo, mientras los integrantes de la AACI, fijaban las articulaciones cuando lograban la conformación adecuada⁴ (Imagen 1), los artistas madí dejaban que las varillas se movieran para permitir la intervención del espectador en la modificación de la forma⁵ (Imagen 5). La AACI, por su parte, suscribió un programa que aspiraba a rodear a los hombres de “cosas reales”, porque sostenían que al evitar la “imitación” de la realidad habituarían al hombre a relacionarse “directamente” con las cosas en lugar de sus “ficciones” y, en términos dialécticos, lograrían una “voluntad de acción” capaz de provocar la transformación social.

En este clima de rupturas, entre octubre-noviembre de 1946 el artista italo-argentino Lucio Fontana discutió con sus alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano” las ideas con las que escribieron el *Manifiesto Blanco*. El texto abogaba por la “superación de la pintura y la escultura para acceder a un nuevo arte de materia, color,

sonido y movimiento” y fue suscripto sólo por los alumnos, ya que el profesor no figura entre los firmantes. De hecho, la producción de Fontana en ese momento no era abstracta; sin embargo, este manifiesto no sólo fue importante para la escena argentina, sino también para el posterior *Manifiesto Espacialista* firmado por Fontana, así como para la producción que realizó en Milán, que ya en 1949 desembocó en obras como *Ambiente espacial con luz negra*.

En los grupos de la vanguardia rioplatense se generaron sucesivas escisiones provocadas tanto por la radicalidad de los programas, como por los conflictivos liderazgos. De todos modos, simultáneamente, comenzó un proceso de expansión y reagrupamiento que en octubre de 1947 reunió en el Salón Kraft a unos cincuenta jóvenes que abogaban por el “arte nuevo”, con una declaración colectiva que expresaba el deseo de unir a diferentes grupos para una acción de conjunto, con la intención de lograr un movimiento más amplio. Esta declaración también suscribía que las influencias de las escuelas europeas no habían entorpecido el desarrollo de las propuestas locales, sino que habían sido la “base para hallazgos y realizaciones completamente inéditos”. Recuperar este marco histórico nos permite analizar los intercambios en el “período heroico” del arte concreto (1945-48), así como repensar las continuidades en las que su propuesta se expandió y diversificó.

Además, para 1948 la reconstrucción de posguerra ya permitía volver a planear recorridos por los museos y talleres europeos: Maldonado, Arden Quin, Juan Melé y Gregorio Vardanega se contaron entre los primeros en viajar. Estos intercambios coincidieron con la exigencia comunista de realineamiento sobre el canon del realismo socialista, situación que tensó las discusiones partidarias. En este marco, se quebró la tolerancia que el PCA había mostrado hacia los jóvenes concretos⁶. Si bien fueron muchos los factores que contribuyeron al desmembramiento de los grupos iniciales, para quienes habían considerado primordial unir la transformación política a la estética, esta nueva ruptura no sólo profundizó la tendencia a la dispersión grupal sino que también provocó la declinación de la utopía sostenida en ese período heroico.

2. Conexiones tempranas

Entre las conexiones significativas de la etapa expansiva, el caso más conocido en las cronologías es la temprana llegada del arte Madí a París, mediante el esfuerzo de divulgación de Kosice y el intercambio directo de Arden Quin, quien a través de Mateo Manaure y Luis Guevara Moreno, estuvo en contacto con el círculo de venezolanos que editó la revista *Los disidentes* (Imagen 7). También en 1949 la *Ire Exposition des Artistes d'Amérique-Latine à Paris* fue un punto de encuentro para las obras de Vardánega, Melé, Arden Quin, Manaure y Narciso Debourg, entre otros.

Pero al situar a estos jóvenes venezolanos, es necesario considerar la rebelión de los estudiantes caraqueños disconformes con la enseñanza que habían abandonado la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas en 1945. En primer término los alumnos fundaron la Barraca de Maripérez y, en 1948, crearon el Taller Libre de Pintura, donde trabajaban, discutían y exhibían sus nuevas propuestas. José Mimó Mena había compartido con los artistas concretos algunas exposiciones, como el Salón de Otoño que organizaba la Socie-

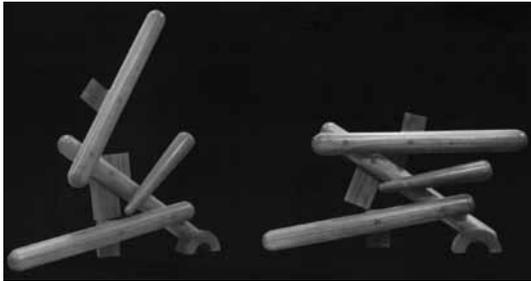


Imagen 5.



Imagen 6.

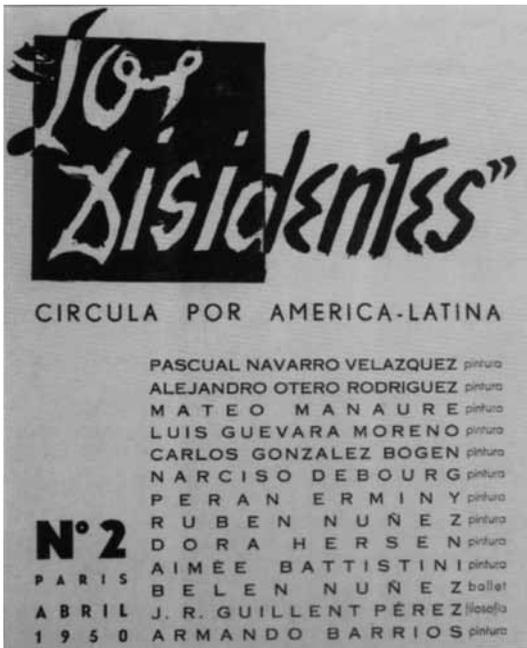


Imagen 7.



Imagen 8.

Imagen 5. Gyula Kosice, Royi, 1944. Escultura articulada en dos posiciones diferentes.

Imagen 6. Portada de la revista *Escuela del Sur*, n.º 1, 1960.

Imagen 7. Portada de la revista *Los Disidentes*, n.º 2, abril de 1950.

Imagen 8. Manifiesto *Ruptura*, 1952.

dad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Al viajar a Venezuela, llevó un conjunto de obras que exhibió, precisamente, en ese Taller Libre de Pintura en octubre de ese año. La presentación tomaba el concepto de “júbilo creador” que había enarbolado la vanguardia rioplatense, señalando: “en estas obras no hay tristeza, pintamos con juventud y alegría, no hacemos nada dramático, nos asustan los monstruos, para una civilización feliz, hacemos una pintura jovial”⁷.

Entre los alumnos rebeldes se contaban Manaure, Alirio Oramas, Rubén Núñez, y muchos otros. Me interesa subrayar la coincidencia referida al malestar de los más jóvenes y la ruptura con la Institución porque estos contactos recuperan puntos de convergencias entre proyectos artísticos, desde mi punto de vista más significativos que una mera cadena de influencias. En una recorrida por la historiografía venezolana, esta llegada del arte concreto argentino fue destacada por Bélgica Rodríguez (1979) y Adolfo Wilson (2007, pp. 153-57), mientras que Ariel Jiménez ha desestimado su importancia porque considera que para los venezolanos –como para los argentinos– la fuente de legitimación provenía de Europa y, en consecuencia, entiende que el impulso llegó a Caracas con la muestra *Las cafeteras* de Alejandro Otero (Cruz Diez-Jiménez, 2010, p. 157-8).

Dado que a través de la lectura de otros documentos surge que el mismo Otero no sólo recordó la exposición de los argentinos, sino que había colaborado en su organización (Melé 1999, pp. 126-30), considero que estos intercambios entre artistas y sus producciones son mucho más porosos que lo que puede mostrar una secuencia cronológica. En este sentido, rescato el valor de la convergencia de deseos y expectativas capaces de motivar nuevas propuestas, especialmente teniendo en cuenta que la proximidad entre la llegada de Mimó Mena en 1948 y *Las cafeteras* en 1949 habilita a pensar con Bourdieu, que las rupturas de un arte abstracto ya podían tener posibilidades de ser recibidas, aceptadas y reconocidas como ‘razonables’, por lo menos por quienes habrían podido concebirlas; sin desestimar la tensión que ejercen los centros de consagración que observa Jiménez, tal como se comprueba en el interés que despertaban los contactos parisinos tanto para los rioplatenses como para los venezolanos de la época.

Si bien este trabajo no me permite profundizar en el estudio de los vínculos establecidos a través del canal privilegiado que constituyeron las revistas, me interesa destacar el rol de algunos artistas que canalizaron sus vinculaciones mediante el trabajo en los consejos editoriales, como fue el caso de Lozza⁸, quien ya en 1946 intercambiaba correspondencia con el artista alemán Hans Platschek –radicado en Montevideo– y con Sarandy Cabrera del Taller Torres García. Algunas cartas de mediados de 1947 también dan cuenta de sus contactos con el escritor brasileño Marques Rebelo, que se suman a la circulación de su conocido artículo “Carta abierta a M. Lobato” que, luego de su aparición en el *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, también circuló en la revista *Joaquim* de Curitiba.

3. En la trama de intercambios

En la escena paulista la exposición *19 pintores* presentada en la galería Prestes Maia en abril de 1947 fue un hito importante para la renovación⁹. No sólo la revista *Joaquim* en marzo de 1947 había reproducido el *Manifiesto Invencionista* –firmado en Buenos Aires en marzo de

1946—, sino que el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade había escrito un artículo sobre el arte concreto argentino, que circuló en diciembre de 1946 en el periódico *Correio da Manhã*. Con el apoyo de la União Cultural Brasil-Estados Unidos, 19 pintores reunió obras de Luiz Sacilotto, María Leontina, Geraldo de Barros y Lothar Charoux, entre muchos otros, que en esa exposición tomaron contacto con el artista italiano Waldemar Cordeiro.

Por otra parte, en este período el campo artístico brasileño estaba registrando un proceso de dinamización que contribuyó a la consolidación y difusión de las nuevas propuestas. En 1947 el empresario del área de telecomunicaciones Assis de Chateaubriand y el *marchand* italiano Pietro María Bardi fundaron el Museu de Arte de São Paulo-MASP que, dentro de un perfil educativo se interesó por desarrollar el área de diseño con la creación del Instituto de Arte Contemporâneo (IAC), así como por difundir sus actividades a través de la publicación de la revista *Habitat*. En 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho (conocido como Ciccillo Matarazzo) y Yolanda Penteadó fundaron el Museu de Arte Moderna de São Paulo-MAM-SP, cuyo modelo de funcionamiento respondía a la línea del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), institución con la que habían firmado un acuerdo de cooperación obtenido por intermedio del industrial norteamericano Nelson Rockefeller. Para dirigir este museo fue convocado el crítico belga Léon Degand, quien al llegar a esa ciudad organizó una serie de conferencias que instalaron la problemática del arte figurativo y abstracto en el MAM-SP, mientras que el crítico argentino Jorge Romero Brest dictó varias conferencias sobre el arte contemporáneo en el MASP. Pronto, estos temas comenzaron a debatirse en la revista *Artes Plásticas*, donde en 1949 Cordeiro escribió el artículo “Abstracionismo”, tema que también abordó junto a Charoux en la *Revista de Novíssimos*, de ese mismo año. Este fue el momento en el cual Dégand presentó *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, que incluyó una amplia selección de artistas europeos provenientes de las galerías parisinas René Drouin y Denise René, mientras que solamente se incluyeron obras de Cordeiro, Cícero Dias y Samson Flexor de la escena local.

La dinámica del campo artístico brasileño completó el impulso aportado por los museos y las nuevas galerías dedicadas al arte moderno —como Domus fundada por Ninno Fiocca y dirigida por Alfredo Bonino— con la creación de la *Bienal de São Paulo*, inaugurada en octubre de 1951 que, con el tiempo, convirtió a esa ciudad en un centro artístico mundial y contribuyó a la internacionalización del arte latinoamericano.

En el mes de marzo de 1951 se había presentado en el MASP una exposición individual de Max Bill con unas sesenta obras, además de fotografías y planos, tras lo cual en la *I Bienal* logró el Gran Premio en Escultura para su *Unidad Tripartita*¹⁰. La difusión de su concepción de la forma en tanto cualidad y funcionalidad afianzó la aceptación del nuevo lenguaje y caló hondo en el perfil de los artistas concretos brasileños, que profundizaron sus indagaciones sobre la percepción visual, la teoría de la Gestalt y la integración de las artes según el proyecto de la Bauhaus.

Con respecto a la vanguardia musical, es bien conocida la proximidad entre las escenas argentina y brasileña a través de Juan Carlos Paz y Hans Joachim Koellreutter, quien en 1950 también mantuvo correspondencia con Kosice. En las cartas intercambiaron puntos de vista acerca de las correlaciones entre plástica madí y música y, además, a comienzos de 1951 el compositor alemán organizó un Curso Internacional en Teresópolis al que invitó a Maldonado, para que dictara un curso sobre Diseño Industrial (Rossi, 2007).

La llegada del arte concreto argentino a Chile se produjo en 1952 y estuvo vinculada al clima de renovación que existía en el ámbito de la arquitectura, momento en el que Josef Albers fue convocado a Santiago y Alberto Cruz Covarrubias a Valparaíso. Entre los colaboradores de Cruz se encontraba Godofredo Iommi (poeta argentino interesado en el creacionismo de Vicente Huidobro y tío de los artistas concretos Claudio Girola y Enio Iommi). Godofredo fue un nexo para que los argentinos presentaran la *Primera Exposición de Arte Concreto*, que fue exhibida en Santiago y en Viña del Mar. A pesar de que en ambas salas se presentaron con conferencia explicativas y lograron cierta repercusión, los artistas concretos revivieron las polémicas que se habían suscitado en las primeras muestras presentadas en Buenos Aires. En 1953 Girola también impulsó la difusión del *Movimiento Arte Concreta (MAC)* milanés que había contactado en Italia, a través de la presentación de una exposición en la galería porteña Krayd y otra en Chile. Más tarde, Girola se insertó en el ambiente cultural chileno y desarrolló desde allí el resto de su trabajo artístico.

Para fines de 1952 los artistas paulistas presentaron la exposición *Ruptura*, que dio lugar a la formación de un grupo de arte concreto con este nombre, integrado por Barros, Charoux, Cordeiro, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Sacilotto e Anatol Wladyslaw. En la primera muestra distribuyeron el *Manifiesto Ruptura* (Imagen 8) que rechazaba la intervención de la subjetividad tanto en el momento de concepción de la obra como en su realización. Además postularon un arte como medio de conocimiento apoyado en las categorías espacio-tiempo, movimiento y materia. Las obras de esta etapa de quiebre con la tradición figurativa trabajaban sobre una calculada estructuración compositiva a partir de los elementos esenciales: la línea y el plano.

Dado que el envío argentino a la *I Bienal São Paulo* no llegó a destino, las obras concretas se mostraron en la *II Bienal* y en la exposición del *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (GAMA)* realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en agosto de 1953; conjunto que, luego, viajó al Stedelijk Museum de Ámsterdam. La agrupación –que había nacido a partir de la iniciativa de Aldo Pellegrini– exhibió en el exterior con una presentación escrita por Romero Brest, quien había ganado prestigio tras su actuación como Jurado de la *I Bienal*. Es interesante observar que estas vinculaciones permitieron que el *GAMA* accediera a un centro internacional de prestigio, donde la exposición fue inaugurada con un discurso de Vordemberge-Gildewart. Sin embargo, en el marco de las negociaciones el grupo respondía a la noción de arte moderno que sostenía Pellegrini, en la cual coexistía el vocabulario geométrico –que eliminaba la huella del autor– y el libre juego de la imaginación –que acentuaba el rol de la subjetividad–, concepción que hubiera sido inaceptable para los artistas concretos en el “período heroico”.

La *II Bienal*, dirigida por el crítico Sérgio Milliet se prolongó hasta comienzos de 1954 para coincidir con los festejos del IV Centenario de la ciudad de São Paulo y contó con la participación de treinta y tres países presentados en los pabellones diseñados por el arquitecto carioca Oscar Niemeyer en el Parque do Ibirapuera. En las salas especiales se exhibieron las obras de Paul Klee, Oskar Kokoschka, Piet Mondrian, De Stijl, Alexandre Calder, Eduard Munch, Henry Moore, James Ensor, Giorgio Morandi, Walter Gropius y Picasso. Entre diciembre de 1953 y febrero de 1954 la obra *Guernica* viajó desde el MoMA al MAM-SP y fue uno de los motivos del gran suceso de esa edición de la Bienal, razón por la cual se la conoce como “Bienal del Guernica”.

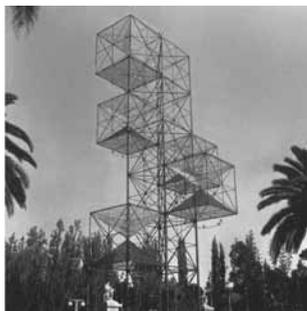


Imagen 9.



Imagen 10.



Imagen 11.



Imagen 12.

Imagen 9. Torre Alegórica, 1954. Feria América, Mendoza, Argentina.

Imagen 10. Mural de Mateo Manaure, *Sin título*, 1954. Ciudad Universitaria de Caracas, Venezuela.

Imagen 11. Plaza de los Tres Poderes, Brasilia. Edificios diseñados por el arquitecto Oscar Niemeyer.

Imagen 12. Portada del Acta de Fundación del Centre de Recherche d'Art Visuel.

Si bien hacia 1948 Abraham Palatnik, Ivan Serpa y Almir Mavignier habían comenzado a nuclearse en Río de Janeiro en torno a las ideas sobre la abstracción y las teorías de la percepción del crítico Mario Pedrosa, los concretos cariocas formaron el grupo *Frente* recién en 1954. Los artistas frentistas fueron Palatnik, Serpa, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf y Elisa Martins da Silveira, entre otros. Dentro del franco rechazo al carácter figurativo, este grupo tomó el lenguaje geométrico como un campo de expresión y experimentación. Prefirieron trabajar en el marco del respeto a la “libertad de creación” sin adoptar una única posición estilística y manteniéndose abiertos a la exploración de técnicas y materiales.

4. Expansión del arte no figurativo

Los primeros síntomas de apertura hacia un movimiento abstracto que desbordaba los pequeños grupos de la vanguardia concreta rioplatense –según mencionamos– fueron evidentes en las exposiciones colectivas que, ya en 1947, incluían a los concretos y madí junto a gran cantidad de artistas independientes. Pronto surgieron iniciativas grupales que intentaron expandir la circulación del “arte nuevo”, visualizado bajo el común denominador de la ausencia de figuración, mientras se fortalecían los proyectos multidisciplinarios (que incluían las áreas proyectuales y la síntesis de las artes). Además de *Madí*, *Perceptismo* y el *Grupo Joven*, en los años ‘50 surgieron grupos organizados por los críticos –como el mencionado *GAMA* y *20 Pintores y Escultores*– o autogestionados por los artistas, como la *Asociación Arte Nuevo* o *Artistas no Figurativos de la Argentina (ANFA)*. Al riguroso vocabulario plástico de los concretos y madí, muchos de ellos fueron sumando cierta cuota de lirismo y libertad en la concepción¹¹.

En 1952 la plástica uruguaya también tuvo su propio grupo *Arte No Figurativo*, donde participaron algunos de los artistas que Rothfuss había reclutado para *Madí*, como María Freire, Antonio Llorens, Rodolfo Ian Uricchio y, por supuesto, él mismo. También integraron la nómina: Hans Platschek (que ya en 1950 habían realizado una primera exposición no figurativa), José Pedro Costigliolo, Julio Verdié, Eduardo Díaz Yepes, Washington Barcala, Marco López Lomba y Lincoln Presno, entre otros. Las exhibiciones continuaron aunque el grupo fue variando la conformación. Como los argentinos, a comienzos de los ‘50 los artistas enrolados en este movimiento no figurativo confrontaron con el arte constructivo universal *torresgarciano* (Imagen 6). Aunque ecléctica, la exposición *19 Artistas de hoy* realizada en 1955 fue un resumen del arte abstracto que circulaba en Montevideo, donde se destacaron las obras más depuradas de Freire, Costigliolo, Llorens y Rothfuss. Es preciso tener en cuenta que en el panorama de la renovación uruguaya se formaron otras agrupaciones, como el *Grupo La Cantera* fundado en 1953 y, en 1958, el *Grupo 8*.

Entre 1956 y 1961 los artistas chilenos trabajaban dentro una abstracción que priorizaba la estructura, el ritmo, las formas esquemáticas y el color plano, integrando el grupo *Rectángulo*, formado por Elsa Bolívar, Virginia Hunneus de Vera, Matilde Pérez, Gustavo Poblete, James Smith y Ramón Vergara Grez (Imagen 15), entre otros. En general se reunían en el taller de este último artista, donde invitaban a poetas y músicos porque les interesaba

debatir las posturas desde las diferentes disciplinas. Esta agrupación, constituida sobre la base del *Grupo de los Cinco*, más tarde, se reagrupó en el *Movimiento Forma y Espacio*. “Arte no figurativo” y, tal vez, más precisamente “Arte nuevo” han sido palabras clave para titular las agrupaciones y exposiciones que encarnaron la idea de lo moderno en los diferentes escenarios del arte latinoamericano del período. En este sentido, desde julio de 1954 los artistas paraguayos también tuvieron su grupo *Arte Nuevo*, fundado por Josefina Plá, Olga Blinder, Lili Del Mónico y José Laterza Parodi, aunque en este caso la propuesta incluía cierta geometrización, estilización y orientación cubo-constructivista, pero sin eludir la figuración (Quevedo, 2013). En Lima, la *Agrupación Espacio* fue un movimiento interdisciplinario en favor del arte moderno que, entre otros, reunió al arquitecto Luis Miró Quesada Garland, los poetas Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Javier Solórzano, Leopoldo Chariarse y los artistas Fernando de Szyszlo y Jorge Piqueras aunque, más que la tendencia abstracto-geométrica, según señala Augusto del Valle Cárdenas, en la escena peruana predominó la abstracción de corte lírico y gestual (del Valle Cárdenas, 2013).

Las neo-vanguardias constructivas

1. Síntesis de las artes

Uno de los aspectos centrales que planteaba el “arte nuevo” era el concepto de integración, sobre el cual disertó en Buenos Aires el arquitecto italiano Ernest Rogers, en el marco de la exposición *Nuevas Realidades* de 1948. Si bien no fueron muchos los proyectos que lograron concretarse en la época, resulta interesante mencionar la *Torre alegórica* (Imagen 9) construida en el acceso a la exposición Feria de América, realizada en la provincia de Mendoza en 1954. Esta torre metálica de cincuenta metros estaba formada por cinco cubos tubulares y, dentro de cada uno de ellos, se incluían dos pirámides. Funcionaba con un programa que incluía sonidos y cambios de luces, todo lo cual la convertía en una obra cinética en línea con las torres espacio-dinámicas de Nicolás Schöffer. Desarrollada por los arquitectos César Jannello y Gerardo Clusellas sobre un diseño de Maldonado, también contó con la intervención del músico Mauricio Kagel.

Si pensamos con Foster en el renovado interés por “lo constructivo” en diferentes momentos de la historia del arte latinoamericano reciente, podemos considerar a las neo-vanguardias como aquellas manifestaciones que estuvieron en condiciones de retomar el potencial transformador de las vanguardias locales, en un tiempo en el cual ya podían ser asimiladas. Este autor analiza esa “temporalidad diferida” en la que la historia del arte se hace legible retroactivamente, a partir de la noción lacaniana de “acción diferida” (Foster, 2001).

En este sentido, cuando los integrantes de *Los Disidentes* regresaron a Venezuela y exhibieron sus pinturas geométricas y las esculturas abstractas estables o móviles en la *Galería Cuatro Muros* (fundada por Manauere y González Bogen en 1952) aún despertaron resistencias. De hecho, escribieron un manifiesto que expresaba la intención de continuar la lucha de *Los Disidentes*, en procura de un arte que rechazara la figuración anecdótica a favor de la pura visualidad. Pronto fueron incluidos por Carlos Raúl Villanueva en los trabajos

de la Ciudad Universitaria de Caracas, donde sus producciones quebraron los límites del circuito tradicional y se integraron en el diseño de ese moderno complejo.

Retomando la línea de pensamiento de Le Corbusier, Villanueva entendía que la integración de las artes era “el producto, no solamente de la comprensión de los propósitos comunes, sino también de la subordinación necesaria entre las distintas expresiones”, es decir, era la creación de un nuevo organismo arquitectónico-escultórico-pictórico¹². Cuando en los 50 llevó adelante la segunda fase del proyecto de la Universidad, modificó algunas de las directrices de la planta e incluyó obras plásticas integradas a las funciones arquitectónicas, como las *Nubes acústicas* de Calder instaladas en el Aula Magna y numerosos planteos de artistas óptico-constructivos (Imagen 10).

También a partir del encargo efectuado por Daniel Mont para realizar construcciones concebidas según los desafíos de la arquitectura de vanguardia, el escultor mexicano de origen alemán Mathias Goeritz proyectó el *Museo Experimental Eco* en la ciudad de México. Desde su poética, explicitada en el *Manifiesto de la arquitectura emocional*, propuso una estructura penetrable articulada por corredores, techos, muros y aberturas dispuestos asimétricamente y con proporciones que tienden a provocar efectos sorprendidos, porque Goeritz sostenía: “sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla un arte”. Dentro de esta línea de trabajo, en el complejo urbanístico de Ciudad Satélite proyectado en 1954 se emplazó el conjunto escultórico *Las Torres de Satélite*, formado por cinco prismas triangulares pintados con colores planos, obra que Goeritz concibió junto al arquitecto Luis Barragán.

Bajo el dominio de la integración y con el fin de favorecer la comunicación entre las regiones y expandir la economía, en 1956 del Presidente Juscelino Kubitschek tomó la decisión de construir Brasilia en el centro del país. Para la concreción del proyecto Novacap se realizó un concurso de ideas en el que fue seleccionado un proyecto apenas bocetado por Lúcio da Costa. Una vez llevado a etapa ejecutiva, ese *Plano Piloto de Brasilia* fue construido en tiempo record (aproximadamente tres años) por un equipo de arquitectos entre los cuales participó Oscar Niemeyer y, en el paisajismo, Roberto Burle Marx. Obras como la Catedral, el Palacio de Itamaray, las Cámaras de Diputados y Senadores (Imagen 11), entre otras, conjugaron el programa *corbussiano* (pilotes, planta y fachada libre, balcón-jardín y grandes ventanales) y la idea de invención de nuevas formas arquitectónicas, interpretadas por Niemeyer con la libertad presente en el barroco americano y construidas según las posibilidades plásticas del hormigón armado.

2. Op-art y Cinetismo desde París

Los trabajos ópticos de Víctor Vasarely y el entorno de la galería parisina de Denise René fueron un polo de atracción para los artistas latinoamericanos interesados por incorporar el movimiento y el rol activo del espectador a sus obras de cuño constructivo. Uno de los primeros jóvenes venezolanos en viajar a París fue Otero que, luego de reducir la figura a líneas en la serie *Las cafeteras* ya mencionada, continuó el camino hacia los trabajos con trazos de color sobre fondos muy luminosos y, luego, desembocó en sus *Colorritmos*, cuyos sistemas lineales permiten entrever otras formas y generan efectos vibratorios.

En los primeros días de octubre de 1950 llegó a París Jesús Rafael Soto, quien ayudado por sus amigos venezolanos, especialmente, por la pintora Aimée Battistini (oriunda de Ciudad Bolívar donde también había nacido él) frecuentó Denise René y asistió al *Atelier d'Art Abstrait*, donde conoció a los principales teóricos del arte abstracto. En ese ambiente se interesó por experimentar con los desplazamientos de sistemas lineales y la interposición de pantallas o tramas y, en 1955, participó en *Lumière et Mouvement* junto a Marcel Duchamp, Alexander Calder, Jean Tinguely y entre otros.

En 1956 se estableció en París el argentino Antonio Asís, quien se interesó por las vibraciones y, en los primeros tiempos, asistió a Soto en la preparación de sus muestras internacionales. Al año siguiente Luis Tomasello también ingresó en ambiente de Denise René, y en 1958 arribaron Vardánega y Martha Boto, quienes caracterizaron su obra cinética por las reflexiones coloreadas.

Desde finales de los '50 Carlos Cruz Diez indagó las posibilidades del color trabajado a partir de series lineales programadas en sus *Fisicromías*. Más tarde, se concentró sobre el color en el espacio y en el tiempo hasta llegar a las *Cromo-saturaciones*, (Imagen 14) entre las que realizó cabinas de acrílico transparente y cámaras que generan situaciones monocromáticas que afectan la percepción del color. También trabajaron en París los chilenos Iván Contreras Brunet –interesado en las vibraciones provocadas por tramas metálicas– y Matilde Pérez, quien recibió una beca del Gobierno francés en 1960 que la puso en contacto con Vasarely, tras lo cual se interesó por el movimiento virtual y, desde 1970, aplicó mecanismos para lograr el movimiento real.

Para el contacto de los jóvenes del Cono Sur con este artista húngaro resultó clave su exposición que en 1958 recorrió los museos de Buenos Aires, Montevideo y San Pablo, auspiciada por la galería Denise René. Al impacto de las cuarenta obras del período blanco y negro de Vasarely, se sumó el estímulo de las teorías de la pura visibilidad y de la Gestalt que circulaban en los centros de formación artística. Esta línea de intereses abrió una vía de experimentación sobre la percepción visual y la dinámica de la forma y el color que, entre los argentinos, generó desarrollos colectivos –como en el caso del *Arte Generativo* practicado por Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal, así como el trabajo de muchos artistas que actuaron individualmente en el país (entre ellos: Rogelio Polesello, Manuel Espinosa, Ary Brizzi, Eduardo Rodríguez, César Fioravanti y Perla Benveniste).

Son bien conocidos los desarrollos de los argentinos en París a través del *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), (Imágenes 12 y 13) formado por Julio Le Parc, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, François Molnar, François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, quienes insistieron en poner en evidencia tanto la inestabilidad visual como el tiempo de la percepción y, pronto, apelaron a la participación activa de los espectadores en recorridos, que llamaron *Laberinto*, como el presentado en la Bienal de París de 1963. En los años '60, tanto el GRAV como los latinoamericanos que trabajaban individualmente en París integraron la *Nouvelle Tendance-Recherche Continue*, agrupación en la que se contaron Hans Haaker, Enrico Castellani, Enzo Mari y los colectivos Equipo 57 de España, Grupos N de Padua y T de Milán.

3. Neo-concretismo brasileño

En el caso brasileño, en 1956 se organizó la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* realizada en el MAM-SP, que en febrero de 1957 fue presentada en el Ministerio de Educación y Cultura en Río de Janeiro. Este panorama del arte concreto hizo evidente las diferencias entre el grupo paulista *Ruptura* (Imagen 8) y el carioca *Frente*. Por un lado los paulistas exhibieron el más alto nivel alcanzado por el arte concreto brasileño e incluyeron a la poesía concreta, a través del trabajo del grupo *Noigandres* formado por Décio Pignatari y Haroldo y Augusto de Campos, cuyos poemas valorizaban el espacio de la página y jugaban con los recursos tipográficos, en diálogo con las artes visuales. Por otro lado, los frentistas entraron en una fase de replanteo y cuestionamientos que los llegó a disgregar al grupo; no obstante, en poco tiempo surgió un proceso de reagrupamiento que dio lugar al *Movimiento Neoconcreto*.

En este sentido, en marzo de 1959 se inauguró la *I Exposição de Arte Neoconcreta* en el MAM-RJ con la distribución del *Manifiesto Neoconcreto*. En los planteos de este movimiento, la teoría fue surgiendo de la reflexión sobre las obras creadas, porque se basaron más en la intuición que en los preceptos. Uno de los ejes del trabajo de este grupo fue la búsqueda de participación del espectador, que puede rastrearse en hasta los libros-poema que Ferreira Gullar creó en 1959 y los poemas-objeto construidos en madera que obligaban a tocarlos para descubrir la palabra, vía que condujo a los objetos relacionales que no sólo involucraban la participación manual sino también corporal (Ferreira Gullar, 1998). La siguiente ruptura se fue dando a través del abandono de los materiales y prácticas habituales del pintor, como en el caso de Clark que cambió el lienzo por madera y la rellenó con pintura para crear los *Capullos* y, en 1960, trabajó con planchas de metal para crear objetos tridimensionales que llamó *Bichos*, cuyas articulaciones permiten modificar la conformación permanentemente. En el caso de Oiticica cambió el bastidor por placas de madera superpuestas para generar *Relieves espaciales*, *Núcleos* que consistían en laberintos abiertos de paneles colgantes con gradaciones de color y, luego, *Bólides* que presentaban cajas de madera o de vidrio en las que el espectador era invitado a manipular el color contenido en diferentes formas. En su caso, estas rupturas continuaron con el quiebre más radical que supuso el abandono de la idea de objeto-obra para convertirse en provocador de sensaciones mediante las acciones con sus *Parangolés* (vestidos de color usados en las *performances*). Este tipo de obras fue de-construyendo la tradición del cuadro de caballete para llegar a crear un nuevo objeto, tratado por Ferreira Gullar como no-objeto precisamente en su *Teoría del no-objeto* anticipada en 1959.

4. El retorno de las prácticas: los casos de *Forma y Espacio* y *Groupe Position*

La pulsión internacionalista del arte moderno instaló en las agendas de los países latinoamericanos la necesidad de incursionar en nuevos circuitos tensados por relaciones asimétricas. Al mismo tiempo, los centros de poder también manifestaron interés por los acercamientos –no exentos de otros tantos intereses políticos y económicos– como en el caso de las iniciativas articuladas desde el programa estadounidense de la Alianza para el Progreso.



Imagen 13.

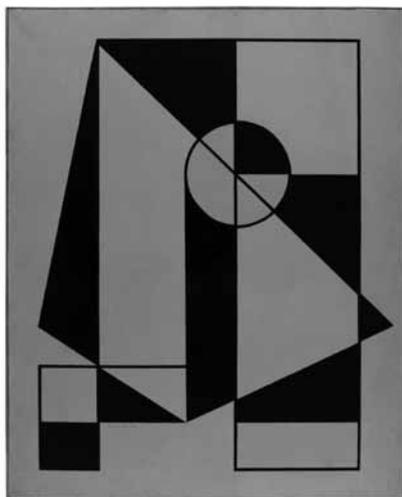


Imagen 15.



Imagen 14.



Imagen 16.

Imagen 13. Miembros del GRAV (de izq. a der.) J. Le Parc, J. Stein, F. Morellet, J. P. Yvaral, F. Sobrino y H. García Rossi. **Imagen 14.** Carlos Cruz Diez, *Cámara de Cromosaturación*. **Imagen 15.** Ramón Vergara Grez, *Geometría Psicológica n°4*, 1962. Óleos sobre tela, 160 x 130 cm. **Imagen 16.** Grupo Position. Hugo Demarco, Antonio Asis, Armando Durante, Leopoldo Torres Agüero y Horacio García Rossi, 1971.

En Latinoamérica desde los '50 la *Bienal de São Paulo* actuaba como nodo configurador de las nuevas relaciones internacionales, y a finales de la década surgieron algunas fundaciones o empresas privadas que financiaron polos que dieron cabida a las vanguardias, como el Instituto General Electric en Montevideo, las *Bienales Americanas de Arte* en Córdoba y el *Instituto Torcuato Di Tella* (ITDT) en Buenos Aires, entre otras. En este último, el arte constructivo tuvo su espacio dentro el efervescente clima del Centro de Artes Visuales dirigido por Romero Brest, quien en 1967 realizó la curaduría de *Más allá de la geometría*, un panorama evolutivo que explicaba el pasaje del cuadro-escultura al objeto, en un proceso que incluía desde el movimiento y la desmaterialización hasta las estrategias minimalistas. Ese mismo año, se organizó la *Semana de arte avanzado*, actividad que sumó exhibiciones paralelas en varias instituciones, entre las que se destacó la presentación de estructuras primarias¹³.

Al año siguiente el *Center for Inter American Relation* invitó a Romero Brest a celebrar en Nueva York el décimo aniversario de Centro de Artes Visuales, ocasión en la cual el ITDT estuvo representado por *Beyond Geometry*, esta vez con una selección *aggiornada* en la cual tuvieron preeminencia a las estructuras primarias, cuyos volúmenes geométricos netos pintados con colores planos “retomaban” el repertorio del arte concreto desde la lógica de la simplicidad, la repetición y el orden.

Precisamente, en un análisis retrospectivo Romero Brest escribió que su selección llevaba implícita una inquietud con relación a la geometría y el orden, que le había surgido en los años '50 al regresar de Grecia. Reeditada frente al arte constructivo, aquella inquietud le abrió un interrogante: “siendo los argentinos “tan románticos como desordenados”, ¿por qué esta adhesión a la geometría?”. Según su opinión, la gran difusión de esa tendencia entre los argentinos se debía a que las formas geométricas obedecen a “una escondida pedagogía, la de la *Paideia* de los griegos, y que éstas suelen ser recurso de los que temen sus propios arrebatos”. Esta suerte de instrumentalización del vocabulario constructivo explicaría, también, la estratégica elección de *Beyond Geometry* para representar al ITDT, una exposición funcional al discurso de los anfitriones que, en esos días, temían el avance de los movimientos de guerrilla y la radicalización de las izquierdas latinoamericanas.

También los artistas neo-vanguardistas “repitearon” los esfuerzos que había realizado la vanguardia para intervenir en el dominio de una Institución que tendía a excluirlos. Entre muchos, los casos de *Forma y espacio* y el *Groupe Position* testimonian este tipo de iniciativas. El primero corresponde a la intervención sobre los espacios de difusión y legitimación, ya que a partir de la *1ª Muestra Internacional “Forma y Espacio”*, organizada en 1962 por la Universidad de Chile –con la asesoría de Vergara Grez– los artistas firmaron el *Manifiesto de los pintores constructivos de Argentina, Chile y Uruguay*, que finalizaba expresando: “para afrontar el momento presente, acordamos mantener unidos nuestros esfuerzos en un frente de artistas constructivos, que facilite el intercambio de ideas, investigaciones, experiencias o puntos de vista”¹⁴. Además, resolvieron darle carácter permanente al grupo y realizar el próximo encuentro en la Argentina, para lo cual nombraron una comisión organizadora que decidió que en la “Bienal”, se incluirían esculturas en movimiento. Sin embargo, aunque los artistas emprendieron la organización y lograron avances significativos, los encuentros bienales nunca lograron concretarse.

El segundo caso se relaciona con la inserción en el circuito de difusión y comercialización, ya que tras la disolución del *GRAV* los artistas argentinos García Rossi, Horacio Demarco,

Antonio Asís, Leopoldo Torres Agüero y Armando Durante formaron el *Groupe Position* (Imagen 16), que salió a escena con un manifiesto que señalaba: “En abril de 1971 nos decidimos a formar el grupo en vista de lo difícil que resulta la lucha individual del artista en una sociedad que lo margina”¹⁵ y, con el fin de dinamizar la circulación se propusieron compartir la financiación y la organización de exposiciones, crear un fondo común proveniente de las ventas para financiar un taller para uso común y para mostrar obras, así como realizar investigaciones en común y reuniones periódicas de crítica de obra. Este modo de funcionamiento les permitió trazar un buen recorrido de exhibiciones entre Bruselas, Brescia, Madrid, Sevilla, aunque después de realizar una exitosa muestra en Zurich, el grupo se dispersó.

Ambos casos muestran el retorno táctico a las prácticas de la vanguardia en el marco de complejización del sistema, aunque estas “recuperaciones tácticas” podrían pensarse –siguiendo a Michael de Certeau– como “trucos” del débil que intenta quebrar el orden construido, aunque sus historias de resistencias vuelven al punto de partida.

A modo de conclusión

Aún teniendo en cuenta que los límites del presente trabajo exigieron considerar sólo los principales puntos de desarrollo del arte constructivo en Latinoamérica¹⁶, este primer mapeo permite visualizar rupturas y continuidades. Es cierto que los relatos tradicionales celebraron que el arte concreto rioplatense fue simultáneo al europeo de posguerra (que había interrumpido o alterado sus desarrollos debido a las acciones bélicas); sin embargo, tendieron a valorar más esa sincronía, que a “situar” esa irrupción vanguardista para explicar las “repeticiones” según propone hacer Hal Foster (2001, p. 3-36).

Desde mi enfoque, considero que la apuesta por la racionalidad en tiempos de devastación debe analizarse teniendo en cuenta la situación geopolítica del área rioplatense, porque fue la distancia de aquellos escenarios destruidos por la guerra, la que generó las condiciones de posibilidad para el surgimiento de programas estéticos que se anticipaban al tiempo de la reconstrucción. Pero, además, desde una perspectiva marxista estos programas suponían una transformación radical que, por un tiempo, los artistas concretos creyeron posible. Tras la declinación de ese impulso utópico, comenzó una etapa de consolidación y expansión del lenguaje de un “arte nuevo” de base constructiva.

En este sentido, el mapeo de los proyectos que surgieron en América Latina a la salida de la guerra muestra cómo se fueron reactivando las estrategias de las vanguardias, cómo se vincularon artistas y propuestas en el proceso de conformación de los nuevos programas y, al mismo tiempo, permite observar las plataformas comunes, como el caso del estancamiento de los sistemas locales de formación artística y las disconformidades de los más jóvenes dispuestos a quebrar el *status quo*. La posibilidad de situar históricamente la emergencia de las repeticiones de las vanguardias constructivas –en términos de Foster– invita a valorar sus revisiones, despliegues y re-codificaciones. No obstante, la creciente complejidad del sistema artístico y la lógica de la economía mundial constituyen retos permanentes para las producciones latinoamericanas.

Notas

1. Si bien los acuerdos de la Conferencia Panamericana de Panamá crearon una zona oceánica de protección que incluía los Estados Unidos y Latinoamérica, a los tres meses de su firma se desató la batalla naval anglo-alemana de Punta del Este y, más tarde, Estados Unidos se involucró en la contienda. La Conferencia de La Habana de 1940 autorizó la actuación –en caso de urgencia– sin recurrir al proceso de consulta; medida que abrió una posibilidad para que los norteamericanos colocaran bases navales en posesiones británicas, en Brasil y en la Guayana holandesa. En la reunión realizada en Río de Janeiro en 1942, se reactivaron los mecanismos panamericanos pero, debido a la resistencia de los argentinos y chilenos, sólo se llegó a la recomendación de la ruptura de relaciones con el Eje. Chile demoró un año esta decisión, mientras que la Argentina recién la adoptó en enero de 1944.
2. En el “Manifiesto n 2. Constructivo 100%” de diciembre de 1938 Torres García escribió: “El constructivismo fue. Nadie piense en él. Su propio divulgador ya no se ocupa más en insistir con sus conferencias. Al fin pasó tal cosa molesta!”
3. En octubre y noviembre de 1945 se organizaron las veladas del Movimiento de Arte Concreto Invención en las residencias particulares de Enrique Pichón Rivière y Grete Stern, mientras que Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Tomás Maldonado y Lidy Prati realizaron una primera reunión para exhibir sus producciones en noviembre de 1945 en el taller de la calle San José 1557.
4. En la primera exposición de la AACI participaron Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Espinosa, Claudio Girola, Hlito, Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, Rembrand Van Dyck Lozza, Maldonado, Alberto Molenberg, Mónaco, Oscar Núñez, Prati y Jorge Souza y, luego se sumaron Juan Melé, Virgilio Villalba y Gregorio Vardánega.
5. En la primera exposición Madi participaron Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Elizabeth Steiner o Esteban Eitler, Martín Blaszkó, Valdo W. Longo, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Sylwan Joffé Lemme y Paulina Ossona (algunos nombres corresponden a seudónimos de los integrantes estables).
6. Situaciones semejantes debieron afrontar el poeta Elio Vittorini en Italia tras la fuerte polémica desatada con Palmiro Togliatti, el crítico belga Léon Degand que perdió su columna en *Les Lettres Françaises*, mientras que en la URSS se le exigió a Serguei Prokofiev ajustarse al realismo socialista porque su música fue considerada formalista.
7. Cf. Catálogo exposición *José Mimó Mena y el grupo concreto invención de Buenos Aires*, Taller Libre de Pintura, Caracas, 24-10-48.
8. Integrante del colectivo editorial de *Contrapunto, Arte Concreto y Perceptismo. Teórico y polémico*.
9. Esta exposición también registra el antecedente del *Salão de Maio* de los años ’30.
10. M. Amalia García ha demostrado que esta muestra, citada por la mayor parte de la bibliografía en 1950, recién se inauguró el 1 de marzo de 1951 (García, 2011).
11. Debido a la extensa lista de artistas que intervinieron remito a mi estudio *Jóvenes y modernos de los años 50* (Rossi, 2012), realizado sobre la base de los trabajos grupales.
12. Carlos Raúl Villanueva. “El problema de la integración” (Jiménez, Ed., 2009:196-8).
13. La muestra *Estructuras Primarias. Jóvenes escultores estadounidenses y británicos* se había presentado en el Jewish Museum de Nueva York sólo un año antes.

14. “Manifiesto de los pintores Constructivos de Argentina, Chile y Uruguay”, septiembre de 1962.

15. Cf. *Grupo Posición*, dactiloscrito, Archivo Leopoldo Torres Agüero.

16. La extensión de este trabajo no ha permitido tratar algunos casos, como la vertiente americanista del arte constructivo, o la labor de importantes artistas como el boliviano Oscar Pantoja, los mexicanos Manuel Felgueres o Vicente Rojo, el colombiano Omar Rayo, entre muchos otros.

Bibliografía

- Amaral, A. (Ed.). (1998). *Arte constructivo no Brasil, Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Molhoramentos – DBA
- Aguilar, G. (2003). “De la Bienal a Brasilia”, en Aguilar, G., *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, pp. 51-92.
- Belluzzo, A. M. (1998). “Ruptura e Arte Concreta”, en Amaral, A. (Coord.) *Arte Constructiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, pp. 95-141.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Certeau, M. de (2001). “De las prácticas cotidianas de oposición”, en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 391-425.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventión, Argentina y Chile, 1940-1970*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo.
- Cruz Diez, C., Jiménez, A. (2010). *En conversación*, Nueva York: Fundación Cisneros.
- Del Valle Cárdenas, A. (2013) “La invención de una tradición: La pintura abstracto-geométrica en Perú (1948-1958)”, en *Hueso Húmero*, n° 60. Lima: Mosca Azul.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC-CAV/Museo del Barro.
- Ferreira Gullar. “O Grupo frente e a reação Neoconcreta”, en Amaral, A. (Coord.) *Arte Constructiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, pp. 143-181.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires; Paidós.
- Giunta, A. (2013). “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, pp. 104-117.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1988). *Chile, arte actual*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Jiménez, A. (Ed.). (2009). “A la altura de los tiempos, 1949-1974”, en Jiménez, Ariel, Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano 1912-1974. Caracas: Fundación Cisneros - Nueva York: The Museum of Modern Art. pp. 156-321.

- Lizama, P. (s-f). "Huidobro y la vanguardia de los treinta". Disponible en: http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo_patricio_lizama.htm (consultado 20 de agosto de 2014).
- Medina, A. (2012). "Abstracción y geometría en el arte colombiano". En *Arte al Día Internacional*, n° 140, Miami, pp. 92-9.
- Melé, J. (1999). *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*. Buenos Aires: Ediciones Cinco.
- Peluffo Linari, G. (2006). *Historia de la pintura uruguaya*. Tomos 1 y 2. Montevideo: Banda Oriental [1985-87].
- Quevedo, Ch. (2013). "La Misión Cultural Brasileña y el grupo *Arte Nuevo*. Disputas regionales por la hegemonía cultural e inscripción de la modernidad artística paraguaya", *mimeo*.
- Rodríguez, B. (1979). *Arte Constructivo Venezolano 1945/65. Génesis y Desarrollo*, Caracas: GAN.
- Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (Comp). (1997). *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. México D.F.: Museo de San Ildefonso, Centro Nacional de las Artes.
- Rossi, C. (2007). "Vanguardia concreta rioplatense. Acerca del arte concreto y la música", en *ICAA Document Project Working Papers*, n° 1, Houston: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, pp. 11-24.
- Rossi, C. (2009). "Pasos cordilleranos. Intercambios argentino-chilenos alrededor del arte abstracto", en *Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*. Austin: University of Texas at Austin.
- Rossi, C. (2010). "Escritos y testimonios. El caso del 'Manifiesto de cuatro jóvenes'", en *VII Jornadas Nacionales de Investigaciones en Arte en Argentina. Los desafíos del arte en el año del Bicentenario*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP, CD Rom.
- Rossi, C. (2012). *Jóvenes y modernos de los años '50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Schwartz, J. (2002). *Brasil 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado.
- Wilson, A. (2007). *Consonancia. La abstracción geométrica en la Argentina y Venezuela. Años 40 y 50*. Caracas: Artesanogroup.

Abstract: Constructive art projects that emerged in Latin America since the immediate postwar period were forming a dense network of contacts, which shows common platforms such as the case of stagnation of local artistic-training systems, and invites to explore exchanges between artists and characteristics with which the avant-garde strategies were reactivated in different scenes. Redraw the plot, then, helps to visualize ruptures and continuities. Also, within the limits imposed by this mapping, the article make a review of some cases that reflect the challenges of Latin American artists productions in the context of the increasing complexity of the art system and the logic of globalization of capital.

Key words: latin American art - constructive art - concrete art - non figurative art - new art - geometric abstraction - vanguard/ new vanguard - kinetic art - art integration.

Abstract: Os projetos de arte construtivo que surgiram na América Latina desde a imediata pós guerra conformaram uma densa rede de contatos, que mostra plataformas comuns –como o caso do estancamento dos sistemas locais de formação artística–, e convida a explorar intercâmbios entre artistas e as particularidades com as que se reativaram as estratégias das vanguardas em diferentes cenas. Re-desenhar essa trama, então, permite visualizar rupturas e continuidades. Além disso, se revisam alguns casos que refletem os retos aos que estão submetidas as produções dos artistas latino-americanos no marco da crescente complexidade do sistema artístico e da lógica da globalização do capital.

Palavras chave: arte latino-americana - arte construtiva - arte concreta - arte não figurativa - arte nova - abstração geométrica - vanguarda / Neo-vanguarda - cinetismo - integração das artes.

Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña.

Florencia Garramuño *

Resumen: Desde su primera aparición en los relatos coloniales, la práctica indígena de la antropofagia va a construirse durante muchos años –a lo largo de muchos debates, en los que intervienen de diferentes maneras colonizadores y colonizados–. En este momento, sin embargo, lo interesante es aislar, en esas intermitencias, el modo en que la supervivencia de la antropofagia, ya sea como rito específico, ya sea como metáfora cultural, condensa tanto en la Antropofagia de los veinte como en la Tropicália la relación entre una cultura y su afuera con la cual esta se define, y analizar el modo en que esa persistencia coloca a la cultura brasileña en una vocación internacionalista.

Palabras clave: antropofagia - modernismo - tropicalismo - supervivencia.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 138-139]

(*) Dirige el Programa en Cultura brasileña de la Universidad de San Andrés, y es investigadora independiente del CONICET. Publicó *Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea, 1980-1990, Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación y La experiencia opaca*.

Como si se tratara de una fuerza subterránea que corre por sus entrañas, emergiendo en momentos sucesivos y entrecortados, la supervivencia de una vocación turbulenta por insertar una imagen de sí en el mundo recorre a la cultura brasileña del siglo XX. En dos de sus momentos estéticos más paradigmáticos, la Antropofagia de los años de '20 del siglo XX y la Tropicália de los años sesenta del mismo siglo, la supervivencia de esa fuerza, que llamaré *vocación internacionalista*, desbarata los modos tradicionales de concebir la historia cultural en una cronología lineal. Se trata de una supervivencia, en el sentido benjaminiano del término, que hace estallar el continuum de la historia y nos deja percibir a contrapelo, más que las similitudes entre dos momentos históricos –concebidas según el modelo de la transmisión de una tradición–, la chispa de un problema que se revela en ese fuera de la historia que, sin embargo, no deja de tener importancia histórica¹. Esa supervivencia ha sido una herramienta a la que la cultura brasileña se dirige, de tiempo en tiempo, para poner, como diría Derrida, “las soberanías en cuestión”².

Tanto en la Antropofagia como en la Tropicália, la apelación a un material autóctono y nacional se ve cruzada por una referencia muy clara a la relación con el otro o el afuera de su

cultura. La Antropofagia (lanzada en 1928 con el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade) se inspira en el rito antropófago de algunas de las etnias indígenas que habitaban el Brasil antes de la conquista, uno de cuyos ritos centrales –insistentemente recuperado por las crónicas coloniales y los relatos de viajeros europeos al Brasil y América– consistía en deglutir al enemigo para incorporar sus virtudes. Desde su primera aparición en los relatos coloniales que dan cuenta de esta práctica indígena, la antropofagia va a construirse durante muchos años –a lo largo de muchos debates, en los que intervienen de diferentes maneras colonizadores y colonizados– como la vara para medir la diferencia entre europeos y americanos y, más allá de su capacidad descriptiva, como argumento para la explotación o el abandono de los indígenas y sus tierras³. Perseguir las diferentes mutaciones y sobrevivencias del tema podría ser objeto –como de hecho ya lo ha sido– de un ensayo en sí mismo⁴. En este momento, sin embargo, me interesa aislar, en esas intermitencias, el modo en que la supervivencia de la antropofagia, ya sea como rito específico, ya sea como metáfora cultural, condensa tanto en la Antropofagia de los veinte como en la Tropicália la relación entre una cultura y su afuera con la cual esta se define, y analizar el modo en que esa persistencia coloca a la cultura brasileña en una vocación internacionalista. Como señalan Ana Kiffer, François Normand y Tatiana Roque:

(...) la notion même de anthropophagie est une esquisse de réponse aux rapports à la foie conflictuels et complémentaires entre l'élément local et l'élément étrangère, qui ne cesse d'être transplanté au milieu de la culture locale, entre le dedans e le dehors, mais qu'un telle réponse est cherchée du côté du local comme dehors. Car l'action de manger (avalé et digérer) implique une transmutations de celui qui mange. Bref, il n'y a pas de dedans qui ne soit pas composé à partir du dehors. (Kiffer et al, p. 1)

Me interesa especialmente este postulado porque ve a la antropofagia, más allá de la incorporación o absorción de las características del otro, como una práctica que desbarata las fronteras entre un adentro y un afuera, dejando en evidencia el sostén de esa “vocación internacionalista”⁵.

En el caso de la antropofagia modernista, el mito del indio antropófago originario del Brasil –que ya había sido convertido en mito de origen positivo, entre otros por el poeta romántico Gonçalves Dias en su poema épico sobre los indios, *I Juca Pirama*– se convierte en el origen de una revolución cultural de consecuencias rotundas para la cultura brasileña: en la literatura (Oswald y Mário de Andrade, Raul Bopp), las artes plásticas (Tarsila do Amaral) y la música (Heitor Villalobos), la exploración de un material auténticamente brasileño para la construcción de una obra que se busca colocar en el “concierto de las naciones” resulta un dispositivo extendido entre los años veinte y treinta de ese siglo veinte. Raúl Antelo señaló la paradoja fundamental que en ese movimiento encerró la Antropofagia:

Admitiu a existência de uma tradição ocidental, porém, tentou sempre reinventar a metafísica do ser nacional como seu campo restrito, como uma cota desgarrada ou entre-lugar que guarda a memória do desgarrado

mento originário. Buscava assim a reapropriação do melhor da cultura universal, para utilizá-la como arma contra o pior dela mesma, a partir de situação ambivalente dos confins, onde Ocidente se olha a si mesmo para desconhecer-se alterado de si. A identidade antropofágica seria então a constante construção de uma diferença, mas também, a busca, em si mesma, de um modo sul-americano de ser universal. (Antelo 2006, 1, Apud Nodari 2010, 115)

Esa paradoja se manifestaría espectacularmente en varias de las obras de la Antropofagia más paradigmáticas. El *Manifiesto Antropófago*, publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia* (Imagen 1), en 1928, había sido inspirado por toda una larga tradición de reinterpretación y estudio de las culturas indígenas que en 1875 llevó a un general del Ejército, Couto de Magalhães, a compilar las leyendas tupi que el manifiesto mismo cita en esa lengua, o a un antropólogo como el suizo Alfred Métraux a realizar un profundo estudio sobre las religiones indígenas⁶. Antropófago él mismo, el *Manifiesto* incorpora y deglute elementos del imaginario brasileño, desde la colonia hasta el presente, junto con conceptos, postulados y pensamientos occidentales a los que critica, a su vez, transformándolos. La antropofagia supone incorporación, desmembramiento, reinterpretación, reescritura e invención. En conjunción con las vanguardias europeas –recordemos que el manifiesto del dadaísmo firmado por Francis Picabia se llamó, también, *Manifiesto Caníbal*– esa suerte de excavación de la cultura local se convirtió en una arqueología novedosa que elaboró una imagen exitosa de un Brasil internacional. Allí, el indio antropófago sirve de piedra de toque no solo para marcar una identidad brasileña, sino sobre todo como forma de incorporar en un acto bárbaro las “conquistas” de la Europa en decadencia a la que se quiere devolver, masticadas y digeridas, esas mismas propuestas trastocadas por su paso por la sensibilidad bárbara: allí están las referencias al Freud de *Totem y Tabú*, a la Revolución Francesa, a Lévy Bruhl, o al bárbaro tecnificado de Keyserling, entre otros conceptos y figuras europeas. Si estos aparecen parodiados en un montaje en el que se marca en muchos de ellos una carencia o una falta, lo cierto es que se conforman como un repertorio indispensable para la construcción del *Manifiesto*. Y si de filiaciones se trata, el manifiesto es, por lo menos en uno de sus fragmentos, bastante claro: “Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Ou Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Da revolução francesa ao Romantismo á Revolução Bolshevista, á Revolução surrealista e ao bárbaro technizado de Keyserling. Caminhamos”. (Andrade 1928, p. 7)

Entre el Brasil caraíba y el pensamiento europeo, toda una serie de emblemas de la “civilización europea” son procesados por los jugos gástricos del bárbaro para colocar en Europa un pensamiento que, incluso, unos años más tarde podrá proponerse como una posible “terapéutica de los males de Europa”⁷.

En muchas obras de la Antropofagia, la conciencia de que esa producción nacional está destinada a llenar un lugar que en el mundo está vacante es muy evidente. Una de las cartas de Tarsila Amaral, escrita desde París a su familia, lo expone en términos muy claros. Dice Tarsila:

Sinto me cada vez mais brasileira: Quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Berando, brincando com bonecas de mato... Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (Amaral, 1975, I, 184 subrayado mío)

Del mismo modo, Tropicália (cuyo inicio se data en 1967 con la conjunción espectacular de varios eventos artísticos en la música, las artes, el cine y la literatura), convoca imágenes tropicales (papayos, palmeras, arena) y tecnológicas, que en esos años de modernización autoritaria comenzaban a mostrar uno de los contrastes más característicos del Brasil de la época. En el film *Terra em transe* de Glauber Rocha, en la poesía de Torquato Neto o Waly Salomão, en el teatro de José Celso Martínez Corrêa, en la música de Caetano Veloso y Gilberto Gil, y en el arte de Hélio Oiticica –entre muchos otros artistas de las más diversas extracciones–, una misma aspiración por inscribir conquistas experimentales brasileñas en pie de igualdad en el debate internacional logra escapar de la exotización de lo brasileño precisamente por la vocación internacionalista que, como muchos han señalado, viene de esa *supervivencia* de la antropofagia modernista que el Tropicalismo pondrá en marcha⁸.

Hélio Oiticica, no solo uno de los artistas más sobresalientes de la Tropicalia sino también uno de sus teóricos más sagaces, definió, de modo muy temprano, esa vocación. Ya en “Esquema da Nova Objetividade” –donde se refería además a Oswald de Andrade y la antropofagia y su reducción de influencias externas a modelos nacionales– Oiticica proponía la Nova Objetividade como “um estado típico da arte brasileira atual” y “também internacional”⁹. Pero será precisamente su penetrable *Tropicália* (Imagen 2) el que será concebido como “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.” (Oiticica, p. 106). Según el mismo Oiticica,

Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa “cultura”, é dar um passo bem grande – construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseia sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica. (Oiticica, 1970, p. 3)

En ese contexto, es evidente que la apelación nacional, presente en ambos momentos, se encuentra complicada en una pulsión internacionalista que resulta radicalmente trans-

formadora de ese nacionalismo. De hecho, la antropofagia pudo albergar, en sus primeros momentos, un nacionalismo más exacerbado que, sin embargo, sería rechazado posteriormente por lo que se veía como la consistencia retrógrada de un nacionalismo poco abierto a la incorporación de las diferencias culturales. En uno de los últimos números, ante la adhesión del movimiento Verdeamarelismo a la antropofagia, la Revista publica un texto que rechaza ese nacionalismo. En “Uma adesão que não nos interessa”, se explicita:

O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de antropófago e não totalmente de “tupy” ou “pareci” (...) sem dúvida, gostosamente nos reportamos á época em que, no acaso deste continente, o homem realizava no home, a operação central do seu destino: a devoração direta do inimigo valoroso (transformação do Tabu em Totem). Mas não será por termos feito essa descoberta que vamos renunciar a qualquer conquista material do planeta como o caviar ou a vitrola, o gás asfíxiante o até a metafísica. (*Revista de Antropofagia*, Número 10 da revista 12-6-29)

Por otro lado, aunque esa apelación nacional haya sido referida una y otra vez como marca de identidad de ambos momentos de la cultura brasileña, no es ella lo que los define. Esa búsqueda de lo originalmente brasileño también se imprimió en los árcades que acompañaron a Tiradentes en su rebelión ante la corona portuguesa hacia fines del siglo XVIII, en el Indianismo romántico de mediados de siglo XIX, o en el realismo de fines del siglo XIX que buscó tipos y costumbres de la sociedad brasileña para poblar sus novelas.

La apelación nacional tampoco basta, por otro lado, para explicar ni la fuerza de la Antropofagia y del Tropicalismo, ni el modo en que ambos momentos de la cultura brasileña se catapultaron a la arena internacional, ni el hecho de que ambos hayan sido característicos no sólo de una de las artes, sino de la cultura en su conjunto.

Lo que define y explica a la Antropofagia y al Tropicalismo es precisamente aquello que ambos comparten: la aspiración –en ambos casos, exitosa– de colocar al Brasil en el mapa de la cultura mundial a través de una decidida vocación internacionalista que buscó proveer al mundo de imágenes brasileñas capaces de elaborar algunos de los dilemas que le fueron contemporáneos.

Esa vocación internacionalista resulta claramente optimista y utópica en la Antropofagia. En la Antropofagia, la celebración de la modernidad y la incorporación de todas las conquistas europeas encuentra en el antropófago la figura emblemática de un país nuevo que venía a devorar y renovar las energías de una vieja Europa entonces en decadencia: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. (Andrade 1928, p. 7)

Como se sabe, el impulso final para el manifiesto de Oswald lo dio un cuadro que Tarsila do Amaral le regaló para su cumpleaños: emblema de la vanguardia brasileña, el *Abaporu* (Imagen 3) (antropófago en lengua tupi), ablanda –sin abandonar– la geometría abstractizante de la vanguardia europea (Tarsila estudió en París con maestros europeos) con

el recurso a las imágenes oníricas del mito antropófago. La yuxtaposición de elementos propios del Brasil colonial y del Brasil burgués y la elevación del producto a la dignidad de alegoría del país trasunta un fuerte optimismo: la asimilación poética de las ventajas del progreso ofrece una plataforma positiva desde donde observar y objetar la sociedad europea contemporánea, ofreciendo al Brasil como solución e inspiración para sus impasses. Según Roberto Schwarz –uno de los críticos del movimiento– se trataría de un “ufanismo crítico”: un modo de ufanarse del Brasil y su historia (Schwarz, 1974). Aunque la Antropofagia fue heterogénea y no consistió en una mera celebración del Brasil, ya que estuvo llena de sarcasmos e ironías mordaces, es cierto que la alegría solar de muchas de sus producciones culturales –por lo menos de las más famosas– transpiran optimismo y euforia. Como el mismo *Manifesto* propone: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. (Andrade, 1928, p. 7)

Tanto la Antropofagia como el Tropicalismo son momentos claramente “corales” de la cultura brasileña: todas las artes y todas las esferas de la producción cultural convergieron, en ambos momentos, para la creación de esos gestos revulsivos¹⁰. Aunque un costado menos solar de la Antropofagia puede verse en su novela emblemática, *Macunaíma* –y en general en la obra de su autor, Mário de Andrade–, cuando se publica en 1928 la novela se integra cómodamente al proyecto internacionalista lanzado por Oswald. El propio Mário hará un gesto conciliador al retirar del manuscrito la dedicatoria a José de Alencar, héroe del indianismo del buen salvaje a quien Oswald atacó en el manifiesto. De hecho la antropofagia fue un concepto aglutinador, que pudo incluir en su primer momento a autores como Plínio Salgado o Cassiano Ricardo, convertidos unos años después en enemigos acérrimos. Si bien el momento antropofágico no se define, como se definiría más tarde el Tropicalismo, como un momento que alcanzó una fuerte penetración en la cultura de masas, sobre todo a través de la fuerte inserción de la música brasileña en el ambiente popular, también la antropofagia, en tanto concepto, trascendió las fronteras del arte erudito o culto. Es conocido el contacto de los sambistas del morro con los modernistas. En “Fizemos Cristo Nascer na Bahia” (hicimos que cristo naciera en Bahía), un samba-maxise de 1927, Sebastião Cirino y Duque proponen ese mismo gesto de inversión internacionalista que definió a la antropofagia:

Dizem que Cristo nasceu em Bélem
A história se enganou
Dizem que Cristo nasceu em Bélem
A história se enganou

Cristo nasceu na Bahia, meu bem
E o baiano criou
Cristo nasceu na Bahia, meu bem
E o baiano criou

La proliferación de collages que combinan imágenes de lo más dispares y contradictorias sin transición entre ellas, la violencia que se traduce estéticamente en los contrastes abruptos, la figuración de formas que no alcanzan a contener la expresión, las transgresiones

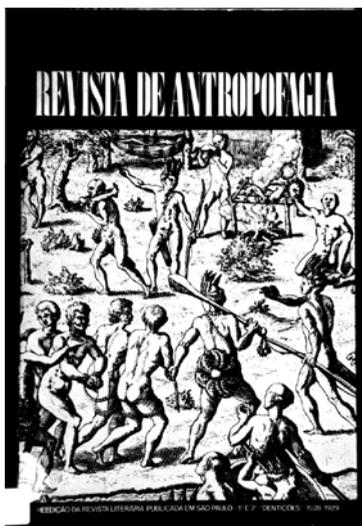


Imagen 1.



Imagen 2.

Imagen 3.



Imagen 4.

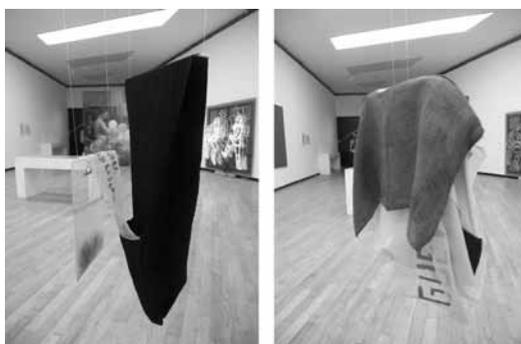


Imagen 5.

Imagen 1. Revista de Antropofagia. **Imagen 2.** Hélio Oiticica, Tropicália, 1967. **Imagen 3.** Tarsila do Amaral, Abaporú, 1928. **Imagen 4.** Caetano Veloso, Tropicália, 1967. **Imagen 5.** Hélio Oiticica, Parangolé, p. 20, Cape 16. Guevarcalia. In Memoriam Guevara, 1968.

de límites y las imágenes sincréticas y disonantes que marcan a Tropicália exhiben un clima menos positivo y utópico. Sostenidas en la estrategia del montaje brusco, las diversas prácticas tropicalistas se definen en un primer momento por una combinación de lo más arcaico y precario –las “reliquias del Brasil”, como las llamará Gilberto Gil– con la hipermodernización del desarrollo tecnologizado. La instalación de Hélio Oiticica en 1967, *Tropicália*, le da nombre a ese espíritu de ruptura que venía apareciendo en distintas artes. La instalación, un laberinto o “penetrable” geométrico realizado con materiales precarios que albergaba arena, plantas, grava y un loro, recordaba simultáneamente al constructivismo de las vanguardias internacionales –con sus colores puros y sus estructuras geométricas– y a la arquitectura pobre de las favelas brasileñas, especialmente Mangueira, donde Oiticica se había retirado a vivir y trabajar y de donde tomó gran parte de su inspiración artística. Al final del recorrido, un televisor prendido señalaba tanto a los avances de la tecnología como a la cultura de masas que la televisión venía a encarnar. La frase “La pureza es un mito”, que se podía leer en una de las inscripciones que había dentro del penetrable, sintetizaba con perfección el proyecto estético que definiría al Tropicalismo. Junto con *Tropicália*, ese mismo año verán la luz el film *Terra en Transe* de Glauber Rocha, las “máscaras sensoriales” de Lygia Clark, la obra de teatro *O rei da vela*, de José Celso Martínez Corrêa, la presentación de Caetano Veloso (Imagen 4) y Gilberto Gil de las canciones “Alegría, Alegría” y “Domingo no Parque”, y la publicación de la novela *Panamérica* de José Agripino de Paula. En todos ellos, la objetivación de una imagen brasileña no se realizaba a través de la representación de una realidad sin fisuras, sino a través de imágenes conflictivas, disparatadas y absurdas que en esa yuxtaposición recordaban –también– la violencia de esos años. En un contexto de modernización autoritaria –la dictadura militar se había instalado en 1964 y recrudescería, como se sabe, en 1969– que al mismo tiempo que imponía agresivamente industrialización y desarrollo, implantaba el terror y la producción de nuevas desigualdades, era claro que el Tropicalismo ya no podía confiar en esa modernización que sin embargo tampoco podía dejar de abrazar. Flora Süssekind describió el contexto de ese momento:

The Brazilian military dictatorship aggressively pursued policies of industrial modernization, growth, and urbanization, and heavy investment in technology, allied with an authoritarian political order and an inflationary economic policy. This took a easily perceptible toll, including the collapse of civic participation in government, a mounting foreign debt, intensified social inequalities, increasingly stratified income brackets, and urban crises. At the time, Martinez Corrêa referred to this period as “the dumb dream and myth of a second-hand technocracy.

That was the context of Tropicália. In order to fully understand the difference between Tropicália and Brazil’s modernista and constructivist avant-gardes, it is necessary to grasp this feeling of historical disenchantment. (Süssekind, 2005, p. 39)

Como la canción *Marginália II* de Torquato Neto y Gilberto Gil, entre otras, la estética tropicalista habla sin tapujos ni timideces del modo en que esos artistas e intelectuales se

enfrentaron críticamente al subdesarrollo brasileño buscando una forma para expresarlo. “Aqui é o fim do mundo/aqui o terceiro mundo/pede uma benção e vai dormir”, una de las frases más fuertes de esa canción, con su música disonante que puede combinar la música más experimental con la más tradicional, encuentra un ritmo para ese enfrentamiento crítico en una de las canciones tropicalistas más sombrías, plasmado en una sintaxis discontinua y en elipsis desconcertantes que suenan como un cortocircuito. Como Torquato Neto, muchos de los tropicalistas morirían jóvenes –gran número de ellos, por suicidio o drogas–, revelando en ese destino el contenido trágico que, por el reverso de la alegría, siempre tuvo el tropicalismo.

“El Tropicalismo es el movimiento más tropicalista que existe: todo vale”, respondió el cineasta Glauber Rocha cuando en 1972 le preguntaron si él se definía como tropicalista. Incluso con sus conflictos y polémicas internas, que eclosionarían pocos años más tarde, entre 1967 y por lo menos 1972, el tropicalismo fue básicamente un proyecto incorporativo, que a diferencia del purismo vanguardista tendió –siempre con espíritu crítico– a la incorporación creativa de las diferencias. Uno de los parangolés (capas de tela para vestir mientras se baila) de Hélio Oiticica me parece hoy su mejor emblema: en Guevarcália (Imagen 5), telas bastas y tradicionales como la arpillera se cosen a telas plásticas –la gran novedad industrial del momento–, telas de jean –asociado entonces con Estados Unidos y la cultura norteamericana– y otras lujosas, como la seda; a ellas se le suman brillos carnavalescos y populares, sumamente coloridos, mezclando todas las texturas y orígenes posibles, para imprimir, en el centro de la capa, la foto más representativa del gran guerrillero latinoamericano, el Che Guevara (muerto, dígame de paso, en ese mismo año, con lo cual, el parangolé se quiere, también, un sudario). Política, arte, cultura popular, colores industrializados y la salida de la obra de arte del museo para incorporarse al cuerpo en movimiento del espectador/participante resumen el gesto de incorporación y deglución de todo lo que el presente tiene para proporcionarle a las prácticas artísticas y culturales que convergieron en el Tropicalismo. El éxito internacional de esa combinación tal vez sea visible con mayor claridad en la música tropicalista. Como señaló Hermano Vianna en “A epifania tropicalista”: “nenhuma outra cultura musical do planeta, fora dos próprios Estados Unidos e da Inglaterra, e tratada com a mesma atenção”, para después afirmar: “O tropicalismo é hoje saudado quase como se fosse uma escola de vanguarda dentro da já longa história do rock o da música pop internacional”. (Vianna 1999)

Es sin dudas significativo que a su regreso al Brasil en 1972 luego de dos años en los Estados Unidos, Oiticica volviera a retomar la antropofagia modernista, al traducir al inglés el *Manifesto Antropófago*. Si esa fecha se toma como cierre del Tropicalismo –con el suicidio de Torquato Neto y el regreso del exilio de Cateano y Gil–, habría que pensar que, como señaló Carlos Basualdo: “Tropicalism would end as it had begun: as a desire to inscribe Brazilian culture on the international horizon that would become manifest in an act of interpretive invention designed to rethink and reformulate Brazilian culture in its totality.” (Basualdo, p. 24)

En ambos momentos, las artes brasileñas desplazaron su preocupación por el objeto estético propiamente dicho hacia una discusión más general sobre la sociedad brasileña y su vivir en comunidad en una discusión en la que lograron hacer convergir posiciones discordantes que fueron la causa de disidencias posteriores. Durante esos breves lapsos, la

cultura brasileña parece haber tenido una capacidad deglutidora que la hizo más abierta, en sus fronteras culturales, que en sus fronteras de clase. Como redención o contrapeso, lo cierto es que esa porosidad mayor de las fronteras culturales hizo que el Brasil figurara en la historia del siglo veinte con una decidida vocación internacionalista. Referencia ineludible de las artes contemporáneas, muchas de las conquistas del tropicalismo y de la antropofagia circulan hoy como conquistas de una cultura internacional.

Notas

1. Para el concepto de supervivencia, ver Walter Benjamin (1995). Para una discusión sobre el concepto de historia en Walter Benjamin, ver Georges Didi-Hubermann (2006), especialmente el capítulo titulado “La imagen malicia”.
2. *Sovereignties in Question* se titula el libro –póstumo– de Jacques Derrida que compila varios artículos suyos sobre la poesía de Paul Celan, una de las poesías más radicales en colocar la lengua en suspenso como parte de una crítica a diversas formas de soberanía. Tomo la expresión “soberanías en cuestión” como inspiración para referirme a un modo de pensamiento que, abandonando el paradigma de la nación y de la identidad nacional, pueda pensar, de modo derrideano y deconstruccionista, otros modos de pensar el sujeto y las subjetividades, pero también, las culturas en las cuales estos se inscriben.
3. Sobre todo a partir del relato de Hans Staden, publicado en 1557, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América*, que relata su estadía entre los tupinambá y su visión del rito antropofágico, los tupinambá van a convertirse en el ejemplo prototípico de la antropofagia americana. Théodore De Bry se basó en este relato, entre otros, para construir sus imágenes de la conquista de América, la visión gráfica más difundida a finales del siglo XVI y durante el XVII. Son sobre todo los primeros padres catequistas y los exploradores los que colocarán en discusión la práctica de la Antropofagia como una práctica distintiva de los nativos de América, especialmente del Brasil. Ver entre otros: Anchieta 1993 y Soares de Sousa 1972.
4. Véase Haroldo de Campos 1981.
5. Eduardo Viveiros de Castro y Alexandre Nodari sostienen que la idea de la antropofagia como absorción de propiedades o cualidades dice mucho más respecto de occidente que de los amerindios. (Nodari 2010, Viveiros de Castro, 2002) En un inspirador trabajo sobre el problema de la propiedad en la Antropofagia, Nodari discute el modo en que dos de las poéticas más asociadas a la Antropofagia (la parodia y la deglutición de prácticas culturales extranjeras) se manifiesta un cuestionamiento de la “autenticação.” Señala Nodari: “Em ambas, o valor de autêntico (a subsunção da cópia ao original) é questionado, mas não em nome de uma identidade mestiça – como muitas vezes se fez crer. O apossamento não necessariamente visa uma propriedade, podendo se voltar contra ela. Aquilo que é próprio de alguma coisa (de um autor, de uma cultura), e que, por isso, lhe seria exclusivo, pode aparecer de outra forma, apossado por outro, sem que, por isso, constitua uma propriedade deste.” (Nodari 2012, p. 469)
6. Couto de Magalhães 1935; Alfred Métraux 1979.

7. Entrevista a Oswald de Andrade, “Sob um tom de paradoxo e violência, a antropofagia poderá quem sabe se dar à própria Europa a solução do camino ansioso em que ela se debate.” (Andrade, 1990, 41).

8. Ver Carlos Basualdo, Celso Favaretto. El 29 de septiembre de 1967, José Celso Martínez Correa estrenó su versión de *O Rei da Vela*, obra de Oswald de Andrade. Al mes siguiente, Caetano Veloso cantó *Alegria, Alegria*, en el show de televisión Record. La exposición Nova Objetividade Brasileira abrió en el MAM de Río de Janeiro y allí se presentó la instalación Tropicália de Helio Oiticica; en mayo, también en Río, se proyectó *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, y las máscaras sensoriales de Lygia Clark. También ese año se publicaría *Panamérica* de José Agrippino de Paula.

9. Hélio Oiticica, “Esquema da Nova Objetividade”, en *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 84-85.

10. Flora Süssekind, retomando la idea de Marjorie Perloff en *The Futurist Moment* de que se trató, más que de un movimiento estético, de un momento de la cultura, señaló sobre el Tropicalismo “(...) perhaps it is not the case of considering Tropicália strictly in terms of a movement (as a programmatic and organizational field), but fundamentally in terms of a “more open a profound state”, as an “arena of agitation”, as a “Tropicalist moment” that would go beyond a narrowly constructed musical field (in which one could think of a cohesive group, basically consisting of the participants on the album manifesto Tropicália) or a rigid temporal designation (even though some of Tropicália’s more significant and intense manifestations were concentrated in the years 1967 and 1968 (Süssekind 31).

Bibliografía

- Amaral, T. (1975). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Anchieta, J. de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões* (1554-1594). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, O. (1975). “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Año I, N° 1, Maio de 1928, pp. . Edición facsimilar. São Paulo: Editora Abril Ltda. e da Metal Leve SIA.
- _____. (1990). *Os Dentes do Dragão*. (Entrevistas). 2. ed. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura.
- Antelo, R. (2006). *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*. Texto presentado en el Colóquio *Pós-crítica*, na Universidade Federal de Santa Catarina, Dez.
- Basualdo, C. (2005). “Tropicália, Avant-Garde, Popular Culture, and the Culture Industry in Brazil”. En Tropicália. *A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac y Naify.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras*: Libro I, vol. 2. Madrid: Abada.
- _____. (1999). *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Campos, H. (1981). “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, no. 62, Jul. 1981, p. 10-25.

- Couto de Magalhães (1935). *O Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Favaretto, C. Tropicália: The Explosion of the Obvious. *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*.
- Kiffer, A.; Normand, J. F. et Roque, T. (Septiembre 2008). *Brésil/Europe: repenser le Mouvement Anthropophage*. Papiers n°60, Collège Internationale de Philosophie.
- Métraux, A. (1979). *A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupiguaranis*. São Paulo: Editora Nacional, Universidade de São Paulo.
- Nodari, A. (2011). “A única lei do mundo”. Em: Castro Rocha, J. C.; Ruffinelli, J. *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações.
- _____. *O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia)*. CONFLUENZE Vol. 1, N° 1, 2009, pp. 114-135, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao Grande Laberinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1970). Brasil Diarréia. Proyecto Hélio Oiticica, Itau Cultural. Disponible en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>
- Schwarz, R. (1978). “Cultura e política 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. San Pablo: Paz eterra.
- Soares de Souza, G. (1587). [1972]. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Cia Editora Nacional / Edusp.
- Süssekind, F. “Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist experience and Brazil in the Late Sixties”. En Basualdo, C. *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*.
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo, Cosac y Naify.

Abstract: Since its first appearance in the colonial story, the indian practice of cannibalism will be built for many years –over many debates in which colonizers and colonized were involved in different ways. At this time, however, the interesting thing is to isolate, in those intermitences, the way how cannibalism survives, either as a specific rite and as a cultural metaphor condensing both cannibalism of the '20s and the Tropicália in a relationship between a culture and its outside with which this is defined, and analyze how this persistence puts the Brazilian culture in an internationalist vocation.

Key words: cannibalism - modernism - tropicalism - survival.

Resumo: Desde sua primeira aparição nos relatos coloniais que dão conta desta prática indígena, a antropofagia vai construir-se durante muitos anos, ao longo de muitas discussões, que envolvem, de diferentes maneiras, colonizadores e colonizados. Neste momento, porém, interessa isolar, nestas intermitências, o modo em que a sobrevivência da antropofagia, já seja como rito específico, já seja como metáfora cultural, condensa tanto na antropofagia dos vinte como na Tropicália a relação entre uma cultura e seu afora com a

qual se define, e analisar o modo em que essa persistência coloca à cultura brasileira numa vocação internacionalista.

Palavras chave: antropofagia - modernismo - tropicalismo - sobrevivência.

Resumen: La categoría de artes electrónicas comprende una pluralidad de prácticas ubicadas en la intersección del arte, la ciencia y la tecnología. Si bien diversos artistas argentinos contemporáneos se encuentran trabajando en este campo, las artes electrónicas parecen aún ser circunscritas a un universo aislado del resto de las manifestaciones artísticas actuales. El presente artículo abre una serie de interrogantes ligados a las particularidades de las artes electrónicas latinoamericanas, en especial las argentinas, y a la posibilidad de trazar a través de ellas una aproximación a los componentes culturales locales. Seguidamente se desarrollan las estrategias implementadas por algunos artistas que han permitido encauzar la investigación artística sin repetir miméticamente imaginarios tecnológicos ajenos y heredados, ni adscribir a determinadas líneas discursivas como medios de legitimación de nuevas propuestas. El artículo concluye con el análisis de las instituciones abocadas a la difusión de las artes electrónicas en Argentina y otros países de América Latina. Asimismo, destaca la importancia de impulsar iniciativas que financien el aprendizaje, intercambio, producción, exhibición y reflexión sobre las artes electrónicas de nuestro país.

Palabras clave: artes electrónicas - América Latina - arte argentino contemporáneo - *low tech* - soluciones creativas locales.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 153-154]

*Licenciada en Artes (UBA). Becaria doctoral de CONICET. Investigadora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y del Exploratorio Latinoamericano de Poéticas/Políticas Tecnológicas (Instituto Germani, Facultad de Cs. Sociales - UBA). Fue docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Viejas tensiones, nuevas propuestas

Cualquiera que sea el nombre con que llamemos a nuestras sociedades es evidente que la naturaleza específica de los procesos de aculturación nos convierte, irremediabilmente, en receptores de culturas madres. Digo esto para aclarar que lo grave no es ser receptor sino confundir señal de ruta con lenguaje. (Marta Traba, 2005, p. 65)

La pregunta por la identidad del arte latinoamericano constituyó uno de los tópicos que atravesaron la actividad plástica de los artistas de la región, al tiempo que ocupó un lugar central en los análisis críticos y debates historiográficos en torno a las propuestas estéticas del siglo XX. El universalismo constructivo, la vanguardia antropofágica y el muralismo mexicano, entre otros casos, procuraron elaborar un lenguaje artístico propio y colaborar así con la construcción identitaria de sus respectivos países, pero sin excluir el pasado local previo a la conquista. El retrato del indígena, la inclusión de símbolos prehispánicos, o la representación del paisaje nativo, todos ellos desprovistos del exotismo de la mirada europea, fueron combinados con los elementos proporcionados por los movimientos de vanguardia provenientes del Viejo Mundo. Las tensiones Norte-Sur que la Antropofagia sugería superar mediante el gesto ritual de asimilar la tradición occidental de acuerdo a las propias necesidades, o que Torres García apuntaba a revertir al dar vuelta el mapa del continente americano, todavía en cierto modo persisten, aunque por supuesto resinificadas en el marco de nuestra nueva era. El capitalismo multinacional, la globalización mediática, su propagación dispar en los distintos países del mundo, el multiculturalismo, y la transnacionalización del mundo, parecen haber actualizado la famosa dicotomía centro-periferia¹. El creciente proceso de sociologización y antropologización del arte promovido por el multiculturalismo (Richard, 2007) apuntó a incluir y considerar a las periferias marginadas. Sin embargo, uno de los efectos directos de esta transformación fue la abolición de sus respectivas diferencias. El empleo de la noción de “arte latinoamericano” posiblemente conduzca a reproducir dicha lógica. Es por este motivo que Gerardo Mosquera sugiere hablar de “arte desde América Latina”. Esta noción permite detectar la construcción de lo global *desde* la diferencia, y así evitar concebir a la región como un territorio homogéneo y totalizador o, por el contrario, completamente heterogéneo. Sin ir más lejos, muchos extranjeros llegan a la Argentina esperando arribar a un país con una fuerte impronta indígena, como sucede en Bolivia, Perú o México. La sorpresa es notoria cuando descubren una nación con evidentes características europeas en su población, arquitectura y gastronomía, resultantes de una historia que procuró literalmente eliminar su pasado aborigen. Si los cuestionamientos sobre las implicancias de ser latinoamericano se están transformando, evidentemente el arte latinoamericano, o el arte producido desde América Latina, también lo está haciendo. En los últimos años, a diferencia de la situación acontecida durante la primera mitad del siglo XX con los trabajos de las vanguardias latinoamericanas, los componentes culturales locales empezaron a manifestarse en los propios discursos de las obras:

Los nuevos artistas parecen menos interesados en mostrar el pasaporte. Los componentes culturales actúan más en el discurso de las obras que en su estricta visualidad, aún en los casos en que aquéllas se fundamentan en lo vernáculo (...). Este proceder implica una presencia del contexto y de la cultura entendidos en su sentido más amplio, e interiorizados en la manera misma de construir las obras y sus discursos. Pero también una praxis del propio arte, en cuanto arte, que establece constantes identificables, construyendo tipología cultural desde la manera de hacer el arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en éste. Así, hay modos

brasileños –y aún de São Paulo, Río de Janeiro o Minas Gerais– identificables más porque refieren a maneras de hacer los textos que de proyectar los contextos. (Mosquera, 2000, p. 7)

Así, la tematización de ciertos elementos del folclore, la religión o el paisaje, todos ellos aspectos visuales que proyectan determinado contexto, ha tendido a ser sustituida por el predominio de rasgos y modos específicos de las prácticas artísticas de los distintos territorios.

Los debates acerca de los componentes culturales latinoamericanos expresados en las obras de arte contemporáneo son vastos y extendidos, al igual que lo son las frecuentes reflexiones relativas a las tensiones entre el Norte –central, hegemónico y poderoso en términos económicos y simbólicos–, y el Sur, periférico y subalterno. Sin embargo, es llamativa la escasez de investigaciones referidas a dichos temas particularmente en el campo de las artes electrónicas. Estas prácticas no responden a una estética unificada pero todas ellas se sitúan en la convergencia del arte, la ciencia y la tecnología, e incorporan los lenguajes electrónicos y/o digitales, tanto a nivel formal como conceptual, en las distintas instancias del proceso creativo: instalaciones interactivas, cuevas de realidad virtual, ambientaciones sonoras, esculturas robóticas, intervenciones digitales en el espacio público, videos, obras de net art, tecnopoésía y bioarte, entre otras. Aunque los antecedentes de las artes electrónicas se remontan a siglos atrás, es evidente la resistencia histórica a incluir las obras tecnológicas en el campo del arte contemporáneo (Shanken, 2013). Recurrentemente, los trabajos que analizan el panorama artístico actual excluyen capítulos, apartados y notas al pie dedicados a las obras electrónicas. En parte como consecuencia de estas constantes omisiones, el arte ligado a la ciencia y la tecnología ha sido relegado a un universo aislado del resto de las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo.

Nos proponemos aquí favorecer a enmendar el descuido. Cabe inquirir cuáles son las características propias de las artes electrónicas de América Latina, qué diferencias podemos encontrar en las producciones de sus respectivos países, y de qué modo dichas prácticas entrevén aspectos culturales inherentes a estos territorios, ítem que permitiría una releitura de las viejas tensiones centro-periferia². ¿Cómo se manifiesta esta disyuntiva en las obras de arte electrónico de la región? ¿Hasta qué punto podemos considerar que los componentes culturales locales también son configurados en este tipo de propuestas? ¿Qué dimensiones de las obras debemos concebir para divisar su impronta?

Estrategias *low tech*. Tácticas vs. Exclusión

Una cuestión sugestiva desde la cual podemos ensayar posibles respuestas remite a las posibilidades de acceso a la tecnología en América Latina, determinadas por las políticas económicas, culturales, estatales y/o empresariales de cada uno de los territorios. No podemos obviar el hecho de que las obras tecnológicas de la región son producidas en un escenario específico, históricamente caracterizado por la dispar distribución de la tecnología en los distintos países latinoamericanos, tanto con respecto a las naciones centrales, como inclusive entre los distintos sectores de su misma población. Por otra parte, el desarrollo

de las artes tecnológicas en los distintos territorios latinoamericanos exhibe notables diferencias. El mayor número de obras tecnológicas se concentran en una cantidad acotada de países, como Brasil, México o incluso Argentina, mientras que en otras zonas como Guatemala, Nicaragua, Honduras o El Salvador, la producción es todavía relativamente escasa (Mariátegui & Villacorta, 2004). En este sentido, Andrea Giunta y Néstor García Canclini ampliaron el concepto de extranjería, preguntándose por la condición de ser extranjero en la cultura³. Precisamente, entre los nuevos significados que los autores evocan se encuentra la definición del extranjero como aquel que ha quedado excluido de las nuevas tecnologías.

Frente a circunstancias afines a aquellas, algunos artistas de nuestro país han decidido adoptar una estética *low-tech*, a través de la utilización de componentes de fácil acceso por sus costos poco elevados. El empleo de la baja tecnología constituye en algunas obras una estrategia implementada de modo intencional para referir al entorno en el cual los artistas residen y producen. No se trataría de recurrir a esta alternativa como resignación frente a la imposibilidad de obtener otros recursos, sino una respuesta original, crítica y consciente (Alonso, 2002). La obra de Leo Núñez sería un buen ejemplo de esta línea. Núñez considera que América Latina se encuentra en desventaja con respecto a la distribución de la tecnología a nivel mundial, y declara que su producción representa su contexto⁴. A través del empleo de tecnología *low-tech*, así como mediante la exploración de las relaciones posibles entre el hombre y la máquina, sus trabajos suelen hacer uso de componentes tecnológicos accesibles. En *Tecnología led* (2010)⁵, por ejemplo, el artista tematiza la desigual distribución tecnológica en el mundo mediante una instalación interactiva conformada por una pantalla semi mecánica compuesta por dispositivos sencillos como leds y relays. Tanto la iluminación producida por los primeros, como los chasquidos generados por los segundos, varían de acuerdo al desplazamiento de los visitantes. *Tecnología led* pone de manifiesto una oposición entre la baja y la alta tecnología de dos modos simultáneos: por un lado, contrasta el monitor *low-tech* con el software sofisticado creado para capturar la imagen del público. Por otro lado, la obra ubica a los usuarios entre unas tecnologías y otras, debido a que la pantalla con la que interactúan los visitantes se monta justo enfrente del sistema de computación.

La baja tecnología también integra la obra de artistas que eligen trabajar con materiales caducos. Marco Bellonzi y David Casacuberta (2007), integrantes del grupo de investigación *Imarte*, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, consideran que el arte *low-tech* constituye una posición ética, estética e ideológica, ligada a la reutilización de dispositivos obsoletos y opuesta al arte *high-tech*, abocado a las tecnologías emergentes, sofisticadas y costosas. En esta vertiente ubicamos a ciertos artistas que recuperan televisores antiguos, computadoras desarmadas, videocaseteras, disquetes, celulares, juguetes de otras épocas, etcétera. En todos estos casos, lo *low* no implica únicamente la decisión de trabajar con materiales asequibles en el sentido económico, sino reciclar tecnologías caducas que ya han sido suplantadas por otras más novedosas. Esto supone la apropiación y reinención de recursos tecnológicos preexistentes en operaciones asociadas al DIY (*do it yourself*), hackerismo, circuit bending y la cultura libre⁶. Son asimismo estrategias que construyen nuevos significados a partir de tecnologías provenientes de contextos disímiles. Aquí podemos ubicar a las obras de Jorge Crowe creadas a

partir de la transformación de todo tipo de objetos encontrados; Leonello Zambón, quien diseña instalaciones, videos e intervenciones urbanas siempre reutilizando tecnologías que han sido descartadas; Constanza Piña cuya producción se centra en la realización de circuitos blandos⁷ y *wearables* (tecnologías “vestibles”) con materiales caseros y reciclados; y también al sello discográfico y colectivo artístico BlipBlop, que produce música electrónica con viejas computadoras y consolas de videojuegos. En particular, Crowe declara que su trabajo es “orgullosamente tercermundista”⁸: con un pie en la *high tech* y el otro en las ferias y los mercados de pulgas donde descubre los objetos que más tarde interviene, el artista altera el orden jerárquico de los valores de las cosas que selecciona y modifica.

Soluciones creativas locales

“Sobre el plano de composición no hay ni pasado ni porvenir porque, finalmente, no hay historia, hay sólo geografía”. (Deleuze, 2005, p. 314)

Si analizamos la producción artística tecnológica argentina producida en los últimos doce años, notamos que han también existido propuestas que resultaron de las singularidades del contexto latinoamericano, pero que no optaron por evidenciar la escasez de ciertos recursos tecnológicos en nuestra región, ni tampoco su caducidad. Nos referimos a determinadas obras que, en lugar de situar su discurso material, estético y político en las antípodas de las tecnologías de punta propias de los países centrales, nacieron como soluciones creativas a limitaciones y problemáticas locales específicas. Dichas soluciones surgirían de dos situaciones diferenciadas no excluyentes: por un lado, de la obligación de adaptar la obra, durante el curso de su realización, a las tecnologías disponibles en el mercado local. Por otro lado, geminarían de la necesidad de concebir la pieza desde los inicios del proyecto previendo que ciertos dispositivos tecnológicos no se encuentran al alcance en el contexto de trabajo. De allí, la imposibilidad de pensar una independencia entre las prácticas artísticas que involucran a la tecnología y su respectivo carácter político. Dice Claudia Kozak:

(...) como el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, esto implica cierta historicidad y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesto neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno técnico que les es contemporáneo son también políticas. (Kozak, 2012, pp. 182-183)

Una solución creativa local interesante es aquella implementada por Mariano Sardón en el desarrollo de *Libros de Arena* (2003-2004)⁹, con la colaboración técnica de Laurence Bender. La obra consiste en una instalación interactiva integrada por dos cubos de vidrio colmados de arena, material que el usuario es invitado a manipular. A medida que una cámara captura los movimientos de las manos de quienes interactúan con la pieza, estos datos son asociados a hipertextos extraídos de la Web que contienen textos de Jorge Luis Borges. El resultado es la proyección de los textos sobre la arena, imágenes relacionadas

a los sucesivos movimientos de las manos de los usuarios. Sardón regresó a la Argentina en el contexto posterior a la crisis del 2001, luego de haber residido en la ciudad de Los Ángeles, trabajando en la Universidad de California. En aquel entonces en nuestro país resultaba imposible acceder a las tecnologías Macintosh que el artista había utilizado en el extranjero. Las tecnologías de captura y análisis de imagen en tiempo real, logradas mediante la conexión de una cámara de video a una computadora, y el procesamiento de la imagen en el mismo momento, funcionaban únicamente con determinados programas que no estaban desarrollados para entornos de PC. Para suplir esta carencia, Sardón desarrolló junto a Laurence Bender, físico y realizador de cine, un software que pudiera funcionar con la tecnología disponible. Este proceso de investigación resultó una experiencia sumamente enriquecedora, produciendo como resultado la elaboración de contenidos de la carrera de Artes Electrónicas de la Universidad Nacional Tres de Febrero, institución sobre la que volveremos más adelante. Así, de la escasez de recursos surgió tanto una solución creativa alternativa, como un fructífero proceso pedagógico.

Un ejemplo de la segunda situación que identificamos más arriba –la necesidad de concebir la obra desde sus comienzos considerando que no se dispondrán determinados recursos–, lo encontramos en la obra de Diego Alberti, artista sonoro y audiovisual, quien sostiene que antes de empezar a trabajar en sus proyectos piensa qué podrá en realidad efectuar de todo aquello que idealmente haría. El artista considera que si se cuenta con los recursos financieros necesarios, prácticamente todo es posible. Su obra titulada *Cajas* (2002-2011)¹⁰, surgida de la intención de filmar un cortometraje, nos acerca a la situación descrita. Una vez creado el guión, Alberti salió con su equipo a producir las escenas. Como las características del material obtenido no le permitían su edición en el sentido narrativo tradicional de un corto, pero sí admitían la producción de diferentes escenas bien identificadas, el artista pensó en aprovechar la posibilidad ofrecida por el DVD de organizar las imágenes en distintos capítulos. Sin embargo, ocurrió que trabajando en PC no lograba el tipo de edición que buscaba. Fue recién en el año 2007 cuando pudo crear un DVD doble multiángulo haciendo uso de la computadora Mac que había sido adquirida por el estudio en el cual trabajaba. La función multiángulo permite saltar a diferentes capas del video pero sin interrumpir el sonido. Los primeros experimentos desarrollados por Alberti con este recurso consistieron en pixelar las imágenes originales, descomponiéndolas en distintos recuadros de colores. Luego decidió darle volumen a los píxeles, para lo cual creó un software que convirtió los recuadros en cubos o cajas que se desplazan en un espacio tridimensional, controlado por el artista a través de un joystick. Finalmente obtuvo dos DVD, uno referido a la historia de “él” y otro a la de “ella”. Lo único que el público puede decidir es si desea ver la capa original del video, la capa de las imágenes pixeladas, o la capa de los cubos. Por lo demás, procuró restringir las funciones del control remoto de modo que, al insertar el disco, la obra se reproduce automáticamente, sin que el espectador pueda intervenir en el recorrido aleatorio del video por las distintas escenas que lo integran. En 2010 ideó una videoinstalación que proyecta las tres imágenes en simultáneo. Al igual que la creación del DVD que solo fue logrado al tener acceso al entorno Mac, la videoinstalación pudo materializarse cuando Alberti contó con una computadora que corriera las tres capas de video, con las tres salidas de video y los tres monitores análogos.

El contexto desde el cual la obra es producida configura ciertas perspectivas, decisiones y procesos creativos. La noción de contexto puede resultar taxativa y limitante al referir a un conjunto cerrado de circunstancias preexistentes. Aquí no es entendida en términos de lo vernáculo, sino que alude a las posibilidades específicas que el entorno propicia, condiciona o restringe, pero que son construidas en la propia acción:

Nunca un plano de composición o de consistencia preexiste, nunca ocurre sin que un grupo de individuos o de individuaciones lo tracen efectivamente. Es un plano de inmanencia absoluto, pero esta inmanencia es precisamente inmanente a los grados de velocidad y lentitud, a los movimientos y reposos, a los poderes de ser afectado que lo construyen poco a poco (...). Es el otro polo del plano el que podría presentarse como preexistente, con las personas o los grupos evolucionando sobre él. (Deleuze, 2005, p. 313)

Al relatar la experiencia de su residencia en Estados Unidos, Nicolás Varchausky¹¹, artista sonoro, compositor y performer, destaca la dificultad que inicialmente experimentó para idear un proyecto artístico que fuera diseñado sin concebir potenciales restricciones presupuestarias o tecnológicas. No se trata en absoluto de idealizar otros contextos, ni de ignorar las complejidades inherentes al sistema. Nos interesa en cambio comprender de qué modos las situaciones de cada entorno repercuten en la construcción de ciertas experiencias y prácticas de pensamiento, concibiéndolas a su vez –nuevamente recuperando las ideas deleuzianas– como velocidades, intensidades y lentitudes que construyen al plano de inmanencia como un espacio progresivo, fragmento por fragmento (Deleuze, 2005, p. 216). Una hipótesis que en algunas ocasiones se ha propuesto, y que en otra oportunidad analizaremos con mayor profundidad, es que en nuestro ámbito no se producen demasiadas obras que involucren tecnologías sofisticadas de altos costos en parte porque no es frecuente que los artistas consideren dicha posibilidad. Entre otras causas, esta situación resulta de la exigencia de que, para procurar los recursos requeridos, el artista debe desempeñar paralelamente el rol de gestor, tarea que frecuentemente excede sus tiempos y competencias.

Como contracara de esos casos, Joaquín Fargas, pionero en el campo del bioarte en Argentina, asegura que jamás considera que no contará con los recursos que sus proyectos precisan. Las obras de Fargas efectivamente comienzan a ser formuladas imaginando qué características tendrían si el artista obtuviera el presupuesto suficiente y los dispositivos necesarios para concretar sus planes. Más tarde la realidad se ocupa de ir reduciendo las ideas a formatos más pequeños. Sin embargo, la solución desarrollada por el artista fue crear obras escalables, es decir, piezas que puedan ser plasmadas en distintos tamaños, aunque las múltiples versiones no difieren a nivel conceptual. Este es el caso de *Sunflower, Centinela del Cambio Climático* (2007)¹², una flor metálica de seis metros de diámetro que sigue el movimiento del sol, realizada para la ciudad de Ushuaia. Sus pétalos se abren al amanecer, y están integrados por paneles solares que producen la energía necesaria para que la flor monitoree las condiciones ambientales del entorno durante el día y se ilumine por la noche. *Sunflower* controla la polución de aire, las temperaturas, la radiación UV y toma fotografías del sol, del paisaje y de la propia flor. Además de esta versión de gran ta-

maño, existe otra de dos metros de diámetro, y el artista está trabajando en prototipos aún más pequeños. Lo mismo sucede con sus biosferas, esculturas-instalaciones conformadas por esferas de policarbonato herméticamente selladas. Cada una de las esferas contiene un pequeño ecosistema, con tres cuartas partes de aire y una cuarta parte de agua, vegetación y microorganismos. También las biosferas pueden presentarse en distintas escalas, desde dos metros hasta diez centímetros de diámetro.

Aparentemente la carencia tecnológica que en el pasado constituyó un problema significativo, hoy en día ya no representaría un impedimento clave. Sería tan solo un obstáculo que, aunque dificulta el proceso creativo, podría ser en parte superado mediante la obtención de los recursos económicos necesarios. Sin embargo, sería ingenuo relegar la solución del problema a la cuestión financiera, descuidando el carácter sustancial desempeñado por aspectos de gestión e infraestructura. Al referirse al escenario argentino, Diego Hurtado sostiene:

(...) Hoy el país tiene la capacidad de fabricar satélites, pero debe pagar muchos millones de dólares para ponerlos en órbita. Estas historias muestran que no importa cuánto capital se invierta, ni la capacidad de los científicos e ingenieros involucrados, ni el grado de avance alcanzado, ni los metros cúbicos de instalaciones, la volatilidad de los proyectos de desarrollo de tecnologías complejas en los países periféricos depende de manera vital de la capacidad de gestión política y diplomática. (Hurtado, 2010, pp. 232-233)

La cuestión central no es entonces qué tecnologías se utilizan, sino cómo se las emplea. Los dispositivos tecnológicos no deben necesariamente determinar las ideas plasmadas en las obras, o ser elegidos en pos de alcanzar determinados resultados preconcebidos. Aquellos no tienen por qué ser el aspecto en torno al cual se diseña la obra, del mismo modo que una pieza escultórica no está constreñida a cavilar sobre las propiedades del mármol, la madera, el cincel, u otros materiales y herramientas implicados. Hace doce años, Claudia Gianetti detectaba que los efectos de seducción producidos por las tecnologías repercutían sobre las nuevas generaciones de artistas:

Las tecnologías por sí mismas no producen nada creativo. La creatividad está en la cabeza de aquellos que están detrás de las máquinas (...) Entre los artistas jóvenes, o las personas que se están formando en este ámbito, hay una fascinación tan grande por la tecnología, que la tendencia a veces es quedarse en la herramienta. La herramienta como tal tiene que ser siempre un elemento secundario. (Gianetti, 2002, p. 2)

El desarrollo de soluciones creativas y la incorporación de tecnologías *low tech* como estrategia reflexiva encarnan dos tipos de tácticas que han sido implementadas en Argentina para encauzar la investigación artística sin colocar al discurso de la obra al servicio de innovaciones propias de otros contextos, o de los dispositivos involucrados. Estas observaciones de ningún modo presuponen una postura conservadora, reacia a la incorporación de dispositivos, ideas y procedimientos exógenos que se consideren ricos para inspirar a nuestros

propios espacios de reflexión y producción. Sin embargo, señalamos la significación de evitar la repetición mimética de imaginarios ajenos y heredados, o la adscripción a determinadas líneas discursivas como medios de legitimación de nuevas propuestas locales.

Peripecias de una odisea latinoamericana

Llegados a este punto, consideramos que para fundar un campo de las artes electrónicas propio debemos formular preguntas pertinentes, genuinas y afines a los contextos geográficos y temporales de producción artística, científica y tecnológica. Un paso indispensable para ello es el impulso de la creación de instituciones que financien el aprendizaje, intercambio, producción, exhibición y, especialmente, la reflexión sobre las artes electrónicas locales. El Espacio Fundación Telefónica constituye uno de los pocos sitios que durante los últimos diez años se ha dedicado de forma exclusiva a promover el campo de las artes tecnológicas en nuestro país, a través de diversas exposiciones nacionales e internacionales, entrevistas a artistas y teóricos, simposios, coloquios, mesas redondas y publicaciones especializadas. Junto al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, lanzó en 2002 el reconocido premio *MAMBA - Fundación Telefónica. Arte y Nuevas Tecnologías*, con el objetivo de fomentar la producción de obras ligadas a la ciencia y la tecnología, entre ellas videos, instalaciones interactivas y piezas robóticas. El Espacio Fundación Telefónica es también sede del Taller Interactivos, un reconocido programa de especialización en estética, curaduría y montaje de obras tecnológicas, coordinado por Rodrigo Alonso y Mariano Sardón, que ha formado a muchos de los artistas argentinos que actualmente trabajan en la intersección del arte, la ciencia y la tecnología. En esta misma línea, cabe destacar al laboratorio de producción del MediaLab del Centro Cultural de España en Buenos Aires, que ha sustentado proyectos artísticos y tecnológicos, brindando el apoyo económico, el equipamiento y el asesoramiento técnico y estético para poder producirlos. Particularmente en el ámbito de las artes audiovisuales, Jorge La Ferla y Mariela Cantú (2008) han subrayado el carácter pionero del Instituto de Cooperación Iberoamericana por su difusión del videoarte en Argentina, así como la Fundación Antorchas, el Centro Cultural Ricardo Rojas, la Fundación TYPA, el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Goethe, el Servicio Cultural de la Embajada de Francia, la Alianza Francesa, el Museo de Arte Moderno y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Podríamos a esta lista sumar algunas exposiciones realizadas por la Fundación Proa, como *Harun Farocki; Artist's Film International; Mariano Sardón- Mariano Sigman. 200 miradas recorriendo sus rostros*; o *Mariela Yeregui - GAE. Octópodos sísficos*. Vale asimismo mencionar la propuesta de FASE, un encuentro de arte y tecnología organizado anualmente desde 2009. Acogido por el Centro Cultural Recoleta, en sus distintas ediciones el evento ha exhibido obras de distintos artistas argentinos y extranjeros, y trabajos de alumnos de diferentes carreras vinculadas a las artes tecnológicas, además de incluir charlas, talleres, proyecciones y performances en su programación. Entre los aún escasos estudios universitarios que proporcionan una formación en arte y tecnología, recalamos la misión precursora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), institución que creó la Licenciatura en Artes Electrónicas en 2000 y, nueve años más tarde, la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas¹³. El Centro

de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas de dicho establecimiento y la Universidad Tecnológica Nacional (UTN) han impulsado el Encuentro de Cooperación e Intercambio, una jornada que invita a que investigadores y artistas compartan los avances de sus proyectos. Otra institución relevante para la enseñanza e investigación en este campo es la Universidad Maimónides, cuyo Laboratorio Argentino de Bioarte promueve el desarrollo de obras que exploran la relación del arte con las prácticas biotecnológicas. UTN, UNTREF y la Universidad Maimónides, junto a la Fundación para el Desarrollo del Conocimiento (Fundesco) y el apoyo de Fundación Itaú, han lanzado el Premio ArcITec, que otorga premios y menciones a artistas y científicos abocados a la creación de obras tecnológicas, y al desarrollo de tecnologías aplicadas al arte.

Más allá de estas iniciativas, exceptuando el caso de la Fundación Telefónica, todavía se encuentra postergada la creación de un museo o centro cultural que se dedique de manera íntegra y sistemática a la investigación y difusión de las prácticas artísticas tecnológicas argentinas, y que al mismo tiempo funcione como punto de encuentro entre artistas y teóricos del país. Este punto es fundamental para estimular la intersección entre la labor académica y el trabajo artístico tecnológico, principalmente porque en nuestro medio sus respectivas actividades parecen discurrir por caminos paralelos. Es asimismo evidente la exigua comunicación entre gran parte de las pocas instituciones anteriormente mencionadas. No podemos dejar de destacar además el hecho de que todos los espacios expositivos y educativos a los cuales nos hemos referido se encuentran aglutinados en Buenos Aires. Esta circunstancia hace eco de la evidente disparidad entre las posibilidades existentes en la capital con respecto al interior del país, exceptuando en cierta medida los casos de otras ciudades cabeceras como La Plata, Córdoba y Rosario, que también cuentan con algunas instituciones interesadas en promover el desarrollo de las artes electrónicas locales¹⁴. Así, la mayor parte de las provincias argentinas son convertidas en territorios periféricos en relación a la metrópolis porteña, aspecto que demuestra el actual carácter móvil, relativo y lábil de las locaciones designadas como centro y periferia¹⁵.

El contrapunto de este escenario es el caso brasileño; Brasil ha logrado gestionar significativas políticas gubernamentales y proyectos corporativos consumados en la progresiva creación de diversos museos, centros culturales, exposiciones, premios, festivales, programas universitarios y residencias reconocidos a nivel mundial. Algunas de las iniciativas que señalan la riqueza del ámbito del arte y la tecnología brasileños son el Centro Cultural Banco do Brasil, el Instituto Itaú Cultural, la Pinacoteca de San Pablo, el Museo de Imagen y Sonido de la misma ciudad, la Fundación Oi Futuro, con sedes en Río de Janeiro y Belo Horizonte, el Instituto Sergio Motta, el premio homónimo, otorgado por la institución para fomentar las artes electrónicas brasileñas, la Muestra 3M de Arte Digital, los Festivales Videobrasil (luego devenido en el Festival Internacional de Arte Electrónico), FILE - Festival Internacional de Lenguaje Electrónico, Vivo arte.mov - Arte en Medios Móviles, el laboratorio medial NAT (Núcleo Arte y Tecnología) de la Escuela de Artes Visuales de Parque Lage en Río de Janeiro, y las carreras orientadas a las artes mediales del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de San Pablo. Otros emprendimientos latinoamericanos meritorios que han contribuido con el estudio, la reflexión y la subvención de las artes tecnológicas de cada uno de sus países son el Centro Multimedia, ubicado en México D.F. y dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Laboratorio de Arte

Alameda, fundado por el mismo Consejo mediante el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, el Centro Ático de la Universidad Javeriana de Bogotá, y la organización Alta Tecnología Andina de Lima, financiada por donaciones de distintas organizaciones internacionales, como la Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología. El campo de las artes electrónicas argentinas aún tiene un largo camino por recorrer. Si evaluamos los modelos latinoamericanos que hemos citado, constatamos que los respaldos de políticas estatales, determinadas corporaciones, y ciertas organizaciones sin fines de lucro nacionales e internacionales, resultan imprescindibles desde el punto de vista institucional y económico para estar en condiciones de emprender este trayecto. Será ciertamente un extenso viaje colmado de circunstancias prósperas y adversas, pero sin duda un recorrido encauzado por preguntas pertinentes para nuestros tiempos y geografías.

Notas

1. Acuñamos aquí las categorías de centro y periferia sin descuidar los cuestionamientos que han sido propuestos para revisar estos términos. Recientemente Andrea Giunta proclamó la invalidez del esquema de centros y periferias para abordar el arte contemporáneo y lo sustituyó por el concepto de “vanguardias simultáneas”, noción que permite considerar las situaciones específicas activadas por obras insertas en la lógica global (Giunta, 2014). Los debates trazados en torno a estas categorías aún se encuentran abiertos. Hacia el final del artículo retomamos este punto.
2. Al analizar la relación entre los comportamientos etnocéntricos y las territorialidades periféricas, Mariela Yeregui plantea que las territorialidades son periféricas desde la perspectiva del agente que articula la perspectiva etnocéntrica (Yeregui, 2013).
3. La condición de ser extranjero en la cultura y la tecnología fue el tema central del proyecto de investigación “Extranjeros en la Tecnología y la Cultura”, coordinado por Néstor García Canclini durante los años 2007 y 2008. El proyecto comprendió una serie de encuentros con artistas antropólogos, historiadores, sociólogos y otros especialistas, quienes fueron invitados a reflexionar sobre los nuevos significados e implicancias del ser extranjero en nuestros días. La investigación desembocó en 2009 en la exposición *Extranjerías*, co-curada por García Canclini y Andrea Giunta. La exposición tuvo lugar en el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires entre octubre y diciembre de 2009, y estuvo integrada por obras de Carlos Amoraes (México), Pat Badani (Canadá), Martín Bonadeo (Argentina), Mariana Castillo Deball (México), Roberto Jacoby (Argentina), Jorge Macchi (Argentina), Liliana Porter (Argentina), Mariano Sardón (Argentina), Leonardo Solaes (Argentina) y Tamara Stuby (Argentina).
4. Entrevista a Leo Núñez. Disponible en: <http://www.unr.edu.ar/noticia/5189/arte-y-tecnologia-con-leo-nunez> (consultado el 15 de mayo de 2014).
5. Documentación de la obra disponible en: http://www.leonunez.com.ar/tecnologia_led.html (consultado el 16 de mayo de 2014).
6. La cultura libre fomenta la circulación irrestricta de bienes culturales. En el campo de las poéticas electro-digitales este concepto está asociado al de software libre, un modo de creación y difusión de programas informáticos que otorgan la libertad de ejecutarlo para

cualquier propósito, modificarlo accediendo al código fuente, y distribuir copias de cualquiera de sus versiones.

7. Los circuitos blandos (*soft circuits*) son aquellos circuitos electrónicos que se realizan en telas y otros materiales conductores. Se denominan “blandos” porque pueden doblarse, retorcerse y adaptarse a cualquier prenda o accesorio sin quebrarse.

8. Esta idea fue expresada por Crowe en una entrevista realizada por el grupo de investigación “Metodologías de la investigación basada en la práctica artística” (UNTREF - dir: Mariela Yeregui), del cual formamos parte. Véase: Yeregui, M. (comp.). *Prácticas de pensamiento en las artes electrónicas (y viceversa)*. Buenos Aires: Autores de Argentina. Diego Alberti, Nicolás Varchausky y Joaquín Fargas, a quienes mencionamos más adelante, fueron también entrevistados por el mismo grupo.

9. Documentación de la obra disponible en: http://www.marianosardon.com.ar/mamba/libros_arena_esp.htm (consultado el 16 de mayo de 2014).

10. La documentación de la obra está disponible en: <http://olaconmuchospeces.com.ar/archives/52#more-52> (consultado el 17 de mayo de 2014).

11. El artista residió entre 2007 y 2011 en Seattle, Estados Unidos, con motivo de la realización de sus estudios doctorales en DXARTS (Centro de Arte Digital y Medios Experimentales de la Universidad de Washington).

12. Documentación de la obra disponible en: http://www.joaquinfargas.com.ar/sunflower/index_es.htm (consultado el 19 de mayo de 2014).

13. Los directores de la Licenciatura en Artes Electrónicas y la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas son Mariano Sardón y Mariela Yeregui respectivamente.

14. Entre ellas, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde se dicta la carrera de Diseño Multimedial, la Universidad Nacional de Córdoba (hacia el 2006 creó una especialización en artes mediales que actualmente por motivos burocráticos se encuentra en suspenso), el Centro Cultural España Córdoba, iniciativas de la Universidad Nacional de Rosario, el Centro Cultural Parque de España de la misma ciudad, y espacio-LAB, un programa en arte, ciencia y tecnología del Complejo Astronómico de Rosario.

15. La ruptura del esquema clásico centro-periferia provocado por el proceso de transnacionalización de la economía y la cultura, ha ocupado un lugar destacado en las investigaciones y debates de los últimos años. Para ampliar este punto, véase: Castro Gómez, S. & Mendieta, E. (eds.) (1998). Introducción: La translocación discursiva de Latinoamérica en tiempos de la globalización. En *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Bibliografía

Alonso, R. (2002). Elogio de la Low Tech. En: Burbano, A. & Barragán, H. (eds.). *Hipercubo/ok. Arte, Ciencia y Tecnología en Contextos Próximos*. Bogotá: Universidad de los Andes; Goethe Institut.

Cantú, M. & La Ferla, J. (2008). En Aramburu, N. (ed). *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales / Revisión y análisis*. Buenos Aires: CCEBA AECID.

- Castro Gómez, S. & Mendieta, E. (eds.). (1998). Introducción: La translocación discursiva de Latinoamérica en tiempos de la globalización. En *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- García Canclini, N (2009). *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Buenos Aires: Ariel.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Hurtado, D. (2010). *La ciencia argentina. Un proyecto inconcluso: 1930-2000*. Buenos Aires: Edhasa.
- Kozak, C. (ed.) (2012): *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra.
- Latina. Arte en América Latina: tránsitos globales. En León, R. (ed.) (2002). *Arte en América Latina y cultura global*. Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Mosquera, E. (2000). Good-Bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América.
- Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Shanken, E. (2013). *Inventar el futuro. Arte, Electricidad, Nuevos Medios*. Nueva York: Departamento de Ficción.
- Yeregui, M. (2013). Derivas y paisajes. En los confines del territorio.
- _____. (comp.) (2014). *Prácticas de pensamiento en las artes electrónicas (y viceversa)*. Buenos Aires: Autores de Argentina.

Recursos electrónicos

- Bellonzi, M. & Casacuberta, D. El Low Tech hispano. Recuperado el 12 de mayo de 2014. Disponible en: <http://www.ub.edu/imarte/investigacions/estudis-teorics/david-casacuberta/el-lowtech-hispano>
- Gianetti, C. (2002). La producción de contenidos culturales (2): arte, patrimonio, canales de difusión. Recuperado el 19 de mayo de 2014. Disponible en: <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/giannetti0602/giannetti0602.html>
- Mariátegui, J.C. & Villacorta, J. Insular Areas of Media Creativity in Latin America. Initial findings on art, science and technology in groups and non-represented areas of Latin America. Recuperado el 12 de mayo de 2014. Disponible en: http://portal.unesco.org/.../Latin%2BAmerica_Insular.doc

Abstract: The electronic art category involves a large variety of practices located in the intersection of art, science and technology. While many contemporary argentinian artists are working in this field, the electronic art seems to be still restricted to an universe isolated from other present artistic expressions. This article poses a number of questions

about the Latin American electronic art, specially in Argentina, and the possibility to trace through them an approach to the local cultural components. Next, the article approaches the strategies developed by some artists who have allowed to channel the artistic research without repeating mimetically alien and inherited technological imaginaries or ascribed to certain discursive lines as a legitimizing means of new proposals. As a conclusion the article analyzes the institutions devoted to the difusion to electronic art in Argentina and other Latin American countries. In addition, the paper stands on the importance of promoting initiatives to fund learning, exchange, production, exhibition and reflection on the electronic art of our country.

Key words: electronic art - Latin America - contemporary argentinian art - low tech - creative local solutions.

Resumo: A categoria de artes eletrônicas compreende uma pluralidade de práticas localizadas na interseção da arte, a ciência e a tecnologia. Enquanto vários artistas argentinos contemporâneos estão trabalhando neste campo, as artes eletrônicas parecem ainda ser confinadas a um universo isolado do resto das expressões artísticas atuais. Este artigo abre interrogantes ligados às particularidades das artes eletrônicas latino-americanas, em especial as argentinas, e à possibilidade de traçar através delas uma aproximação aos componentes culturais locais. Depois se desenvolvem as estratégias implementadas por alguns artistas que permitiram conduzir à pesquisa artística sem repetir mimeticamente imaginários tecnológicos estranhos e herdados, nem atribuir a determinadas linhas discursivas como meios de legitimação de novas propostas. O artigo conclui com a análise das instituições que estão avocadas à difusão das artes eletrônicas na Argentina e outros países da América Latina. Também, destaca a importância de estimular iniciativas que financiem a aprendizagem, intercambio, produção, exibição e reflexão sobre as artes eletrônicas de nosso país.

Palavras chave: artes eletrônicas - América Latina - arte argentino contemporâneo - low tech - soluções criativas locais.

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo. Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Berardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbeta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. García Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología**. Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios**. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen.** Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasa-**

do - presente y futuro | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espec-tador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivas: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon CÉil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral**

| D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo**. Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajo oficina de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural**

3.0 | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término “producto” en el ámbito cultural** | Tesis recomendada para su publicación: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina**. María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable**. Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos**

en la teoría de la moda | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas**. Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derecha. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholas y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lissete Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías**. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech:

Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración. S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. "Hacia la construcción de nuevos paradigmas"** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto

Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas**. Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica**. [Prólogo] | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas**. Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes**. Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación**. Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de

Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y**

lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos. Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina.** Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. **Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad.** **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica**

ca: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño.** Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje.** Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje.** Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje.** Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje.** Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje.** Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje.** Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje.** Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”.** Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental.** Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes.** Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso.** Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos.** Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad.** Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales.** Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje.** Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José.** Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos.** Paola Lattuada: **Introducción.** Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa.** Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas.** Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público.** Lorenzo A. Blanco: **entrevista.** Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas.** Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones.** Diego Dillenberger: **Comunicación política.** Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario.** Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas.** Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación.** Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina.** Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE.** Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles.** Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan.** Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno.** Allan McCrea

Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Solo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas**. Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad**. Silvia Gago: **Los límites del arte**. María José Herrera: **Arte Precolombino Andino**. Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política**. Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado**. Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña**. Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia**. Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular**. Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas**. Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano**. Máximo Eseverri: **La batalla por la forma**. Belén Gache: **Literatura y máquinas**. Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas**. Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales**. Eduardo A. Russo: **La movilización**

del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados). Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Esloganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediaticizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexos entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve digresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finkelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.
- > Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.
- > Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae. El ensayo es abonado en el momento de la publicación.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman.
- Estilo de la fuente: normal.
- Tamaño: 12 pt.
- Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises.
Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc