

III Jornadas Internacionales  
de Arte y Patrimonio CIAP

**Reproducir,  
multiplicar,  
viralizar**

Dinámicas de  
las imágenes  
en tránsito

Compilación  
**Sandra Szir  
Verónica Tell**



III Jornadas Internacionales  
de Arte y Patrimonio CIAP

**Reproducir,  
multiplicar,  
viralizar**

Dinámicas de  
las imágenes  
en tránsito

Compilación  
**Sandra Szir**  
**Verónica Tell**

Reproducir, multiplicar, viralizar : dinámicas de las imágenes en tránsito : III Jornadas Internacionales de Arte y Patrimonio CIAP : memorias / compilación de Sandra Szir ; Verónica Tell. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Centro CIAP, 2025. Libro digital, PDF

Archivo digital: descarga y online  
ISBN 978-987-48430-1-2

1. Historia del Arte. I. Szir, Sandra, comp. II. Tell, Verónica, comp. III. Título.  
CDD 708

Los autores de los textos reproducidos mantienen los derechos de publicación sin restricciones.

## MEMORIAS

### Dirección y compilación

Sandra Szir  
Verónica Tell

### Gestión de citas bibliográficas

Noelia Bruzzone  
Danisa dos Santos

### Edición y revisión de textos

Danisa dos Santos

### Diseño editorial

Carolina Katz

### Imagen

Esteban Álvarez, *Dos perros*,  
serie *Volverse bronce*, 2021  
Foto: Gustavo Barugel



## III JORNADAS INTERNACIONALES CIAP

### Comité académico

Cecilia Casablanca  
Silvia Dolinko  
Berenice Gustavino  
Isabel Plante  
Ignacio Soneira  
Verónica Tell

### Comisión organizadora

Sandra Szir  
Verónica Tell  
Silvia Dolinko  
Agustina Amorena  
Noelia Bruzzone  
Lucia De Francesco  
Natalia Efron  
Nadia Fernández  
Cecilia Gallardo  
Carolina Katz



# Índice

## 9 **Introducción** Sandra Szir

### **Tecnologías para la circulación y el consumo de las imágenes Formatos, soportes y dispositivos, continuidades y obsolescencia**

- 14 **Litografía para todos. La prensa autográfica de Waterlow & Sons  
y la reproducción de imágenes en el siglo XIX**  
Ana Bonelli
- 19 **Laboratorio Artífice. Impresión tipográfica y propaganda en Santiago**  
Patricio Bascuñán
- 26 **El valor en la repetición según Marta Minujín o  
El eterno retorno del Pago de la deuda externa argentina**  
Viviana Usubiaga

### **Imagen técnica, reproductibilidad y narrativas de la historia del arte**

- 34 **Las imágenes técnicas en la configuración discursiva del Museo Nacional de Bellas Artes  
durante la gestión de Eduardo Schiaffino**  
Alejo Lo Russo
- 39 **Imprimir imágenes y reproducir ideas. Lecturas en torno a Mabel Rubli y sus grabados  
entre los cincuenta y principios de los sesenta**  
Lucía Laumann
- 43 **Penserosa en reproducciones. Tránsitos de una obra por la cultura impresa argentina**  
Juan Cruz Pedroni
- 48 **Un retrato propio: algunas ideas sobre la identidad artística en una fotografía  
de Eugenia Belin Sarmiento**  
Ingrid Briege
- 55 **Los tránsitos del registro fotográfico: sobre una colaboración entre Arden Quin  
y Julien Blaine en los sesenta**  
Ornela Barisone
- 64 **Las rutas del Ukiyo-e en Argentina. Circulación y exhibición de estampas japonesas  
de la colección Kenkichi Yokohama**  
Lucía De Francesco

### **Poder y eficacia de las imágenes Trascendencia e impacto en las esferas de lo político y lo cultural**

- 71 **¿Es el arte político contemporáneo realmente eficaz? Espacio público, transformación,  
redes sociales y consumo**  
Ignacio Soneira
- 77 **Entre leones, motosierras y fake news. La imagen de Milei en sus publicaciones oficiales**  
Cora Gamarnik
- 83 **Con espíritu de artista: bibliotecas de bibliófilos en la revista *Saber Vivir* (1940-1946)**  
Aldana Villanueva
- 87 **Cerámica moqoit: funciones nómades, formas migrantes, memorias anidadas**  
Roxana Amarilla

### **Producciones múltiples, consumos de masas: relaciones, tensiones y mutaciones entre “bellas artes”, “artes populares” y “prácticas artísticas”**

- 94 **En busca de lo popular en la cultura visual de masas del siglo XIX y comienzos del XX**  
Sandra Szir
- 100 **Contracultura visual y popular en la enciclopedia argentina mitomagia**  
**Los temas del misterio. Irradiaciones entre dispositivos y temporalidades**  
Pol Fontana
- 105 **Afectos y cultura material: los juguetes de papel en Pulgarcito y Billiken**  
**(primeras décadas del s. XX)**  
Victoria Martín Reyes

### **Prácticas artísticas contemporáneas e Internet. Cita, apropiación, memes. Anonimato e invisibilización. El poder de las redes, la autonomía y la difusión de imágenes en tiempos de la virtualidad**

- 112 **El web weaving: el archivo autogestivo y la vinculación con la imagen digital en la contemporaneidad**  
González Torres Angélica
- 115 **Animismo coquette: visualidades críticas y contratecnologías de género entre imágenes virales y la historia del arte argentino**  
Lucía Álvarez y Eva Costello
- 120 **Decolonialidad y modelos binarios en la obra 97 empleadas domésticas (2010) de Daniela Ortiz**  
Daniela Saco
- 124 **Andrés Murillo: la astuta mirada de una provocación**  
**La apropiación como catalizador de pensamiento**  
Rafael Venegas Arias
- 127 **Viralización, apropiacionismo y violencia cibernética: el caso de Fatima Pecci Carou**  
Danila Desirée Nieto y Fátima Pecci Carou
- 133 **Los memes y su uso pedagógico: consumos, tensiones y potencialidades de las imágenes**  
Malena San Juan, Anabella Penalba y María Eugenia Di Franco

### **Conceptualización, ordenamientos, usos y sentidos: archivo e imagen**

- 138 **El archivo de Carlos Trilnick: desobediencias para la preservación del video magnético**  
Mariela Cantú y Ana Laura Raviña
- 144 **Los archivos de artistas visuales. Reflexiones en torno a la guarda de conservación del Fondo Documental Carpani-Halpin**  
Nora Altrudi, María Pardo y Emilse Rusinoff
- 149 **“Me puse a ordenar y encontré esto”. El archivo fotográfico en museos comunitarios**  
Aldana Victoria Epherra

## **Inteligencia artificial y nuevos paradigmas en la creación**

- 155 **Sillas de ruedas en llamas: @orfebredelprompt, un caso de creación de imágenes artísticas generadas por inteligencia artificial**  
Milena Pazos
- 160 **Detectives, prófugos y testigos Procesos editoriales y narrativas del yo desde y hacia el archivo fotográfico**  
Agustina Triquell

## **Desplazamientos de la imagen, de la cultura visual moderna a la contemporánea. Tránsitos de las imágenes reproducidas: desplazamientos históricos, geográficos, transculturales**

- 166 **La mirada patrimonial y turística en la construcción de paisajes nacionales**  
Cecilia Pérez Winter
- 172 **Deslocamentos artísticos: os casos do pintor e diplomata brasileiro Mário Navarro da Costa em Portugal e do escultor português Rodolfo Pinto do Couto no Brasil**  
Natália Cristina de Aquino Gomes
- 177 **Entre el culto al genio, lo coleccionable y el objeto curioso: el uso de las máscaras mortuorias en la prensa gráfica a principios del siglo XX**  
Sofía Raquel Maniuis
- 182 **Un cosmos viral. Migración de sentidos de las imágenes de agujeros negros en medios de comunicación y redes sociales**  
María Guadalupe Arriegue

## **Confluencias, migraciones y contaminaciones temáticas e iconográficas Lo pictórico-céntrico y sus márgenes**

- 187 **Del sol al león: reapropiaciones y desplazamientos en la simbología patriótica de la Argentina pos pandemia**  
Diana Victoria Britos
- 193 **Regreso y reverso. Apropiaciones de La vuelta del malón, de Ángel Della Valle, en el arte argentino contemporáneo**  
Soledad Sobrino
- 199 **Bellas Artes, artes populares y efecto posmoderno en los almanaques de Lido Iacopetti (1990-2000)**  
Berenice Gustavino

## **205 Apéndice**



# Introducción

**Sandra Szir**

Directora

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio

CIAP (UNSAM-CONICET)

Los trabajos aquí reunidos son versiones abreviadas de algunas de las contribuciones que fueron presentadas en las III Jornadas Internacionales de Arte y Patrimonio, organizadas por el CIAP y celebradas entre los días 10 y 12 de septiembre de 2024 en la Universidad Nacional de San Martín.

El título del encuentro “Reproducir, multiplicar, viralizar. Dinámicas de las imágenes en tránsito” fue discutido, y finalmente propuesto a partir de la certeza de que estamos asistiendo a un cambio de paradigma en la cultura visual de efectos que tal vez no podamos aún vislumbrar, y quizás ni sospechar. Es indudable que los soportes digitales, los sistemas, redes y los nuevos dispositivos están transformando los modos cómo producimos, compartimos y consumimos información e imágenes. Nuestras formas de trabajo, comunicación social y la vida cotidiana en general están siendo facilitadas por estas tecnologías pero también afectados por algoritmos y plataformas que predicen o condicionan nuestros gustos y preferencias.

Estos fenómenos, ya no tan novedosos pero en dinámica de renovación permanente, redefinieron los roles de productores y consumidores [los llamados prosumidores] y el poder de las redes le dio a las imágenes una capacidad ilimitada de difusión y autonomía. Si los estudios de la cultura visual estudian la visión como experiencia histórica mediada por la cultura, las tecnologías y las formaciones individuales y sociales, ¿cuál será la experiencia visual y cultural de este, nuestro momento histórico? ¿Qué dirá la historia futura de nuestro paisaje visual de hoy tan complejo, de nuestros laberintos icónicos, de estas formas nuevas tan efímeras? ¿Qué pasará con la memoria, con los archivos en estos soportes que parecen tan rápidamente?

Las tecnologías para la circulación y el consumo de las imágenes proveen nuevas presencias en formatos, soportes y dispositivos, imágenes técnicas que se reproducen y que construyen narrativas que representan y se presentan en formas no materiales. Si las tecnologías de reproducción de imágenes en los objetos gráficos transformaron el paisaje cultural en los espacios urbanos a lo largo del siglo XIX y más dramática y aceleradamente durante el siglo XX cuando libros, publicaciones periódicas, y un amplio etcétera de afiches, etiquetas, tarjetas postales inundaron la vida cotidiana, hoy lo está transformando la cultura digital de un modo más decisivo. Millones de imágenes se generan y se lanzan a Internet; por minuto circulan en las redes más imágenes de las que se produjeron durante todo el siglo XIX. Este gigantesco salto cuantitativo modifica cualitativamente los modos cómo aprendemos, conocemos, nos vinculamos política y afectivamente con el mundo.

Este soporte virtual, esta imagen electrónica en un medio inestable, efímero, de devenir constante, fantasmal, se vincula de manera muy diferente a la memoria. Esta obsoles-

ciencia tecnológica produce tal vez una pérdida mnemónica, una ausencia de carácter docu-monumental, produce lo que fue llamado una memoria fábrica, que elabora pero no almacena, no crea objetos, solo redes.

Llamamos *ephemera* a un conjunto de objetos de la cultura gráfica de los siglos XIX y XX que se obtenía en las imprentas destinado a ser descartado una vez utilizado el producto al que servía de etiqueta o empaque. Si bien la gran mayoría no sobrevivió, su materialidad, por su soporte, estética o valor cultural, representaba una mayor durabilidad que las fugacísimas historias de instagram, Tik-Tok y otras redes.

Pero justamente esta efimeralidad de la imagen digital, que parece ser su debilidad, puede ser también su fuerza: esa liviandad le permite alcanzar una masividad planetaria que en cierta medida globaliza el régimen escópico, aunque siempre en condiciones técnicas, culturales, políticas o económicas de gran desigualdad e inequidad entre las distintas regiones del mundo.

La perspectiva de los estudios de la cultura visual junto con modelos y estrategias teóricas y metodológicas interdisciplinarias nos plantea un panorama de vínculos entre pasado y presente de persistencias pero también de profundas discontinuidades en los modos de mirar los fenómenos que rodean a las imágenes, el propio dispositivo y los sentidos de la visualidad. ¿Qué queda de las formas de mirar del pasado en estas nuevas experiencias visuales? Si la mirada, desnaturalizada, es una construcción cultural que se aprende y se cultiva en relación con los objetos que miramos, las tecnologías, los medios que nos dan a ver las imágenes, los discursos y las prácticas sociales de representación y recepción, estos nuevos formatos, consumos masivos y modalidades inetrvisuales e intermediales modifican profundamente nuestra manera de vincularnos con los artefactos visuales.

Un aspecto insoslayable de estas nuevas prácticas tiene que ver con los interrogantes que suscitan en las esferas de lo público, lo político y los poderes económicos en el mundo capitalista. Entreverada en las sociedades, la construcción social del campo de lo visual ejerce una política de las imágenes donde el poder puede manifestarse y controlarse en términos visuales. La imagen puede ser arena de ideologías diversas y conflictivas, poniendo valores en tensión, expresando, por ejemplo, autoridad patriarcal o prejuicios racistas.

¿Dónde se insertan aquí las visualidades críticas?, ¿los activismos políticos y sociales, o quiénes prefieren el silencio frente al imperativo de expresarse permanentemente y a viva voz, o a pura imagen? Los estudios visuales enseñan también a mirar en esas narrativas subalternas, las interzonas de esas fragilidades, o a buscar la resistencia en el tiempo de la imagen.

La iconología desarrolló recursos metodológicos y teóricos para interpretar la obra a partir de los sentidos que se desprenden de su contexto, los discursos y prácticas del momento de producción. Autores más contemporáneos afirman que ese recurso implica tratar a la imagen como algo inerte y muerto, una imagen que no creará nuevos sentidos pasando el momento coyuntural que la produjo y significó. La presencia de la obra, sostienen, desafía al tiempo, sigue afectando y resignificándose. ¿Qué pasa entonces con las imágenes digitales que por su soporte y obsolescencia no nos van a sobrevivir?, ¿qué

espacio tiene capacidad de conservarlas? Asistimos a la irremediable desaparición de objetos de trabajo, debates políticos, memorias individuales y familiares, comunitarias, institucionales.

Cuando surgió la imprenta en el siglo XV en Europa hubo quienes señalaron con preocupación que la posibilidad de registrar pensamientos e historias haría que la facultad de la memoria disminuyera ya que la sociedad confiaría esa labor a lo que permitiría conservarlas, los objetos impresos. Ahora que sabemos que la gran mayoría de las imágenes y contenidos que estamos produciendo y consumiendo se va a perder ¿tendremos la responsabilidad de asumir otro tipo de memoria? Sin pretensión de caer en un discurso nostálgico o determinista, quienes nos ocupamos de producir, estudiar e interpretar, conservar o clasificar imágenes y educamos con ellas tenemos un compromiso crítico con estos fenómenos y la necesidad de preservar el derecho a elegir por un patrimonio cultural democrático.



# **Tecnologías para la circulación y el consumo de las imágenes**

Formatos, soportes  
y dispositivos,  
continuidades  
y obsolescencia

# Litografía para todos. La prensa autográfica de Waterlow & Sons y la reproducción de imágenes en el siglo XIX

**Ana Bonelli Zapata** \*

La gran variedad de dispositivos técnicos creados durante el siglo XIX para multiplicar textos e imágenes de manera rápida, sencilla y económica llama la atención en la actualidad, cuando las fotocopiadoras de oficina se han vuelto ya obsoletas y la reproductibilidad se ve atravesada por nuevos dilemas concernientes a la materialidad o inmaterialidad de los soportes, o a la participación de los consumidores en el mismo proceso de producción. Sin embargo, estos dilemas no son nuevos.

Cada vez más los investigadores en artes y cultura visual estamos prestando atención a las técnicas que, surgidas en el contexto de la Revolución Industrial, han permitido reproducir imágenes a una escala nunca antes vista; los cambios en las relaciones de producción, los modos de circulación o consumo de los objetos o las relaciones entre las técnicas de carácter industrial y el campo de las bellas artes. Poco se ha estudiado, sin embargo, sobre la producción y reproducción de imágenes en ámbitos no específicos de las artes gráficas, y, particularmente, sobre los dispositivos pensados para ser utilizados por un público amplio, con variadas experiencias y expectativas con relación a la imagen impresa.

Es por ello que en este trabajo abordaré una prensa litográfica creada a mediados de siglo XIX, la llamada prensa autográfica, patentada por la compañía británica Waterlow & Sons, con el fin de acercar la posibilidad de reproducir imágenes a cualquier persona, tenga o no conocimientos o experiencia en las artes gráficas. Si bien hay una gran cantidad y variedad de dispositivos pensados para el entretenimiento<sup>1</sup> o para el uso en oficinas e instituciones gubernamentales,<sup>2</sup> aún desde el siglo XVIII, en este trabajo me enfocaré en esta prensa en particular y en el manual que el establecimiento publica, por la estrecha conexión que los productores tenían con las compañías ferroviarias británicas en Argentina, eje de mi investigación doctoral.<sup>3</sup>

Waterlow & Sons fue una de las imprentas más importantes del Londres victoriano.<sup>4</sup> No sólo por la cantidad y magnitud de sus establecimientos, por la diversidad de rubros a los que se dedicaba, sino, sobre todas las cosas, por la red de contactos que estableció y que la llevó a ser la principal proveedora de objetos impresos e insumos gráficos de las compañías británicas más allá de las islas. Waterlow no era solamente una imprenta. Su

\* Becaria doctoral CONICET con sede en el CIAP. Doctoranda en Historia (EIDAES, UNSAM). Su proyecto de investigación gira en torno a la cultura gráfica ferroviaria en Argentina entre 1890 y 1940. Participa en proyectos de investigación sobre cultura gráfica en Argentina. Es docente en Historia del Diseño Gráfico (FADU-UBA). Es licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

historia había comenzado con la venta de insumos de papelería, sellos, tintas, maquinarias y accesorios para el rubro en 1812, pero para 1880 contaban ya con 3500 trabajadores, 188 prensas tipográficas y más de un centenar para litografía. Desde el último cuarto del siglo XIX eran los proveedores principales de las compañías ferroviarias en gran parte del mundo, incluido Argentina.

En 1850 la empresa patentó una máquina en teoría novedosa. Se trata de la prensa autográfica o máquina de imprimir portátil. La máquina en cuestión es una prensa litográfica que posee un tamaño reducido, y que funciona a partir de un dispositivo que ya había aparecido en el manual de Alois Senefelder, el inventor de la litografía, en 1818. Se trata del papel de transferencia, un material que según él mismo era la invención más importante dentro del rubro comercial de la litografía.<sup>5</sup> Si bien había prensas portátiles, y que incluso fueron furor para la nobleza y la alta burguesía durante el siglo anterior, estas eran tipográficas y necesitaban igualmente de espacio e insumos costosos, a diferencia de la prensa de Waterlow. Pero la idea en sí no era nueva. El mismo Senefelder, inventor de la litografía a finales del siglo XVIII, había diseñado una prensa capaz de ser trasladada en una caja, pensada, particularmente, para las expediciones y campañas militares,<sup>6</sup> aunque no hay evidencia de su comercialización posterior, más allá de su exhibición ante la sociedad parisina en su propio taller.<sup>7</sup>

Twyman traza una conexión casi directa entre la idea de Senefelder y la máquina de Waterlow.<sup>8</sup> Ambas insisten en la portabilidad y se basan en el proceso de transferencia. Es decir, la escritura sobre un papel, tratado antes químicamente, y el pasaje mediante una leve presión a la piedra. Sin embargo, entre la idea de Senefelder y el éxito comercial de la prensa británica hay ciertas diferencias que se hacen evidentes desde el título del manual que publican en 1854: *Every man his own printer*.<sup>9</sup>

En la portadilla del libro se anunciaba que el mismo trataría sobre todas las ramas de la litografía, pero especialmente sobre las ventajas de la prensa autográfica, la que simplificaba de tal manera el trabajo que “cualquier persona de inteligencia común podría hacer con facilidad todas las operaciones, sin la ayuda de un impresor profesional”. En el manual se daban las instrucciones precisas para el manejo de la prensa, de tal manera que cualquier persona podía, siguiéndolas, realizar sus propias impresiones. Sin embargo, a comparación del detallado manual de Senefelder, los impresores británicos habían dejado de lado las complicadas instrucciones para la producción de las tintas y barnices. A cambio, ofrecían la posibilidad de adquirirlos en sus propios establecimientos ya preparados convenientemente. Lo mismo ocurría con los papeles, tanto para la transferencia como para la impresión, y todos los accesorios necesarios para el trabajo.

De la misma manera que Senefelder y otros autores que publicaron sus propios manuales de grabado, Waterlow incluye sus “especímenes” mostrando las distintas posibilidades que brindaba la prensa autográfica. Comienzan con ejemplos de caligrafía para luego reproducir ilustraciones realizadas con las diferentes técnicas, sobre el papel de transferencia o directamente sobre la piedra. Sin embargo, entre la primera y la segunda edición habrá cambios importantes en el tipo de imágenes reproducidas, y la vinculación con otros impresos de carácter popular y masivo contemporáneos.

A partir del análisis de las diferentes ediciones del manual, así como de los anuncios publicados en la prensa, es posible señalar tres elementos significativos para la historia de la cultura y las tecnologías gráficas: la portabilidad de la imprenta, la posibilidad de personalizar el impreso, y la complejidad que implica para la investigación de los modos de producción y circulación de imágenes impresas.

Respecto a la primera característica, la portabilidad suponía también una ventaja de la litografía por sobre la imprenta, de especial interés para los gobiernos. Al no necesitar los tipos móviles, y poder trazar directamente en el papel o la piedra, esto permitía la escritura en caracteres no occidentales, o la transcripción de documentos de interés arqueológico, registros topográficos o bocetos que acompañaban los diarios de viaje; así como grillas horarias y gráficos técnicos necesarios para las nuevas actividades que podríamos llamar “transnacionales”, como los ferrocarriles.

Por otro lado, la posibilidad de ser “uno mismo” el impresor, elogiada por los creadores de la prensa, se ponía en tensión con los debates contemporáneos en torno al oficio y a la profesionalización de los trabajadores gráficos, así como la vinculación con el arte y la industria. En palabras de Twyman, sería el momento cúlmine en la inclusión de personas “laicas” en el proceso de producción de imágenes impresas, en una tendencia hacia el “empoderamiento” del creador, quien no necesitaba intermediarios para ver multiplicada su obra.

Esta última característica genera a la vez un problema para los historiadores actuales. El artefacto era en sí mismo un catalizador, habilitando innumerables posibilidades para la reproducción y circulación de las imágenes impresas. Pero al mismo tiempo estaba inserto en un contexto de profunda competencia y discusiones en torno a las artes gráficas. ¿Es posible pensar, que esta prensa autográfica, si bien permitía el acceso a la técnica de un grupo mucho mayor de personas, generaba también un distanciamiento respecto a la litografía comercial? Los mismos anuncios lo especificaban, no se podía hacer todo en la pequeña máquina. Su función primordial era copiar manuscritos. Las obras de arte, los mapas, los libros litográficos seguían siendo exclusividad de los grandes establecimientos con la capacidad técnica y humana necesaria (como Waterlow & Sons). Siguiendo a Walter Benjamin, en relación con las obras de arte, la reproductibilidad técnica y la autenticidad no van de la mano. No sólo por su independencia respecto a un “original”, sino porque “puede ubicar la copia del original en situaciones a las que el original mismo no alcanzaría”. La posibilidad técnica de multiplicar las imágenes va acompañada de una demanda también novedosa, la de posesión de esas imágenes, que, multiplicadas, pierden la distancia con el espectador y, por lo tanto, pierden su unicidad y extrañeza, su “aura”.<sup>10</sup>

Si bien no encontré evidencia de la utilización de la prensa localmente, sí he hallado máquinas e insumos gráficos provistos por Waterlow & Sons, como prensas de boletos, papeles o cajas tipográficas y es factible suponer que pudo haberse utilizado en alguna oficina de las compañías, tanto aquí como en Londres, para reproducir algunos de los innumerables impresos que circularon por el territorio que no poseen datos de imprenta. Si, como dice Twyman, la litografía también generó un gran obstáculo para los his-

toridores, conservadores y curadores respecto a la identificación técnica, la prensa autográfica, con su énfasis en la personalización y la portabilidad, complejiza aún más ese panorama, pero a su vez amplía el abanico de posibilidades en los que la cultura de lo impreso fue parte esencial de la vida cotidiana, en particular en ámbitos no tradicionales de producción, como oficinas u hogares. Se hace necesario entonces un análisis transversal, que dé cuenta de la diversidad de dispositivos y de prácticas, para comprender esa cultura de manera integral, aún con sus vaivenes y mutaciones.

## Notas

<sup>1</sup> Ver Alessandro Corubolo y Maria Gioia Tavoni, *Las imprentas nómadas: artefactos, conspiraciones y propaganda*, Colección Scripta Manent 19 (Buenos Aires: Ampersand, 2019), y Caroline Archer-Parré, “Private pleasures and portable presses: do-it-yourself printers in the Eighteenth-Century”, en Pen, print and communication in the Eighteenth-Century, ed. Caroline Archer-Parré y Malcolm Dick (Liverpool: Liverpool University Press, 2020), 89-106.

<sup>2</sup> Ver Luis Nadeau “Office copying & printing processes”. En *Guide to the identification of prints and photographs. Featuring a Chronological History of Reproduction Technologies*. Fredericton, N.B., (Canada: Atelier L. Nadeau, 2002).

<sup>3</sup> Sobre la relación entre la imprenta y las compañías ferroviarias en Argentina presenté recientemente un trabajo en las *XIX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Rosario, 2024 (trabajo inédito).

<sup>4</sup> Las referencias respecto a la familia y la compañía son relevadas de Grace’s Guide Ltd. “Waterlow and Sons”. Grace’s Guide To British Industrial History, [https://www.gracesguide.co.uk/Waterlow\\_and\\_Sons](https://www.gracesguide.co.uk/Waterlow_and_Sons); Jagers, Keith. “The Waterlow Family of London”. Jagers Heritage, <https://www.jagers-heritage.com/waterlow-family-of-london.php>; Smalley, George. *The life of Sir Sydney H. Waterlow*. London: London Edward Arnold, 1909; Waterlow, Alfred James, y Edgar Lutwyche Waterlow. *Memoranda as to the Waterlow family*. London: Waterlow & Sons, 1900.

<sup>5</sup> Alois Senefelder, *A complete course of lithography: containing clear and explicit instructions in all the different branches and manners of that art; accompanied by illustrative specimens of drawings. To which is prefixed a history of lithography, from its origin to the present time*. (London: R. Ackermann, 1819), 256.

<sup>6</sup> Rudolph Ackermann, “Portable lithographic press”. *Papers in Mechanics. Transactions of the Society, Instituted at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, 1819, 132.

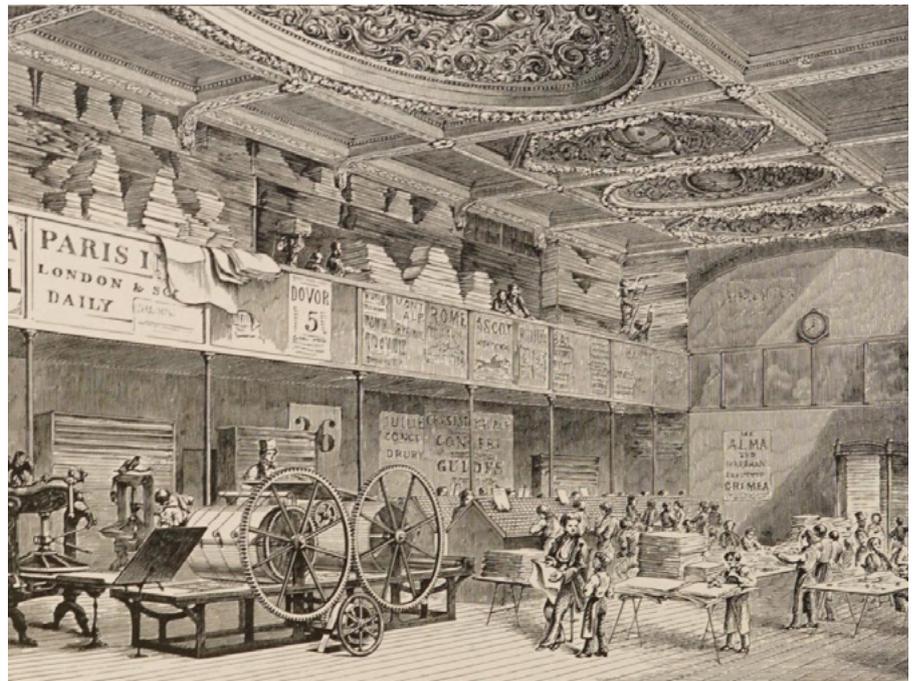
<sup>7</sup> *Printing times and lithographer, an illustrated monthly technical and fine art journal of typography, lithography, engraving, paper-making, and the auxiliary trades*. “Bibliography of Printing”. 15 de marzo de 1883.

<sup>8</sup> Michael Twyman, *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*. The Panizzi Lectures 2000. (London: British Library, 2001), 166.

<sup>9</sup> Waterlow & Sons. *Every man his own printer, or Lithography made easy*. (London: Waterlow & Sons, 1854). [https://books.google.com.ar/books?id=pDrgOsFaPzkC&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.ar/books?id=pDrgOsFaPzkC&hl=es&source=gbs_navlinks_s).

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Editado por Michael William Jennings, Brigid Doherty, y Thomas Y. Levin. (Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2008), 21.

### III JORNADAS CIAP



Anuncio de la prensa autográfica de Waterlow & Sons, publicado en Charles Dickens, *Bleak House*, vol. 3, London, Bradbury & Evans, 1852, Furman University, <https://scholarexchange.furman.edu/do/search/?q=bleak%20house&start=0&context=8822219&facet=>

Ilustración de la sala de imprenta de Waterlow & Sons en Carpenters' Hall, sin fecha, reproducida en *British Commerce and Industry. The Post-War transition (1919-1934)*, London, Russell-Square Press Ltd., 1934, <https://archive.org/details/britishcommercei0001vari>.

# Laboratorio Artífice. Impresión tipográfica y propaganda en Santiago \*

**Patricio Bascuñán** \*\*

Laboratorio Artífice es un colectivo abocado a la propaganda política, que surge el año 2017 en Santiago de Chile. Se especializa en el uso de técnicas de reproducción mecánicas, tales como la impresión tipográfica, el cliché fotograbado y la xilografía. Junto a los quehaceres de diseño e impresión, su trabajo ha consistido en la recuperación de maquinaria y tecnologías en desuso. Además de emplearse para afiches, folletos y volantes, las máquinas son utilizadas con fines pedagógicos. Cual imprenta móvil, se presentan en todo tipo de actividades en espacios públicos y comunitarios, ya sea en manifestaciones políticas, ferias de artes gráficas, carnavales en poblaciones o espacios recuperados.

A lo largo de las siguientes páginas, se propone conocer la experiencia del Laboratorio Artífice. Respetando la decisión de sus participantes, quienes optan por el anonimato, nos centraremos tanto en su obra impresa como en las prácticas relacionadas a su quehacer, en labores de diseño, producción y circulación. Nos interesa hacer un seguimiento de su labor creativa, la cual se centra en el trabajo colectivo. Hablaremos de un tipo de arte relacional, cuyos ejes son el encuentro y el apoyo mutuo y que busca –o al menos intenta– desdibujar la autoría individual.

En términos teóricos, el presente trabajo se comprende como un estudio sobre cultura gráfica. Es una indagación en el vasto mundo de la impresión, que según Sandra Szir corresponde al “corpus de objetos resultantes de la multiplicación técnica de textos a partir de la adopción de la imprenta, lo que refiere no solo al objeto sino también a su empleo, difusión y recepción en los diferentes ámbitos de la vida política, social, cultural, educativa, científica o comercial.”<sup>1</sup> En otras palabras, nuestro foco atiende tanto a los aspectos formales de las obras, su materialidad, como a las relaciones sociales y de producción que se establecen en torno al campo gráfico.

\* Quisiera agradecer a Danilo Naranjo, Eduardo Farías y Casandra Bustamante por la ayuda que me han brindado para la elaboración de este escrito.

\*\* Licenciado en diseño en la Universidad Diego Portales (2014) y Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile (2022). Como diseñador, se ha desenvuelto en diversos ámbitos disciplinares, trabajando actualmente en diseño editorial en Editorial Anagénesis y como consultor de diseño, en la Comisión Interamericana de Mujeres. En el ámbito de la docencia universitaria, realiza cursos de Historia y Cultura, Teoría y Crítica y Diseño, Estética y Sociedad en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile. Como investigador, sus líneas de trabajo se centran en el estudio de la cultura gráfica y la historia del libro en Latinoamérica. Su tesis de magíster se titula “Masivas e ilustradas: portadas de libro de bolsillo en el Cono Sur (1956-1973)”, guiada por Grínor Rojo, cuyos resultados fueron luego publicados por LOM Ediciones. Actualmente está cursando el Doctorado en Estudios Latinoamericanos en la misma casa de estudios.

En términos metodológicos, el trabajo ha constado de la realización de entrevistas, ejercicios de observación directa –en espacios de ferias y actividades políticas y culturales– y labores de archivo y catalogación. En general, ha sido un trabajo de investigación colaborativo.

#### **Tecnologías para la contrainformación**

Las personas que participan del Laboratorio provienen, en su mayoría, de la zona poniente de la ciudad. Sin necesariamente poseer estudios formales en arte o diseño, se aproximan a las técnicas gráficas de manera autodidacta. Hay quienes se forman técnicamente en centros culturales o casas okupas. Abiertamente rechazan el academicismo, siendo la experiencia del oficio la base de su formación.

La recuperación de maquinaria en desuso es un elemento central de su práctica creativa. Una de sus máquinas es la Magapa, versión española de la Adana 8"x5", la *eight five*, la famosa tarjetera inglesa, ícono del movimiento de prensas privadas –*Private press*–.<sup>2</sup> La pequeña prensa de Laboratorio es ideal para imprimir tarjetas, folletos, boletas, envoltorios, certificados. Posible de ser transportada sin mayores problemas y fácil de operar. Una vez que la rama está montada, basta con bajar una palanca y meter algo de presión para imprimir. Esto posibilita que, por ejemplo, sea utilizada en actividades públicas facilitando que personas de todas las edades puedan participar en un proceso de impresión. También poseen una Heidelberg de paleta, tipo Minerva, una pequeña imprenta tipográfica capaz de imprimir en doble oficio. Se trata de un modelo que aún puede encontrarse en talleres chicos y medianos, ubicados en calles tales como Arturo Prat, Cóndor, San Francisco o Santa Rosa. Esta máquina es empleada por el colectivo para la impresión de tirajes amplios. No se emplea de modo itinerante.

Las obras de Laboratorio Artífice suelen imprimirse en pequeños formatos, como máximo doble carta. Producen volantes, dípticos, folletos y pequeños afiches. Por lo general, emplean una o dos tintas, sobre sustratos comunes y corrientes, como el papel bond. Con el fin de ampliar su circulación, varias de sus obras son luego digitalizadas, para ser reimpresas, con láser o inyección de tinta, y ser publicadas en redes sociales. En líneas generales, el colectivo prioriza modos de producción simples y económicos, sin mayor lujo o suntuosidad.

Sin subordinar lo artístico a lo político, su producción se enfoca en la contrainformación y la crítica social. En términos ideológicos se reconocen como “antiautoritarios” o “comunistas raros”. En sus discursos hay un llamado abierto a la solidaridad activa y la subversión. Reproducen poemas, décimas, consignas y citas de personajes como Luisa Toledo, madre de los hermanos Vergara Toledo y la juventud combatiente; Pepe Cuevas, poeta de Puente Alto y el mundo; y Marwan Makhoul, poeta palestino. Varios de sus mensajes son de denuncia sobre temas tales como la prisión política, el terrorismo de Estado y el genocidio perpetrado por Israel.

Las imágenes que reproducen son grabados realizados por sus integrantes, clichés fo-

tograbados –fabricados por encargo<sup>3</sup>– o viejas matrices que encuentran en remates de antiguos talleres. Con un lenguaje sintético y directo, emplean todo tipo de elementos figurativos, como representaciones de militares y bombas molotov, sin mayores revuelos conceptuales.

#### **Prensa móvil y creación de situaciones**

En términos artísticos, las referencias del colectivo son exponentes del vanguardismo del siglo XX, ligados al situacionismo, Comité Invisible y Dadá. De ahí proviene el gusto por el azar objetivo y los diversos ejercicios de *collage* o *ready made*, donde la sorpresa es un componente crítico del ejercicio creativo. Véase por ejemplo la figura 1, donde se emplean viejos clichés y matrices adquiridas en remates, donde se realiza un ejercicio de desvío del sentido original de los emblemas.

En sintonía con sus referentes vanguardistas, Laboratorio Artífice busca impulsar la creación de situaciones. Se trata de una práctica artística de ascendencia surrealista, ampliamente explorada por la Internacional Situacionista, que consiste en la “construcción concreta de ambientes de vida momentáneos”<sup>4</sup>. En otras palabras, es un ejercicio de arte relacional, cuyo eje es la convivencia con otras personas, preferentemente desconocidas, en torno a algún acto poético o actividad creativa.

En esta senda, el colectivo realiza ejercicios públicos para facilitar instancias de encuentro significativas, de forma abierta y gratuita (figura 2). Aquí la impresión tipográfica es un elemento crítico, capaz de facilitar la transmisión de saberes técnicos a la par que favorece la generación de lazos sociales. Junto a la tinta y el papel se conversa, generan intercambios, hay sonrisas. Se busca desdibujar la frontera entre obra y espectador. Al menos eso pretende.

El trabajo de Laboratorio Artífice puede enmarcarse dentro de una larga tradición de impresión itinerante. Tal como da cuenta el estudio de Alessandro Corubolo y Maria Tavoni acerca de las imprentas nómadas, ya desde la invención misma de Gutenberg existen registros de diversas prácticas de “movilidad tipográfica”, entendiéndose el desplazamiento de máquinas de imprimir sobre medios de transporte y su uso itinerante<sup>5</sup>. Esta práctica ha sido motivada históricamente por fines comerciales, burocráticos o mero divertimento, con el fin de imprimir todo tipo de documentos, certificados, boletos y *ephimeras*. En relación a nuestro caso, nos interesa destacar el uso que han tenido las imprentas móviles para la producción de propaganda. Ya sea para publicar proclamas en el frente, la agitación callejera o producir materiales clandestinos, la imprenta móvil ha sido muy útil, tanto para llevar la impresión al lugar del conflicto como para burlar la represión y la censura.

Dentro de la historia reciente en Chile, las tecnologías de impresión portátil han sido ocupadas con diversos fines políticos. Por ejemplo, en los tiempos de la última dictadura cívico-militar fueron empleadas imprentas móviles –como el mimeógrafo– con fines propagandísticos, de forma clandestina.<sup>6</sup>

Otro ejemplo es el uso que han tenido técnicas como la serigrafía, la xilografía y los tipos móviles en manifestaciones y actividades políticas durante el último ciclo de movilización, entre el movimiento estudiantil del 2005 y la revuelta popular del 2019. La impresión móvil ha sido empleada con fines propagandísticos y performáticos con una significativa presencia en marchas y mítines desde el año 2011<sup>7</sup>. Piénsese en grupos tales como Serigrafía Instantánea o la Brigada de Propaganda Feminista, quienes realizaban acciones públicas en torno a la impresión y circulación de propaganda impresa, práctica que eclosionó durante el mayo feminista del 2018 y las jornadas de protesta del 2019. Al igual que varios otros colectivos y brigadas, Laboratorio Artífice realiza ejercicios de impresión móvil para crear situaciones y fortalecer lazos sociales. Son parte de todo un entramado. Operan en conjunto.

#### **Obsolescencia y revitalización tecnológica**

La experiencia de Laboratorio Artífice puede comprenderse en relación a todo un proceso de revitalización de técnicas de impresión en desuso por la gran industria. Hablamos de un verdadero *revival* de la impresión artesanal durante la última década, el cual se puede evidenciar con la aparición de incontables colectivos gráficos, ferias de artes gráficas –como la Feria Kontrabando– y la creación de “laboratorios” gráficos en universidades, como aquel que coordina la profesora Coto Mendoza en la UDP.

Este proceso ha sido catalizado en gran medida por la movilización social y las –no tan– nuevas formas de estetización de la política. La impresión artesanal ha sido un componente clave de la propaganda durante el último ciclo de movilizaciones, permitiendo que pequeños grupos y colectivos, por fuera de las grandes plataformas y partidos, puedan autogestionar su producción gráfica.

Hablando puntualmente de la impresión tipográfica, se puede plantear un proceso de obsolescencia y revitalización tecnológica. En Chile, el declive de este tipo de impresión dentro de la industria viene experimentándose desde la década de los 60, con el paso de la tipografía al offset<sup>8</sup>. En este momento, el tipo de plomo –entiéndase la monotipia y linotipia– cede terreno frente a procedimientos fotomecánicos y fotoserigráficos.

El golpe de gracia a los pocos negocios y talleres dedicados a la linotipia y la fundición de tipos fue el año 2014, con el decreto de la Ley N° 20727. Este estableció que todas las empresas deben emitir documentación tributaria de manera electrónica. Al terminar con la impresión de boletas y facturas, se cerró uno de los pocos nichos de mercado que hacían rentable y competitiva la impresión tipográfica.

Signos de su ocaso son el reciente remate de las máquinas de Alfredo Middleton y Cia. Ltda, probablemente la empresa de fundición tipográfica más relevante del siglo XX en Chile, y la demolición de la ex sede de la Sociedad Unión de los Tipógrafos, en Vicuña Mackenna 207, vestigio de una sociedad mutualista formada a mediados del siglo XIX. Metafóricamente representan el derrumbe de toda una industria y las formas tradicionales de organización política y social de sus trabajadores.

En la actualidad, la impresión tipográfica ha subsistido en gran medida gracias a nuevos usos, ligados a las artes, el diseño y la edición. Entre los proyectos que han venido animando la escena se encuentran Tipo Móvil, Obrera Gráfica, Cerro Press, Tipotecambulante y Perro Press.

Junto al trabajo artístico y comercial, existe una discusión abierta acerca del rol político y social de la impresión tipográfica. Al respecto, cabe mencionar la exposición Cartel Sur, donde participó Laboratorio Artífice.

*Cartel Sur* fue una exposición realizada en la Galería de Diseño del Centro Cultural Palacio La Moneda, inaugurada en julio del 2022. En esta se presentaron una selección de carteles producidos por talleres e imprentas de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, realizados con la técnica de impresión con tipos móviles. Fueron expuestas más de cuarenta obras, realizadas por distintos colectivos latinoamericanos, tales como 62 Pontos (Belo Horizonte), Imprenta Rescate, Prensa La Libertad (Buenos Aires) y Laboratorio Artífice y Obrera Gráfica (Santiago de Chile), entre otros.

La exposición se piensa como una instancia de reflexión acerca de los usos contemporáneos de la impresión tipográfica, con un énfasis en carteles pensados para el espacio público. Tal como se menciona en el catálogo, la muestra busca evidenciar “la potencia y vigencia de la palabra impresa”<sup>9</sup>. A pesar de que es posible identificar un dejo de romanticismo en los discursos, con cierta reminiscencia al ideal de William Morris, es relevante la importancia que se le fija a los procesos de trabajo y las nuevas formas de sociabilización en torno a la técnica. Al respecto:

Hoy se han visto cambios en los modos de pensar y el hacer de quienes se dedican al mundo de la imprenta. Los tipógrafos, quienes crean los tipos móviles, como las y los imprenteros, están viviendo una renovación, desplegando nuevos formatos, habitando otros barrios, cruzando saberes de diferentes generaciones, y revisando el lugar de las mujeres, en un espacio que históricamente fue ocupado por hombres.

En la inauguración de la exposición, Laboratorio Artífice lanzó panfletos desde la planta superior (figura 3). Los volantes volaron sobre el público y las autoridades. En el tiro incluían una reproducción de un afiche de Prensa La Libertad que versa: “La lucha es un poema colectivo”. En el retiro se incluye la siguiente frase: “Preservar la práctica creadora del trabajo tipográfico es reivindicar la memoria de lxs trabajadorxs manuales”, firmado por Comandante Ramiro, preso político del FPMR. Estas palabras originalmente son una dedicatoria en su libro de entrevistas titulado *Un paso al frente*, enviado al colectivo el año 2021.

Luego de este suceso, el colectivo se autodestruye públicamente y borra sus redes sociales. En la práctica, se continúa imprimiendo propaganda y realizando actividades, sin nombre ni firma.

## Notas

- <sup>1</sup> Sandra Szir comp. *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. (Buenos Aires: Ampersand, 2016), 15.
- <sup>2</sup> La prensa Adana fue lanzada al mercado a mediados del siglo XX, se convierte rápidamente en una prensa popular para talleres pequeños, siendo un ícono del movimiento. En la actualidad se sigue produciendo, siendo su modelo 120C el más recurrente.
- <sup>3</sup> En la actualidad, son pocos los talleres que fabrican y producen grabados en metal. Laboratorio Artífice recurre al taller familiar de Eduardo Elicer, maestro dedicado a la producción de grabados en metal, en sobre y bajo relieve.
- <sup>4</sup> Stewart Home, *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. (Barcelona: Virus Editorial, 2002), 77.
- <sup>5</sup> Alessandro Corubolo y María Tavoni. *Las imprentas nómadas. Artefactos, conspiraciones y propaganda*. (Buenos Aires, Ampersand, 2019), 23.
- <sup>6</sup> Nicole Cristi y Javiera Manzi. *Resistencia gráfica* (Santiago: LOM, 2016).
- <sup>7</sup> Patricio Bascuñan, “Revolución gráfica en Chile”. En *18 de octubre. Primer Borrador*. (Santiago: Quimantú, 2020), 135-152; Javiera Manzi, Carolina Olmedo y María José Yaksic, “A la calle nuevamente. Gráfica y movimiento estudiantil en Chile”, en *Juventud y espacio público en la Américas*, ed. Iris Cano (La Habana: Casa de las Américas, 2016), 151-172; José Miguel Plaza, *Estallido estético*, ed. José Miguel Plaza (Santiago: Fulgor, 2023); Mauricio Vico, “El afiche activista. El estallido social en Chile, octubre de 2019”, *Área*, 30(1), 1-18.
- <sup>8</sup> Jorge Soto Veragua, *Historia de la imprenta en Chile* (Santiago de Chile: Árbol Azul, 2009), 245.
- <sup>9</sup> Centro Cultural Palacio La Moneda. *Cartel Sur* [catálogo digital]. (Santiago de Chile: CCPLM, 2022), 5.

### III JORNADAS CIAP

FIGURA 1

Diseño colaborativo y composición de rama junto a Tipoteca Ambulante. Impresión tipográfica y clichés con emblemas de Carabineros, Ejército, Investigaciones y Justicia de Chile, cuyas matrices fueron adquiridas en un remate de imprenta en la comuna de Lo Prado. Impreso junto al maestro Arnaldo Gómez en galería de San Diego. Repartido en Romería al Cementerio General, 11 de septiembre de 2021.

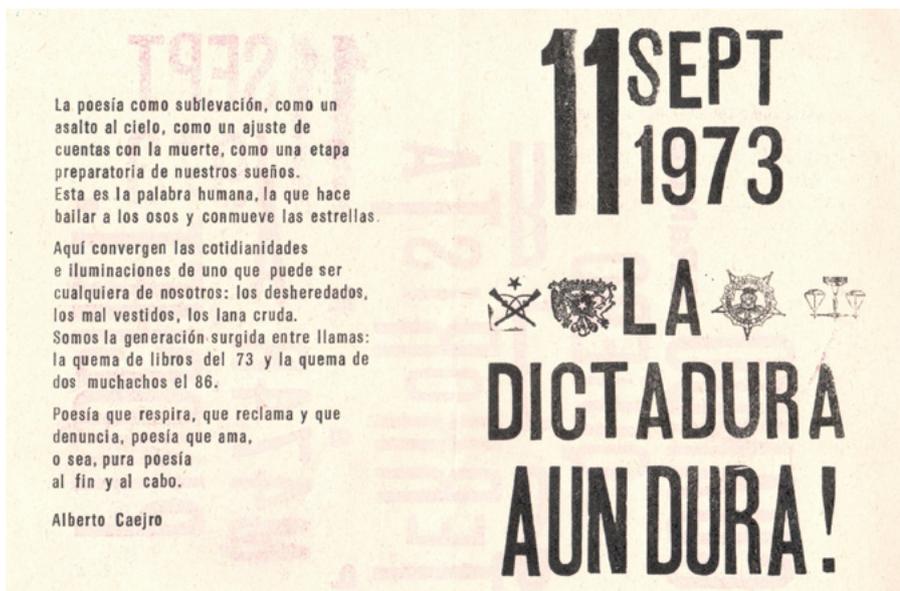


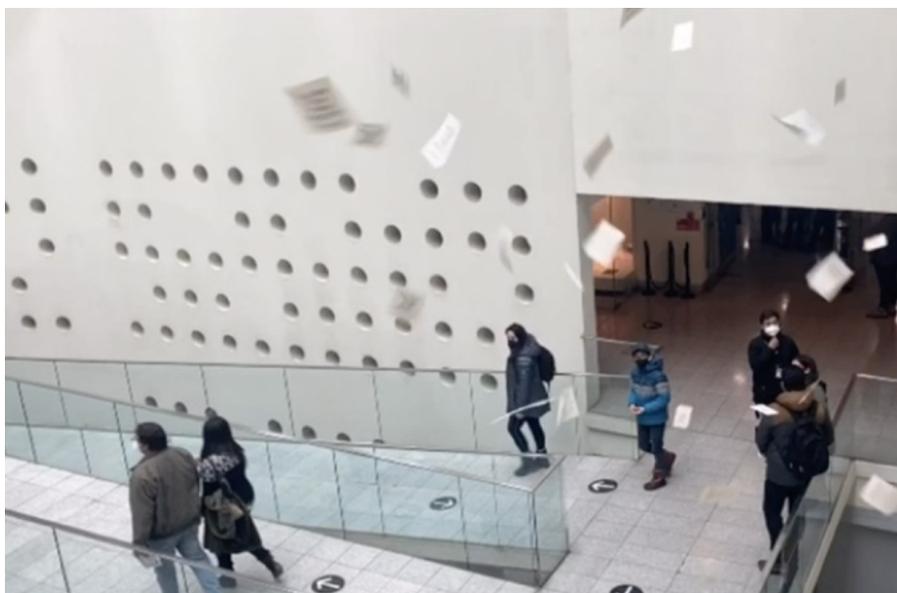
FIGURA 2

Impresión itinerante en la feria libre del Parque Portales, año 2020, en plena pandemia con restricciones sanitarias.



FIGURA 3

Lanzamiento de volantes en inauguración de Cartel Sur, en Centro Cultural Palacio La Moneda, en julio del 2022.



# El valor en la repetición según Marta Minujín o El eterno retorno del *Pago de la deuda externa argentina*

**Viviana Usubiaga** \*

## I.

Marta Minujín (Buenos Aires, 1943) es una de las artistas activas más notables de la Argentina por su extensa trayectoria creativa desde las vanguardias de los años 60 del siglo XX. Reconocida internacionalmente como una de las pioneras del *happening*, su figura es un ícono de la cultura del país en sí misma, por su popularidad mediática, sus convocantes proyectos de arte participativo y su vigente y peculiar concepción política del arte. Como artista pop paradigmática ha hecho de la copia, la serialidad y la reproducción de sus obras una poética propia a lo largo de su carrera.

La pieza *Pago de la deuda externa argentina con maíz* es el resultado de una fotoperformance realizada por Marta Minujín junto al artista Andy Warhol en 1985. Se produjo en un momento crucial para la economía argentina en el que se dirimía –al igual que ahora– el pago al Fondo Monetario Internacional de una pesada deuda externa que el gobierno democrático había heredado tras su crecimiento exponencial durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Minujín hacía el intento de poner fin a esa condena que ataba la economía de Argentina apelando a la ayuda de un ícono del arte norteamericano como Warhol. Figura también mundialmente célebre por su arte tan crítico como irónico que revelaba las encrucijadas de la sociedad de consumo y la maquinaria serial de muerte dentro del sistema capitalista.

Esas imágenes que presentan seis momentos de aquella fotoperformance realizada en la célebre The Factory de New York, conforman una obra elocuente a la hora de pensar el intercambio de valores reales y simbólicos en el mercado mundial dentro y, sobre todo, fuera del arte. Allí se muestran a los artistas vestidos de negro que se posicionan frente a la cámara sentados en dos sillas sobre un colchón de choclos. En una secuencia de miradas y gestos de entrega la artista argentina salda con maíz, considerado el “oro latinoamericano”, los compromisos adquiridos y elige como acreedor al artista fetiche del arte pop norteamericano. En particular en la cuarta imagen de la secuencia que presenta el clímax de aquella fotoperformance, se puede también leer una estructura triangular, una especie de pirámide alimenticia que dibuja la puesta en acto de la transacción, donde los nutrientes básicos de un país, de un continente, se consumen en el juego financiero inter-nacional.

\* Investigadora del CONICET en el CIAP/CONICET-Universidad Nacional de San Martín. Docente en la carrera de Artes de la UBA y profesora de posgrado en la Escuela IDAES-UNSAM. Entre 2019 y 2023 fue Directora Nacional de Gestión Patrimonial. Es autora de *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* (Edhasa, 2012) entre otras numerosas publicaciones. Es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Técnica en Restauración de obras de arte por la UNA.

Minujín ha relatado en varias ocasiones el punto de partida de la experiencia: “Pensé en el maíz porque durante las guerras mundiales, cuando Europa tenía hambre, Argentina le dio de comer a todos; y como a los norteamericanos les gusta mucho el maíz, pensé pagar la deuda con ello. Le fui a contar mi idea a Andy, y él aceptó hacerlo conmigo. Compré mil choclos y los pinté de naranja para que simularan ser oro latinoamericano. Fui a la Fábrica (en la calle 32) donde me esperaba Andy, e hice una montaña gigante de choclos. Pusimos dos sillas y sacamos 12 fotos. Yo agarraba un choclo y se lo daba en la mano, luego hacía lo mismo con otro, y así sucesivamente. De esta forma, quedaba paga la deuda”<sup>1</sup>. Luego los artistas salieron a repartir los choclos intervenidos por el área de Times Square.

## II.

A partir de ese encuentro y de la producción de esa primera serie de imágenes que lo registraron, este trabajo rastrea las múltiples apariciones del *Pago de la deuda externa argentina con maíz* de Marta Minujín, sus constantes y variaciones, sus reverberaciones materiales o inmateriales, sus diferencias procedimentales desde su creación hasta su actuación en la escena contemporánea. Propongo analizar de qué maneras una poética de la repetición en el arte nos permite repensar cómo se construye el valor, cómo se dirimen las deudas en la geopolítica contemporánea y qué es o podría ser la riqueza. Sostengo la hipótesis que si en sus orígenes el *Pago de la deuda externa argentina con maíz* podía condensar el imaginario de la Argentina como “granero del mundo”, como nación productora de alimentos que, tal como ha señalado su autora, nutrieron a la Europa diezmada luego de las guerras mundiales, contemporáneamente, la potencia de su reiteración problematiza sobre una nación acechada por la codicia global de la riqueza de sus suelos, como un país abundante en materias primas que intenta, una y otra vez, en un eterno retorno, desatar sin éxito los hilos financieros que anudan su valor y la soberanía de su economía. Al mismo tiempo, como veremos en adelante, un repaso por las reapariciones de los gestos condensados en aquellas imágenes plantea una ambigüedad y un riesgo latentes: que en sus usos y en su performatividad digital se diluyan o reactualicen sus sentidos más corrosivos. En este sentido, es preciso reponer, por un lado, la repetición del gesto de “los pagos” (en plural) que Minujín produjo con posterioridad a 1985 y por el otro, las reversiones y reapariciones del propio pago a Andy Warhol.

Más de una década después de su performance en New York, Marta Minujín presentó otra poniendo en escena el mismo gesto de entrega en el Festival de performance *Corpus Delicti* organizado por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. En *El pago de la deuda a Margaret Thatcher. Solving the Internacional Conflict with Art and Corn* [resolviendo el conflicto internacional con arte y maíz], desarrollada en territorio británico en 1996, la artista argentina le ofrecía un maíz a una doble de la ex primera ministra británica Margaret Thatcher, quien abría la boca, gritando y aullando mientras se aferraba a su silla sobre una alfombra de choclos<sup>2</sup>.

Pasados otros diez años, Minujín presentó una nueva performance de pago en la *Documenta 14*, que tuvo lugar en en 2017 en las ciudades de Kassel y de Atenas como doble

sede. En esta última ciudad la artista argentina le pagó con aceitunas verdes y negras la deuda externa de Grecia con Alemania a una doble de la entonces canciller alemana Ángela Merkel.

Aquellos olivares griegos, como los maíces argentinos y latinoamericanos, son los productos vegetales nativos que representan tanto recursos naturales y elementos de la identidad nacional como *commodities* para el mercado internacional. La saga de reactuaciones de esos pagos en diferentes ámbitos y con diferentes figuras no solo calibraron sus sentidos geopolíticos en cada caso, sino que revelan la persistencia como ficción de los roles de deudores y acreedores en un mundo decolonial.

### III.

La serie de seis retratos fotográficos, fruto de aquel encuentro de Minujín y Warhol en The Factory en New York en 1985 también fue reproducida y reversionada en diferentes formatos y soportes desde entonces hasta la actualidad.

El 16 de agosto de 2016, a través su cuenta “Marta Attack” de la plataforma Twitter (X en la actualidad) Minujín anunció que volvería a pagar la deuda a Warhol, quien, cabe aclarar, había fallecido en 1987. Acompañó ese anuncio con una de las fotografías de la secuencia. Al cabo de unas horas, posteo el texto: “Le vuelvo a pagar la deuda a mi amigo bestial” junto a una serie de íconos/emojis de chochos. El posteo arrobaba al The Andy Warhol Museum produciendo una síntesis visual extrema del pago, una circulación instantánea mundial y una transposición de lenguajes: de los cuerpos presentes a los códigos digitales de las redes sociales. Una suerte de proceso de virtualización de la producción de la artista se dirigió de la performance y su registro fotográfico como pieza de información a la enunciación conceptual y cibernética.

En este sentido, en 2022, una de aquellas imágenes consagradas del momento del pago se convirtió en el primer NFT (*Non-Fungible Token*) de Marta Minujín<sup>3</sup>. Se trata de una de las fotos de 1985 donde, a diferencia de otras versiones, el encuadre deja ver los bordes del dispositivo del fondo infinito montado para la performance en el estudio de Warhol. Sobre el borde superior y el lateral izquierdo se encuentra firmada e intervenida por Marta Minujín después de 37 años. Como una rúbrica digital un texto animado dice: “Instante real en The Factory 1985. Marta Minujín 1985”. Aparece su marca con una datación como señalado una permanente reinscripción en la arena virtual de la nube. Este NFT fue subastado por la empresa Enigma, que promocionaba el remate con un video de una entrevista de la artista en su taller rodeada por las reproducciones de su fotoperformance, al tiempo que rememoraba aquella producción. Las promociones de la subasta también ofrecían otro NFT que era un choclo giratorio con el nombre de la empresa subastadora.

Más recientemente, en 2023 otra copia del clímax del intercambio fue exhibida en la Fundación Proa de la ciudad de Buenos Aires como una gigantografía montada sobre una gran pared, junto a otras tres imágenes del momento de la performance, pero enmarcadas. Estas piezas formaron parte de una instalación que recreaba el escenario de aquel encuentro con dos sillas delante de la gran imagen, sobre una alfombra algo

empobrecida de chalas secas. Este espacio de la sala funcionó como un *selfie point* o escenario de otros encuentros y otros pagos profanos durante la exposición *El Dorado. Un territorio* co-organizada junto a la Americas Society de Nueva York, Estados Unidos y el Museo Amparo, Puebla de México<sup>4</sup>.

Esta nueva versión de Minujín dio lugar a múltiples imágenes que se volcaron en el Instagram de la fundación<sup>5</sup>. Puede encontrarse una secuencia de nuevas fotografías con la artista y entre otros artistas o visitantes repitiendo el gesto del pago sin solemnidades, acompañadas por una frase compleja: “Seguiremos pagando por toda la eternidad...” en clara alusión a la propuesta participativa que refuerza la construcción de la pieza como mítica pero que también pareciera condenar a la Argentina a un bucle “eterno” de pagos.

Ese mismo año la fotografía fue seleccionada para representar a la Argentina en los eventos culturales organizados en el contexto de la reunión del G20 realizada en India. Cada país debía elegir una imagen icónica que sería reproducida digitalmente en el encuentro y fue incluida en un catálogo de la exhibición<sup>6</sup> junto a otras tantas imágenes de insoslayable referencia cultural de los países asistentes al evento. Un evento internacional donde se dirimía, entre otras cosas, los problemas contemporáneos del cambio climático. *El pago de la deuda externa a Andy Warhol* compartió escenarios con la Coatlicue de México y la Estatua de la Libertad por Estados Unidos, con la Biblia de Gutenberg de Alemania o la Mona Lisa de Leonardo por Francia y *La joven de la perla* de Johannes Vermeer de los Países Bajos, entre muchos otros íconos.

Una de las últimas apariciones al momento de escritura de este trabajo, más precisamente, el 26 de marzo de 2024 Marta Minujín organizó nuevamente la performance en las salas de la Americas Society de Nueva York, en el marco de su exposición antológica en el Jewish Museum de la misma ciudad. Esta vez, en lugar de actuar ella, multiplicó el gesto del pago por cinco. En efecto, cinco dobles de Marta Minujín intercambiaron choclos con cinco dobles de Andy Warhol dando lugar a una serie de registros y posteos en redes sociales que continúan la activación de aquel acontecimiento. Esta vez fuera de escena, la artista comandó aquella suerte de coreografía simultánea, insistente de saldo de deudas.

## VI.

Es evidente que en cada reaparición de las imágenes del pago en nuevas locaciones y formatos se conjugan motivaciones y sentidos distintos. Pero aun cuando en algunos casos parece perder peso político su irrupción en la escena pública, sea real o virtual, en cada caso permanece acechando lo fantasmagórico de la deuda externa que retorna una y otra vez como uno de los mayores problemas económicos, sociales y de valoración de Argentina.

No obstante, desde aquel primer acto enunciativo junto a Warhol, esta pieza de Marta Minujín que ha estallado en otras decenas de imágenes nos ayuda a imaginar monedas de cambio más justas. Si ambos artistas protagonizaron los años en que la sociedad de consumo se aceleraba fruto de un sistema de producción industrial, en los años ochenta,

momento de la performance primigenia los procesos económicos mundiales se estaban transformando: el sistema financiero comenzaba su hegemonía con las consecuencias que hasta el día de hoy países como la Argentina padecen. Tal como ha explicado Franco “Bifo” Berardi una vez que el dólar es disociado de su referente material del régimen universal de cambio fijo por decisión de Nixon en 1971, se establece una dinámica de arbitrariedad sobre su valor, dando paso al dominio financiero en un proceso de abstracción tal que el capitalismo logra separar todo proceso de valoración del proceso material de su producción. El dinero se convierte entonces en signo sin referente. En sus propias palabras, señala que “La ubicuidad cada vez más extendida del dinero en la esfera económica constituye el rasgo distintivo del capitalismo financiero de nuestra época, al que cabría denominar semiocapital, ya que en él los signos adquieren el lugar más destacado dentro del proceso de producción”<sup>7</sup>.

En este sentido, podemos considerar que el arte también ensaya con la arbitrariedad de nuevos signos y valoraciones: el choclo es oro. Como decía al comienzo, la reactuación de estas imágenes de Marta Minujín en el presente nos permite conjeturar cómo se dirimen las deudas en la geopolítica contemporánea, cómo se construye el valor y qué es la riqueza. Ese suelo de maíz y chalas, esa cosecha de exportación, señala la naturaleza de la transacción. Da indicios para evidenciar cómo actúan los productos de la tierra en el juego perverso de los mercados en el escenario actual. Un mundo donde las potencias desarrolladas, antropocéntricas y no sustentables a pesar de sus discursos, acumulan el capital mientras emiten gases, recalientan el globo y contaminan atmósferas, provocan sequías y catástrofes climáticas sin ninguna compensación ni asunción de responsabilidades. Solo se reclaman deudas de diseño contemporáneas.

Basta con ver los mapas de la NASA que muestran la dinámica de emisión y renovación de dióxido de carbono por país para ejemplificar en qué territorios son más absorbidos que producidos para revelar las desigualdades entre los países desarrollados sobre la base de los procesos coloniales de conquista y sustracción de riquezas de los países subyugados hace más de quinientos años. No solo desde las guerras mundiales del siglo XX sino desde el siglo XV nuestros países alimentan las fortunas vividas en otras latitudes.

En este sentido, el potencial del arte, con su insistencia, anima a asumir que tanto la Argentina, como América Latina y los países del sur global son los verdaderos acreedores ecológicos del mundo actual. El mapa de las riquezas se invierte, tal como repite Marta Minujín, la deuda está saldada, la Tierra lo sabe.

## Notas

<sup>1</sup> Marta Minujín en Ana María Quijano, “Marta Minujín presentó fabuloso libro sobre su obra en Nueva York”, *Ámbito Financiero*, 3 de agosto de 2022.

<sup>2</sup> Existen otros antecedentes de obras de Marta Minujín en las que ha trabajado con la figura de Thatcher y que fueron contemporáneas a la Guerra de Malvinas en 1982. Véase Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa, 2012), 92 y 93.

<sup>3</sup> Míntead el 21 de septiembre de 2022, puede verse en <https://enigma.art/detail/43358ce0-509c-455a-ac78-c1d0446978c7>. Acceso el 5 de abril de 2024.

<sup>4</sup> Para más información sobre la exposición *El Dorado. Un Territorio* véase: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dorado-2-textos.php>: Acceso el 7 de abril de 2024.

<sup>5</sup> <https://www.instagram.com/reel/Cqsi6LpMAUn/> Acceso el 7 de abril de 2024.

<sup>6</sup> Ministry of Culture-Government of India, *The G20 Digital Museum. Culture Corridor* (New Delhi, 2023), 118. Una edición digital del catálogo puede encontrarse en [http://g20digitalmuseum.com/culturalmasterpieces\\_argentina](http://g20digitalmuseum.com/culturalmasterpieces_argentina). Acceso el 8 de abril de 2024. Cabe aclarar que evidentemente por algún error involuntario en la compaginación del catálogo la imagen fue publicada en forma espejada. De este modo, Warhol aparece a la izquierda entregando los maíces a Minujín posicionada a la izquierda. Agradezco a Verónica Tell por esta observación y a Cecilia Casablanca por otros aportes conceptuales.

<sup>7</sup> Franco Bifo Berardi, “El código del dinero y la automatización”. En *Futuralidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019), 160.

### III JORNADAS CIAP



Marta Minujín,  
*Pago de la deuda  
externa argentina  
con maíz a  
Warhol*, 1985,  
fotoperformance,  
seis fotografías,  
medidas variables  
según la edición.  
©Marta Minujín

Vista de instalación  
de Marta Minujín *Pago  
de la deuda externa  
argentina con maíz a  
Warhol* en la exposición  
*El Dorado. Un territorio*  
en la Fundación Proa,  
ciudad de Buenos  
Aires, 2023. Foto:  
Viviana Usubiaga



**Imagen técnica,  
reproductibilidad  
y narrativas de la  
historia del arte**

# Las imágenes técnicas en la configuración discursiva del Museo Nacional de Bellas Artes durante la gestión de Eduardo Schiaffino

**Alejo Lo Russo** \*

En un artículo de 1933 Eduardo Schiaffino recordaba que había rechazado en 1895 “dos copias de cuadros europeos” que un coleccionista había ofrecido al naciente Museo Nacional de Bellas Artes, argumentando que su intención era evitar la formación de “un museo de copias”.<sup>1</sup> Sin embargo, el primer director de la institución no consideró inadecuado para el acervo todo tipo de reproducciones. En una carta desde París fechada el 3 de mayo de 1910, Eugenio Díaz Romero, secretario del Museo, le informaba: “me puse en campaña para cumplir el honroso encargo que ud. me ha hecho de adquirir una colección de facsímiles de dibujos de maestros de todas las escuelas desde el siglo XV hasta el XVIII inclusive”.<sup>2</sup> Estas decisiones de gestión, que en principio aparentan contradicción, nos llevan a indagar en las ideas de Schiaffino sobre las diversas posibilidades de reproducción de obras de arte, tales como el grabado, los calcos escultóricos y los dibujos facsimilares, y sobre las funciones que eventualmente les habría asignado en el discurso del Museo.

Desde el Renacimiento el grabado fue empleado principalmente con dos propósitos: la creación de imágenes originales múltiples y la reproducción de obras pictóricas. En 1899 Schiaffino adquirió para el Museo un lote de copias grabadas de obras antiguas que encargó al *marchand Charles Sedelmeyer*,<sup>3</sup> al editor de estampas Gustave Pellet,<sup>4</sup> y a la *Gazette des Beaux-Arts*.<sup>5</sup> Una lista de estas obras, adjunta a una carta enviada en junio de ese año a la agencia de encomiendas de “Monsieur A. Donnemette” en París, nos permite analizar las elecciones del director.<sup>6</sup> El documento consigna diecinueve copias mediante la técnica del grabado de obras de artistas de diversas épocas como Jan Van Eyck, Domenico Ghirlandaio, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Bernardino Luini, Rafael, Velázquez, Rembrandt, Watteau, Ingres, Moreau y Laurens. Estas obras formaron parte del primer gabinete de estampas que tuvo el Museo desde 1900. Según el listado parcial informado por la guía *Baedeker de ese año, convivían en la sala copias estampadas de pinturas, con creaciones originales*.<sup>7</sup>

La coexistencia de estos dos tipos de grabados introducía en el discurso museal una posible reflexión respecto al concepto de autoría. En este sentido resulta significativo el

\* Doctor en Historia y Teoría de las Artes, FFyL, UBA. Licenciado en Artes, FFyL, UBA. Profesor adjunto en “Historia de las Artes Visuales. Europa siglos XIV-XVI” e “Historia de las Artes Visuales. Europa siglos XVI-XVIII”, FFyL, UBA. Profesor titular de “Historia del Arte III. Renacimiento en Italia, Flandes y España”, UMSA. Investigaciones sobre arte europeo de los siglos XV al XVIII en la Argentina: estudio y catalogación de obras, narrativas expositivas temporarias y permanentes. Publicaciones sobre el tema en actas de congresos y revistas académicas. Participación en proyectos de investigación en la FFyL, UBA y en UMSA.

modo de consignar los datos de las reproducciones estampadas de obras europeas antiguas en el texto que Schiaffino había elaborado para la guía *Baedeker* de 1900:

**E. Armand Mathey-Doret.** [*resaltado en negrita en el texto*] Escuela francesa - Retrato de Giovanna Tornabuoni. Interpretación al buril y al agua fuerte de la pintura de Ghirlandajo (Escuela Italiana 1449 †1498). - Prueba de corrección, antes de la letra, sobre pergamino, con la firma autógrafa del grabador.<sup>8</sup>

Así, siguiendo la codificación de todo el texto sobre el Museo, la autoría —en negrita y en el inicio de la descripción—, era asignada claramente al francés Mathey-Doré (1853-1931), y la obra era definida como una “interpretación”, una elaboración personal de una pintura de Ghirlandaio.

Este mismo señalamiento de la autoría de Mathey-Doré se había manifestado ya en la carta que Schiffino había enviado a Charles Sedelmeyer al encargar esta obra, a la que se refería como “la graveur au buril et a l’eau forte par A. Mathey, d’après le tableau de Domenico Ghirlandaio: Portrait de Giovanna Tornabuoni, signé du graveur” [grabado al buril y aguafuerte de A. Mathey, del cuadro de Domenico Ghirlandaio: Retrato de Giovanna Tornabuoni, firmado por el grabador].<sup>9</sup> En este caso no sólo se mencionaba el nombre del grabador francés contemporáneo, sino que se destacaba que la pieza estaba firmada por éste. Estos criterios de consignación y descripción de las obras daban cuenta de la valorización del autor contemporáneo de la copia. Así, subyacía la idea de una relación entre pasado y presente basada, no en la duplicación mecánica de una obra de la tradición por un productor anónimo, sino en la copia en base a la visión personal de un artista contemporáneo.

La reproducción de imágenes cobró un gran impulso cuantitativo en el siglo XIX con la mecanización de las técnicas tradicionales de grabado y la invención de nuevas como la litografía o la fotografía. Como ha observado Robert Verhoogt, esta situación generó una tensión con la noción romántica del culto a la obra de arte original, y en este sentido se valorizó al grabado como creación original por encima de las copias industrializadas. Así, surgieron denominaciones como “l’estampe original” para referirse a aquellas producciones en las que el artista grabador creaba y estampaba su propia obra. Estos “grabadores originales” eran así contrapuestos a los productores de estampas anónimas en masa.<sup>10</sup>

De modo que las copias grabadas de obras se habrían presentado en el discurso del Museo, no como sustitución de una pintura de la tradición, sino como ejemplos de una relación con esa tradición, en la que el objetivo era la indagación de determinados planteos plásticos. Las obras del pasado estaban para ser estudiadas, “interpretadas”, se ofrecían como ejemplos —en palabras de Schiaffino—, de los “medios técnicos de expresión” para los artistas en formación.<sup>11</sup> Así, la copia que surgía de esta intención de estudiar los procedimientos de un artista del pasado era admitida por el director del Museo. Esta idea fue explícitamente planteada en una carta de 1908, en la que un donante le ofrecía tres copias de pinturas de Rafael a Schiaffino, quien anotó en un margen: “contestar que el

Museo no acepta copias sino en casos especiales, cuando son ejecutadas por artistas, con propósito de estudio o movidos de admiración”.<sup>12</sup>

Respecto a las imágenes técnicas, Schiaffino había planteado claramente su postura, y en la gestión actuó en consecuencia. En 1905 había sostenido en el informe presentado al ministro de Instrucción Pública Joaquín V. González que de entre los diversos lenguajes de las artes visuales, sólo la escultura y el dibujo eran susceptibles de ser reproducidos “mecánicamente”, dada la “fidelidad del facsímil”.<sup>13</sup> Esta destacada fidelidad se debía al desarrollo de nuevos procesos de reproducción hacia las décadas finales del siglo. La fototipia y el fotograbado revolucionaron hacia esos años la circulación de imágenes, y fueron funcionales a las iniciativas educativas de importantes museos, permitiendo la amplia difusión de obras. Entre 1882 y 1912 el Museo Británico publicó cuatro carpetas de reproducciones facsimilares de su colección de dibujos y tres series de la de grabados.<sup>14</sup>

En relación con estas consideraciones, el mencionado proyecto adquisitivo de copias facsimilares de dibujos europeos antiguos podría pensarse como un modo de ampliar el repertorio de la colección Bayley, adquirida unos años antes en Roma. La inconcreción de esta iniciativa nos impide avanzar sobre esta hipótesis, sin embargo, la incorporación a la colección del Museo de un importante lote de calcos escultóricos sí nos permite reflexionar sobre la función de estas copias mecánicas aceptadas por Schiaffino.

Entre noviembre de 1909 y septiembre de 1910 Schiaffino se ocupó del traslado de las obras del acervo al Pabellón Argentino, elegido entonces como nueva sede del Museo. Entre los documentos que informan sobre la organización de la exhibición en los nuevos espacios figuran dos inventarios, uno manuscrito<sup>15</sup> y otro mecanuscrito,<sup>16</sup> realizados durante su gestión, en septiembre de 1909. En la sección titulada en el documento como “calcos y esculturas originales”, correspondiente a la planta baja del edificio, se informa que la mayor parte del espacio estaba destinado a albergar la colección recientemente adquirida de calcos escultóricos.

El rol didáctico era vertebral en el discurso museal pergeñado por Schiaffino durante su gestión. En una carta al ministro González de mayo de 1905 atribuía puntualmente esta función a los calcos que proyectaba comprar: “cuya necesidad es urgente en Buenos Aires para la enseñanza del dibujo, de la escultura, la arquitectura, la historia del arte y en suma de la estética”.<sup>17</sup> En el informe que le entregara al ministro unos meses después, Schiaffino precisaba más los roles de estas piezas. Al reflexionar sobre la introducción de “copias” en un museo de arte, a la dimensión didáctica del acto de reproducir una obra “como estudio personal, para investigar procedimientos de ejecución”.<sup>18</sup> En este sentido mencionaba ejemplos de academias y museos en Tokio, Chicago, Nueva York, Boston, Washington y Saint Louis, que habían conformado este tipo de colecciones “para realizar la enseñanza por el ejemplo y facilitar la ilustración del público”.<sup>19</sup> Además, el director del Museo agregaba que estas obras harían también “posible entre nosotros el funcionamiento de cursos de estética e historia del arte, puesto que los estudiantes podrán familiarizarse con los más diversos estilos”.<sup>20</sup> Si en sus escritos Schiaffino había manifestado que los grabados eran inadecuados para el estudio, ya que no reproducía fielmente las cualidades plásticas de una pintura, en el informe recomendaba el recurso

del calco para la formación artística ya que “su condición de cuerpo sólido, gracias a la realidad de sus tres dimensiones, permite la reproducción mecánica casi perfecta de las obras originales”.<sup>21</sup>

Como hemos observado, las consideraciones del primer director del Museo Nacional de Bellas Artes sobre las reproducciones fueron diversas. Respecto a las copias mediante métodos tradicionales, rechazó contundentemente las pictóricas. Es significativo en este sentido el fracaso que sufrió unos años antes en París el Musée de copies fundado por Adolphe Thiers en París.<sup>22</sup> En cuanto a los grabados, como hemos corroborado, los aceptó en tanto manifestación de la idea de reelaboración personal de la obra del pasado.

De modo que fueron los calcos y los facsímiles de dibujos las únicas formas de reproducción que aceptó para el naciente Museo. Argumentando que las nuevas técnicas garantizaban la fidelidad, vio en ellas la oportunidad para completar las líneas históricas del discurso museal incorporando testimonios artísticos de la antigüedad greco-latina o la primera modernidad europea, entre otros.

## Notas

- <sup>1</sup> Eduardo Schiaffino (1933) “Prilidiano Pueyrredón en los Amigos del Arte I” [Manuscrito]. MNBA, DyR, FES. Schiaffino le sugería al donante la entrega del “estudio del retrato de Manuelita Rosas” y “el Asesinato de Don Manuel Vicente Maza”, ambos de Pueyrredón y dos obras de Ernest Charton, el “Velatorio del angelito” y “Paisaje de la Cordillera”. La mención de estas obras devela la identidad del interlocutor en aquel encuentro, José Prudencio Guerrico. Las obras a las que refiere el documento formaron parte de la exposición inaugural del Museo y fueron consignadas en el Catálogo de 1896 como donadas por José Prudencio Guerrico: Asesinato de D. Manuel Vicente Maza N°24, sala I; Retrato de la señorita Manuela Rozas, N°24, sala V; El Velorio, N°38, sala V; Panorama de la Cordillera de los Andes, N° 3, sala I.
- <sup>2</sup> Eduardo Díaz Romero, (3 de mayo de 1910) [Carta a Eduardo Schiaffino desde París]. AGN, FES, Legajo 3332.
- <sup>3</sup> Eduardo Schiaffino (9 de junio de 1899). [Borrador de carta a Ch. Sedelmeyer en París]. AGN, Archivo Schiaffino, Legajo 3336.
- <sup>4</sup> Eduardo Schiaffino (9 de junio de 1899). [Borrador de carta a Gustave Pellet, Editeur d’Estampes, París]. AGN, FES, Legajo 3336.
- <sup>5</sup> Eduardo Schiaffino (9 de enero de 1899). [Borrador de carta a Monsieur J. Rouam, Administrateur Gérant de la Gazette des Beaux-Arts, París]. AGN, Archivo Schiaffino, Legajo 3336.
- <sup>6</sup> Eduardo Schiaffino (13 de junio de 1899). [Borrador de carta a Monsieur A. Donamette en París]. AGN, FES, Legajo 3336.
- <sup>7</sup> Alberto Martínez, *Manual del viajero Baedeker de la República Argentina* (Peuser, 1900) 163
- <sup>8</sup> Martínez, *Manual del viajero Baedeker de la República Argentina*, 163
- <sup>9</sup> Schiaffino, E. (9 de junio de 1899). [Borrador de carta a Ch. Sedelmeyer en París]. AGN, FES, Legajo 3336.
- <sup>10</sup> Robert Verhoogt, *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Joseph Israels and Ary Scheffer* (Amsterdam University Press, 2007) 14
- <sup>11</sup> La idea de Schiaffino respecto a que en la formación del artista el contacto con las obras producidas en su época y las anteriores era “fundamentalmente necesario para la difusión de los medios técnicos de expresión” es planteada claramente en Eduardo Schiaffino, “Los signos exteriores de su cultura.” (La Nación, 4 de abril de 1895).
- <sup>12</sup> Coronado, M. (30 de enero de 1908). [Carta a Eduardo Schiaffino]. MNBA, DyA, FES.
- <sup>13</sup> Eduardo Schiaffino, (26 de junio de 1905). *Museo de Escultura y Arquitectura – Calcos en yeso, tierra-cocida policromada y reproducciones en bronce*. [Manuscrito firmado. En la portada una inscripción firmada por Schiaffino informa: “Catálogo e informe oficial presentado al Ministerio de I. P. en junio 26 de 1905]. MNBA, DyR, FES.
- <sup>14</sup> Mark Jones, *Fake: the art of deception* (British Museum, 1990)
- <sup>15</sup> Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes. Septiembre de 1910. [manuscrito]. AGN, FES. Legajo 3336.
- <sup>16</sup> *Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes. Septiembre de 1910*, mecanuscrito y con inscripciones a mano, algunas firmadas por Schiaffino. MNBA, DyR, FES.
- <sup>17</sup> Eduardo Schiaffino (29 de mayo de 1905) [Carta a Joaquín V. González]. AGN, FES.
- <sup>18</sup> Eduardo Schiaffino (26 de junio de 1905). *Museo de Escultura y Arquitectura – Calcos en yeso, tierra-cocida policromada y reproducciones en bronce*. [Manuscrito firmado. En la portada una inscripción firmada por Schiaffino informa: “Catálogo e informe oficial presentado al Ministerio de I. P. en junio 26 de 1905]. MNBA, DyR, FES.
- <sup>19</sup> Schiaffino, *Museo de Escultura y Arquitectura – Calcos en yeso, tierra-cocida policromada y reproducciones en bronce*.
- <sup>20</sup> Schiaffino, *Museo de Escultura y Arquitectura – Calcos en yeso, tierra-cocida policromada y reproducciones en bronce*.
- <sup>21</sup> Schiaffino, *Museo de Escultura y Arquitectura – Calcos en yeso, tierra-cocida policromada y reproducciones en bronce*.
- <sup>22</sup> Este museo tuvo una corta existencia ya que a fines de 1873 fue desmantelado y las piezas distribuidas en instituciones educativas. La colección constaba de unas ciento treinta pinturas entre las que figuraban copias de los frescos del Vaticano de Rafael junto con los nombres más célebres de la tradición de las diversas escuelas europeas. Cfr. Albert Boime, “Le Musée des Copies”. En *Gazette des Beaux-Arts*. Vol. LXIV, 237-247, 1964

# Imprimir imágenes y reproducir ideas. Lecturas en torno a Mabel Rubli y sus grabados entre los cincuenta y principios de los sesenta

**Lucía Laumann** \*

Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia que surge a partir de la pregunta por las mujeres y el grabado en términos artísticos en Argentina. En esta línea, se plantean algunos puntos sobre la obra, fortuna crítica e imagen pública que se construyó sobre la artista Mabel Rubli y su producción en los comienzos de su larga trayectoria, con el objeto de reflexionar sobre su posicionamiento en el medio artístico local como una artista profesional desde una perspectiva de género.

Rubli nació en Buenos Aires en 1933 en una familia de ascendencia judía. Luego de estudiar en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón”, continuó su formación en grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Pero, en 1955, abandonó sus estudios para dedicarse de lleno a la producción desde su taller particular en Recoleta.

En este marco, en 1956 organizó su primera exposición individual en la Galería Antígona, creada y manejada por un grupo de mujeres. En este espacio particularmente significativo para el arte informalista local, Rubli exhibió algunas estampas de figuras lineales que revelaban sus incipientes exploraciones con las distintas corrosiones del ácido y sus efectos en el papel, y dos grabados abstractos que se liberaban completamente de la figuración. Con fondos fragmentados y trazos lineales de figuras esquemáticas y superpuestas, Rubli tensionaba la tradición gráfica aprendida tras su paso por las escuelas de bellas artes bajo la guía especialmente de Alfredo Guido. Por un lado, continuaba sosteniendo en algunas estampas cierta figuración a través de la representación sintética con títulos narrativos. Por otro lado, profundizaba aquello que había comenzado a explorar a partir de la suplicia que había realizado Fernando López Anaya en la Escuela Superior. En palabras de Rubli, el profesor los “dejaba experimentar. Cosa que Alfredo Guido no quería”.<sup>1</sup>

Calificada como “uno de los acontecimientos más significativos de la temporada”,<sup>2</sup> esta primera exposición tuvo una prolifera cobertura por parte de la prensa. Por un lado, se resaltaba, con cierto tinte de sorpresa, la joven edad de la grabadora, su seguridad y confianza que irradiaba respecto a su producción y la maestría alcanzada.<sup>3</sup> Por el otro, la elegancia y fineza de la artista y sus trabajos.<sup>4</sup> Estas ideas probablemente tenían que ver con su presencia cuidada y proveniencia de clase. De hecho, ella misma había seña-

\* Doctora en Historia y Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UNSAM). Licenciada en Pintura y Profesora Superior de Educación en Artes Plásticas (UNC). Becaria de CONICET con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM-CONICET), donde co-coordina el área de estudios en Arte, Género y Diversidades. Autora del libro *Aída Carballo, maestra* (2023).

lado en varias ocasiones que las representaciones de caballos y jinetes provenían de su interés por el hipismo. Finalmente, se destacaba “un inconfundible acento de seria modernidad”,<sup>5</sup> que se resaltaba especialmente con el trabajo solitario en el taller, un gesto asociado al artista moderno, tras haber abandonado la escuela,<sup>6</sup> y a sus estampas consideradas con avanzadas en su lenguaje.<sup>7</sup>

Esta cobertura intensa de las actividades de Rubli, inédita si pensamos en el lugar que ocupaba el grabado, pero más aún si pensamos en una artista mujer, continuó los siguientes años, reproduciendo y consolidando algunas caracterizaciones sobre ella. Por un lado, su juventud.<sup>8</sup> Como ya ha sido señalado, en este momento, la juventud como categoría y los y las jóvenes como actores fueron portadores de las dinámicas de modernización cultural.<sup>9</sup> Aunque Rubli no era la única que estaba ensayando con la abstracción en el grabado, en la prensa, con su corta e intensa trayectoria y sus indagaciones en términos de una “concepción moderna”,<sup>10</sup> disputaba a las anteriores generaciones una modernización de la disciplina.

Por el otro, la crítica continuaba exaltando la originalidad de sus propuestas,<sup>11</sup> la seguridad en la práctica artística<sup>12</sup> y su actitud “serena, consciente y sobre todo reflexiva tratando de buscar dentro de sí”.<sup>13</sup> El ensimismamiento —característico de la construcción del concepto de genio masculino—,<sup>14</sup> la creatividad y la severidad eran cualidades que quedaban lejos del ideal de feminidad, aunque a veces se suavizaban con menciones a la sensibilidad y exquisitez de la artista y su delicada técnica y uso del color.<sup>15</sup> Estas tensiones no eran ajenas para quienes escribían: algunos aclaraban que con su “feminidad” no quería señalarse “un fácil decorativismo pasatista”.<sup>16</sup> Rubli era percibida como una artista profesional.

Otro de los aspectos que se reforzó desde la prensa en estos primeros años, fue el “buen gusto” y “depurado refinamiento” de Rubli y su obra.<sup>17</sup> De hecho, en 1957 Ilse Fulkova retrato a Rubli en el marco de una serie de fotografías que realizó a artistas. Allí, Rubli, cuidadosamente peinada, con vestido y un importante anillo, proyecta una imagen de mujer pensativa y femenina, que no desafía las convenciones instituidas para una joven mujer en los 50. Sus manos, principal herramienta corporal de trabajo, quedan escondidas. Sin rastros que permitan inferir su profesión, el retrato fotográfico, que fue reproducido en algunas ocasiones por la prensa, corporizaba el “refinamiento” con el que se caracterizaba a sus creaciones desde su primera exposición.

En 1959, Rubli viajó a París, donde asistió al taller de Johny Friedlander, referente del grabado moderno europeo.<sup>18</sup> Tras una estadía de tres meses, se trasladó a Zürich.<sup>19</sup> Allí, además, asistió al taller de Regina de Vries, una escultora que desarrolló un proceso de impresión de policromía en xilografía.<sup>20</sup> Estas experiencias impactaron de distintos modos en la obra de Rubli como en la recepción local. Mientras la impronta del método del grabador en la obra de Rubli ya ha sido señalada,<sup>21</sup> el impacto de lo aprendido en el taller de Regina de Vries no ha sido considerado aún. En este sentido, quisiera resaltar brevemente cómo a partir de esta experiencia Rubli profundiza sus exploraciones con la abstracción en xilografía, incorporando en sus estampas la presencia de las vetas de la madera y del devastado característico de la gubia, que se vuelven tan relevantes como la

forma y el color elegidos, sugiriendo así un alejamiento de los tratamientos tradicionales de la xilografía.

Si durante su viaje, la prensa argentina la había calificado de valiente por haberse animado a recorrer tantos países siendo mujer,<sup>22</sup> al retornar se celebraba la experiencia europea y sus “triumfos”. Aunque el viaje de una joven mujer por otros países alertaba de ciertas ansiedades, Rubli era percibida como una mujer moderna: cosmopolita, valiente y segura.<sup>23</sup>

Entre las reseñas, una entrevista se diferenció al poner en tensión el desarrollo de una carrera profesional como artista con el ideal de domesticidad asociado a las mujeres. Bajo el título *Una mujer del presente. Muy cerca del cielo, Mabel Rubli ubica sus esperanzas. La joven grabadora enumera sus éxitos en los que se sitúa el último: Matías, su bebé de veinte días*, una fotografía de la artista la presentaba recostada sobre un moisés observando con una sonrisa a su bebé. Para comienzos de la década del sesenta, aunque la función de la mujer como madre seguía considerándose primaria, sus posibilidades de acción en la vida pública se habían ampliado. No obstante, el mercado de revistas difundió un ideal de familia y domesticidad con roles delimitados: un padre proveedor, y una madre dedicada a la crianza y educación de sus hijos.<sup>24</sup> En la nota, los éxitos de la trayectoria de Rubli (las exposiciones, la primera venta de obra, el viaje, los premios y las recompensas económicas) son relatados mientras, además, se describe su actitud maternal con el bebé de apenas días. “Mientras él se iba formando, yo continuaba trabajando: hemos ido creciendo los dos juntos”<sup>25</sup> señalaba Rubli, entrelazando en su discurso su maternidad y vida profesional, lo que abonaba a la simpatía del entrevistador. Al pasar la página se observa a Rubli sola cuidadosamente vestida y peinada con la ciudad de fondo (tema de la que sería su próxima serie titulada Almagro). De esta manera, se presentaba como una artista profesional en armonía con el ideal familiar.

Los años posteriores a la primera exposición individual de Rubli, estuvieron marcados por un reconocimiento creciente de su actuación por parte de las instituciones locales, así como de la crítica. Las renovaciones estéticas e iconográficas desde sus grabados le valieron a Rubli un lugar de reconocimiento en el medio artístico. Estas exploraciones, se tensionaban con la frecuente inspiración en la literatura de la que tomaba títulos y el anclaje en procedimientos y materiales tradicionales. Esta tensión que se traducía en la idea de una artista moderna quizás es posible de pensarse de manera análoga a la tensión que hemos observado en la imagen pública de Rubli: mientras la grabadora negocia con ciertas expectativas de género para una joven mujer de fines de los 50 y principios de los 60, se aleja de los derroteros profesionales de la mayoría de las grabadoras mujeres contemporáneas, que trabajaron como docentes, para proyectar un nuevo tipo de artista profesional.

## Notas

- <sup>1</sup> Entrevista a Mabel Rubli, realizada por Lucía Laumann, 7 de junio de 2019.
- <sup>2</sup> Eduardo Baliari, "Lidia M. Rubli", *Caballete*, 23 de octubre de 1956, Archivo Mabel Rubli (AMR).
- <sup>3</sup> "Lydia Mabel Rubli", *La Prensa*, 26 de octubre de 1956, AMR; "Bellas Artes. Rubli", *La Nación*, 26 de octubre de 1956, AMR.
- <sup>4</sup> "Una exposición de dibujos se realizará en Antígona", *s.d.*, s. f., AMR.
- <sup>5</sup> "La exposición de la semana: Lydia Mabel Rubli", *Clarín*, 4 de noviembre de 1956, AMR.
- <sup>6</sup> R. B., "Rubli", *Criterio*, 8 de noviembre de 1956, AMR.
- <sup>7</sup> Eduardo Baliari, "Lidia M. Rubli", *Caballete*, 23 de octubre de 1956, AMR.
- <sup>8</sup> "Lydia Mabel Rubli", *Lyna*, tercer y cuarto cuatrimestre de 1957, AMR; "Escaparate de la nueva pintura argentina", *s.d.*, 2 de octubre de 1957, sobre Mabel Rubli, Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA); C. C., "Grabados de Lydia Mabel Rubli", *s.d.*, 4 de octubre de 1957, AMR; "Notas de arte. Cuadros y exposiciones", *La Razón*, 5 de octubre de 1957, AMR; Bernardo Ezequiel Koremblit, "El arte xilográfico de Lidia Mabel Rubli", *Amanecer*, 11 de octubre de 1957; "[Una artista argentina de talento...]", *s.d.*, de febrero de 1958, AMR; "[Lidia Mabel, es una joven pintora...]", *La crónica*, 14 de febrero de 1958, AMR; "Bellas Artes Muestra de Lydia Rubli en Lima", *La Nación*, 4 de marzo de 1958, AMR; "L. M. Rubli", *Noticias Gráficas*, 3 de octubre de 1958, AMR; "Friedlander, Rubli", *Criterio*, 9 de octubre de 1958, AMR; "Talentosa pintora Argentina", *Vosotras*, 1959, AMR; "Paleta", *El Mundo*, 27 de octubre de 1960, AMR; "No reciben ayuda de ninguna clase artistas y estudiantes argentinos que se hallan en París, dice al regresar una joven grabadora", *s.d.*, s. f., sobre Mabel Rubli, MAMBA; "Bellas Artes: fueron adjudicados tres importantes premios", *Clarín*, s. f., AMR; "Premios de la Academia de Bellas Artes", *La Nación*, 24 de noviembre de 1961, AMR.
- <sup>9</sup> Valeria Manzano, *La era de la juventud en Argentina: cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017).
- <sup>10</sup> David Cohen, "El Grabado Argentino: Lidia Mabel Rubli", *Órgano oficial del SUE Agrupación de Arte*, 4 de julio de 1957, AMR.
- <sup>11</sup> "Bellas Artes Muestra de Lydia Rubli en Lima"; "Lidia M. Rubli", *Clarín*, 30 de septiembre de 1958, AMR.
- <sup>12</sup> "Grabadora Rubli", *Freie Presse*, 13 de octubre de 1957, AMR; "Exposición de grabados en el Instituto de Arte Contemporáneo", *La Prensa*, 9 de febrero de 1958, sobre Mabel Rubli, MAMBA; "Bellas Artes Lydia Mabel Rubli", *La Nación*, 25 de septiembre de 1958, AMR.
- <sup>13</sup> "Escaparate de la nueva pintura argentina".
- <sup>14</sup> Christine Battersby, *Gender and Genius. Toward a Feminist Aesthetics* (Indiana University Press, 1989).
- <sup>15</sup> "Recorriendo galerías", *El boletín de El día médico*, noviembre de 1956, AMR; "La exposición de la semana: Lydia Mabel Rubli"; C. C., "Grabados de Lydia Mabel Rubli"; Koremblit, "El arte xilográfico de Lidia Mabel Rubli"; "Exposición de grabados en el Instituto de Arte Contemporáneo"; "Friedlander, Rubli"; "Grabado", *s.d.*, 1958, sobre Mabel Rubli, MAMBA; "Talentosa pintora Argentina"; "Grabado", *La Nación*, 20 de octubre de 1961, AMR; "Lydia Mabel Rubli", *La Nación*, 18 de mayo de 1962, AMR.
- <sup>16</sup> "Recorriendo galerías".
- <sup>17</sup> "Dibujos y grabados en el Instituto de Arte Contemporáneo", *Noticias Gráficas*, 11 de septiembre de 1957, sobre Mabel Rubli, MAMBA; "Rubli", *La mañana*, 1 de octubre de 1957, AMR; C. C., "Grabados de Lydia Mabel Rubli"; "Notas de arte. Cuadros y exposiciones"; Koremblit, "El arte xilográfico de Lidia Mabel Rubli"; "Exposición de grabados en el Instituto de Arte Contemporáneo"; "En Santa Fe se inaugura hoy el 35° Salón Anual", *La Nación*, 25 de mayo de 1958, AMR; "Bellas Artes Lydia Mabel Rubli"; "Lidia M. Rubli"; "Rubli", *La Prensa*, 30 de septiembre de 1958, AMR; "Grabado", 1958; "Renovado Salón de Arte en Santa Fe", *La Nación*, 9 de julio de 1959, AMR; "Grabado", 20 de octubre de 1961.
- <sup>18</sup> Entrevista a Mabel Rubli. Rubli exhibió en 1959 al lado de Friedlander en la galería Rubbers.
- <sup>19</sup> Roberto Broullon, *Rubli. Grabadores argentinos del siglo XX*, 8 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), 9.
- <sup>20</sup> Rachel Mader, "Regina de Vries", *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, 2018, <https://recherche.sik-isea.ch/en/sik:person-4002383:exp/in/sikart/actor>.
- <sup>21</sup> Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación. 1955-1973* (Buenos Aires: Edhasa, 2012), 118-20.
- <sup>22</sup> "[Los artistas además de poseer...]", *Clarín*, 29 de mayo de 1960, sobre Mabel Rubli, MAMBA.
- <sup>23</sup> "Europa, 14", ca de 1961, AMR.
- <sup>24</sup> Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: una revolución discreta en Buenos Aires* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010).
- <sup>25</sup> "Una mujer del presente", *Vosotras*, 23 de agosto de 1962, sobre Mabel Rubli, MAMBA.

# *Pensierosa* en reproducciones. Tránsitos de una obra por la cultura impresa argentina

**Juan Cruz Pedroni** \*

La circulación de la pintura moderna a través de su reproducción fotográfica en libros y revistas supone una serie de operaciones materiales y transformaciones en el estatuto discursivo de la obra de arte. Esta ponencia parte del reconocimiento de que la reproducción implica el nacimiento de un artefacto material que existe de manera separada de aquella obra con la que establece una relación de referencia. El nacimiento de este espacio gráfico *otro*, dotado de una existencia material diferente con respecto a la obra de la que es reproducción, instituye también las condiciones de posibilidad para el despliegue de una formación discursiva *otra* o *secundaria*. El lugar que este tipo de imágenes técnicas asume en las narrativas nacionalistas de la historia del arte y en la construcción de una memoria dorada sobre las vanguardias históricas son ejemplos de esto último. Como quedó dicho, estas formaciones secundarias pueden resultar estructuras heterogéneas, incluso en un grado muy alto, con respecto al programa del artista y a lo que podríamos llamar las condiciones discursivas de producción de la obra.

Las dinámicas disciplinares de la historia del arte, considerada en su doble faz de institución discursiva y de industria cultural, observan un alto grado de independencia con respecto al universo cultural y volitivo del artista. Es a esta distancia a la que apuntan las críticas que ven en el andamiaje de la disciplina un dispositivo de homologación de objetos dispares, indiferente o ciego a sus características irreductiblemente diferentes. También apuntan a esta distancia las lecturas más recientes que ponderan el uso que este campo de conocimiento ha hecho tradicionalmente de la *imagen* de una obra, entendida como una entidad autónoma con respecto al artefacto material en el que esa imagen encuentra su asiento, y el lugar constitutivo que ese uso *aislacionista* de la imagen ha tenido en la práctica teórica disciplinar, especialmente en la génesis de nociones hegemónicas de imagen y de estilo. En relación con las dinámicas señaladas, la reproducción fotográfica de la obra de arte ocupa un lugar constitutivo, tanto por la producción de efectos de homogeneización como de desmaterialización; dicho esto último –vale aclararlo– en términos estrictamente fenoménicos y jamás *objetivos*.

El caso de Emilio Pettoruti permitiría analizar este problema largamente, no solo por los disímiles espacios discursivos en los que su obra fue incluida y los combates disciplinares que se dieron *en el nombre* de Pettoruti, sino también por el impacto concreto que tuvo la

\* Licenciado en Historia del Arte (UNLP), magíster en Estética (UNLP), maestrando en Estudios Literarios (UBA) y candidato doctoral en Historia (UNSAM). Becario doctoral de CONICET radicado en el centro CIAP y docente de posgrado en EAYP-UNSAM. Autor de numerosos trabajos sobre historia del arte argentino, estudios sobre el libro y la comunicación impresa, relaciones interartísticas e historiografía de las artes visuales.

reproducción mecánica de sus obras –especialmente por la vía de la cuatricromía– en cada una de estas contiendas. Es conocido que el artista tenía a su vez su propio juicio sobre la reproducción a color de la pintura, ampliamente documentado en fuentes memorialísticas y epistolares, y que esta opinión era francamente negativa. Compartiendo la actitud generalizada en una elite letrada, su toma de posición frente a la reproducción de obras de arte a color lo acercaba al esquema axiológico que dominó la *scholarship* europea hasta la década de 1960. En resumidas cuentas, podríamos decir que este esquema de valoración de las reproducciones, al que podríamos calificar de *logocéntrico*, se apoyaba en rigor en ideas de larga tradición en la disciplina, condensadas en la jerarquización de un polo en sendos pares dicotómicos: en primer lugar, la denigración erudita de la copia instrumental en favor del ensalzamiento correlativo del testimonio ocular o práctica de la *autopsia*; en segundo lugar, la denigración del *colorito* y la exaltación en contrapartida del *disegno* o estructura lineal de una imagen, entendida como la instancia portadora de su esencia intelectual; distingo este último actualizado primero por las críticas al *chromo* y su condena como consumo plebeyo en el siglo XIX y segundo por la crítica ilustrada de las copias a color, y la valorización correlativa de las reproducciones en negro. Presentes de forma explícita u operativos como modelos de evaluación subyacentes, los motivos mencionados eran todos ellos tópicos vivos en la práctica discursiva de mediados de siglo XX.

La elección como objeto de análisis de la *Pensierosa*, de 1920 –una obra que ha recibido un inusitado volumen de títulos alternativos–, se justifica menos por su ubicación en el cuerpo de obra de Pettoruti que por su situación en la transmisión impresa de su corpus pictórico, al que cabe constituir en una serie histórica diferenciada.

Después de su aparición en una monografía de Alberto Candioti en 1923, la primera inscripción significativa de la obra en el mundo impreso rioplatense es la reproducción en negro en el periódico *Martín Fierro*, en ocasión de la exposición en Witcomb de 1924 y en el contexto discursivo que representa el saludo al pintor por este grupo de pertenencia. En 1926, la obra vuelve a ser reproducida en el mismo medio, en el contexto de la visita de Filippo Marinetti. Una contextualización necesaria para estas primeras inscripciones se puede encontrar en el análisis retrospectivo que Córdova Iturburu haría sobre la política de *Martín Fierro* en lo concerniente a la reproducción de obras. Estas ocurrencias permiten analizar la puesta en página de la imagen como la inscripción en un sistema de relaciones gráficas y su semantización como obra de vanguardia. Otras reproducciones en negro de la obra en 1924, halladas en los periódicos *El Argentino*, de La Plata, y *La Prensa*, de Buenos Aires, ofrecen un contexto para el fracasado proyecto impulsado ese mismo año de integrar la pieza al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes.

### Una obra y un crítico

La primera reproducción en una pieza editorial en la que se verifica la adquisición de la obra por el poeta y periodista Cayetano Córdova Iturburu se encuentra en un folleto publicado por la galería Samos en 1949. Sin embargo el hito que sin duda constituye el principal acto de exhibición pública de esa relación de propiedad –y el que cristaliza la asociación de la obra con el nombre del antiguo escritor martinfierrista– lleva la fecha de 1958. Ese año el óleo es elegido como imagen para la cubierta del manual de Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, publicado por Atlántida. Para ese entonces, el cuadro ya es propiedad del crítico al que pertenece también la autoría del manual. El autor elige sellar su historia de la pintura moderna en Argentina con una obra de su propia colección privada.

El antecedente inmediato de la elección de una obra de Pettoruti como tapa para un libro sobre historia del arte se encuentra en el ensayo *Situación de la pintura argentina* de Ángel Osvaldo Nessi, publicado por una edición del autor en 1956. En efecto, Nessi había elegido una tinta del mismo pintor para la sobrecubierta de su libro. La conexión con el manual de 1958 no es azarosa. En una conferencia polémica sobre el arte de La Plata fechada en 1970, Nessi recriminaría a Córdova Iturburu y a Romualdo Brughetti que sus ensayos sobre pintura argentina publicados en el 58 (*La pintura argentina del siglo XX* y *Geografía plástica argentina*, respectivamente) habían sido ingratamente deudores de lo planteado inicialmente por el intelectual platense en el opúsculo del 56. En cualquier caso, la obra de Nessi es el punto de recomienzo en el posperonismo de una tradición en la que confluyen el estudio de la pintura moderna y el ensayo de interpretación nacional. Pettoruti parece ser en ambos casos el nombre adecuado para presentar en el mundo de los objetos impresos ese tipo de textualidad.

En 1968, un año después de reproducir la obra nuevamente, esta vez en su opúsculo de divulgación *De la Prehistoria al "Op-Art"*, Córdova Iturburu vende la pieza al coleccionista Mauricio Kohen. A partir de lo que comenta Pettoruti en una carta a su amigo Julio Payró es posible saber que la venta se concreta por una suma muy alta. Esa información permite pensar en la reproducción como estrategia de apreciación económica de la obra que se está por vender. Es preciso tener en cuenta que en 1968 la obra también es reproducida en la prensa gráfica y que Córdova Iturburu no había dejado de insistir en esta obra de su propiedad para ilustrar diferentes intervenciones sobre Pettoruti.

*Penserosa* se encuentra todavía en la colección de Kohen en 1978, año en el que se publica *80 años de pintura argentina*. Se trata de un libro póstumo de Córdova Iturburu en el que la obra es incorporada una vez más al diseño de la cubierta. *80 años* es un libro con una particularidad notable, aunque inadvertida, en lo que respecta a su historia escrituraria. Constituye un caso de lo que los genetistas denominan *génesis textual post-editorial*, vale decir, un texto redactado a partir de un escrito que anteriormente ya había sido publicado, a saber: *La pintura argentina del siglo XX*. En efecto, *80 años de pintura argentina* solamente corrige en algunos puntos el texto que originalmente había integrado el manual de 1958, mientras que en determinados tramos lo prolonga y completa cronológicamente. Sin

embargo, el hecho de que constituye un producto que, sin temor a equivocarnos, podría ser rotulado como una *edición actualizada* del volumen publicado por Atlántida dos décadas atrás, no se hace explícito en ningún lugar del libro. A pesar de haber sido borrada en la presentación paratextual de la obra, la procedencia del texto puede ser inferida acaso, por un lector informado, en un golpe de vista: a través del fragmento de *Pensierosa* que se incluyó en el montaje compuesto para ilustrar la cubierta.

Entre estos usos de la imagen podríamos detenernos también en el libro *La revolución martinfierrista*, firmado igualmente por Córdova Iturburu, y publicado por Ediciones Culturales Argentinas en 1962, donde se reproduce una página de *Martín Fierro* del año 1926. En esa página está reproducida, a su vez, junto a otras seis pinturas, *La pensierosa*. Una vez más, estamos frente al caso del crítico que stampa en su libro una obra de su pinacoteca particular, aunque, en esta oportunidad, lo hace con la mediación de una revista; una publicación de vanguardia en la que, dicho sea de paso, Córdova Iturburu había sido un actor fundamental. La reproducción facsimilar es usada en la construcción autocelebratoria de una memoria dorada sobre las vanguardias. Con ese procedimiento, la actualidad revisteril se inscribe en la expectativa de permanencia asociada con la memoria libresca. Pero esa legitimación se transfiere también a la obra, de cuya copia la publicación había sido soporte.

### Porvenir de una copia

Tres instantáneas permiten pensar la permanencia de las reproducciones del óleo en la memoria afectiva del siglo XXI. Una de ellas remite más directamente a una experiencia de contacto con publicaciones del siglo XX. En el libro *Anch'io sono pittore!* del año 2019 el poeta Arturo Carrera cuenta que siendo niño –un momento que habría que situar hacia 1960– hizo una imitación de *La pensierosa*, y que la ejecutó a partir de una reproducción de la obra, incluida a la sazón en un número de la revista ilustrada *Lyra* que había llegado a su casa.

En el 2009, el ensayo *Hacia la vida intensa* de la socióloga María Pía López, publicado por el sello Eudeba, reprodujo en la cubierta un fragmento de *Pensierosa*. *Hacia la vida intensa* es un estudio sobre el pensamiento vitalista en la cultura argentina de inicios del siglo XX. La inclusión de la pintura es virtualmente intercambiable por cualquier otra producida en el período. En una dirección que había habilitado la cubierta de *80 años de pintura argentina*, la copia incluida en la tapa de este trabajo académico reencuadra la pieza de Pettoruti. En otras palabras, la toma menos como una obra –con las connotaciones de unidad, integridad y clausura que están asociadas a la categoría estética– que como una superficie visual sobre la que se pueden hacer operaciones vedadas en el original.

Este último episodio de inclusión demuestra la eficacia de una memoria histórica en la que Pettoruti se constituyó como significante visual del Martinfierrismo, movimiento evocado por López en uno de los capítulos; una condensación de sentido que terminaría por recaer en *La pensierosa*. Aunque la mera disponibilidad es un factor que siempre debe

ser puesto de relieve al analizar este tipo de apropiaciones, la vinculación de la vanguardia con la melancolía, a la que el rostro de la pensadora puede ser asociada, tuvo quizás algún impacto en la sobrevida de esta imagen como emblema de aquel pasado.

En el año 2013, un collage del artista argentino Santiago Villanueva perteneciente a su serie Geografía plástica argentina incluyó una reproducción de la portada de *La pintura argentina del siglo XX*. El uso de tapas de viejos libros sobre arte en el espacio plástico implica, en este caso, el uso diferido de viejas reproducciones de obras de arte. La inclusión de la reproducción a través de un espacio gráfico secundario –la tapa del libro que la transportó– delata su historicidad específica al mostrar el estado de las tintas. La operación hace visible la edad de ese artefacto material: lo historiza, lo reconoce en su diferencia y, al hacerlo, lo tematiza. En un procedimiento típicamente camp, el gusto por la reproducción en cuanto tal –en tanto que conciencia de la reproducción– neutraliza el carácter kitsch de esta última al mismo tiempo que explota su efectividad.

En la comparación de las distintas reproducciones mencionadas se advierte la conservación del esquema de relaciones compositivas y tonales y una variabilidad mayor en lo que respecta a la reproducción del color. Es sensible el impacto de una variable saturación en las tintas; sin contar el tono cianótico derivado de la exposición al sol, puntualmente, en la tapa del manual de Atlántida.

Pero, más allá de esta constatación material, las distintas reproducciones de la obra son indicativas sobre distintas modalidades de existencia social de una imagen. En la historia de sus movimientos, *Penserosa* acumuló poderes de representación y se configuró como un lugar de memoria del arte moderno argentino. De forma más particular, el presente trabajo intentó balizar la manera en la que la historia de circulación de una pieza puede ser abordada de forma paralela a la trayectoria bio-bibliográfica de un crítico de arte para iluminar no solo un proyecto de intervención intelectual sino también la conformación significativa de los espacios gráficos en los que esa intervención se materializa; así como los caminos, incontrolables e involuntarios, por los que su huella se disemina.

# Un retrato propio: algunas ideas sobre la identidad artística en una fotografía de Eugenia Belin Sarmiento

**Ingrid Briega** \*

Me propongo indagar en torno a la construcción de un retrato fotográfico de la artista sanjuanina Eugenia Belin Sarmiento, una imagen que ha sido reproducida a lo largo de sus más de 100 años en algunas publicaciones y en el universo digital. De esta proliferación observé que esta imagen ha sido utilizada, principalmente, como apoyatura visual en textos de corte biográfico que no ahondan en los análisis de la abundante obra de Eugenia a pesar de que esta fotografía la muestra rodeada por ella. Tampoco me he cruzado con análisis que se detengan a reflexionar sobre esta imagen en sí misma. Sin embargo, este no es un simple retrato armonioso, sino uno que encierra capas de suculentas aristas discursivas en las que me interesa indagar. Resulta fructífero escudriñar cómo la imagen se vale de determinadas herramientas de connotación para construir una narrativa de la protagonista. También procuro pensar esta artista, a través de su fotografía, inserta en un flujo genealógico, entendido en dos acepciones distintas. Por un lado, el concepto de acuerdo a cómo lo desarrollaron diversas historiadoras del arte con perspectiva feminista. Por otro lado, desde la idea más tradicional de genealogía, es decir, en un sentido de linaje familiar. En este periplo resulta necesario preguntarse, en primera instancia, quién fue la protagonista de la fotografía de acuerdo al lugar de enunciación de aquellxs que la narraron.

## **Las mil y una Eugenia(s)**

Eugenia Belin Sarmiento nació en 1860 y comenzó sus estudios artísticos con diversxs maestrxs desde joven. La primera de ellxs fue su tía abuela, Procesa Sarmiento —artista galardonada y alumna de Raymond Monvoisin—, cuando Eugenia aún vivía en San Juan y luego, al radicarse en la ciudad de Buenos Aires tras la invitación de su abuelo materno, Domingo Faustino Sarmiento, comenzó a formarse con Giuseppe Agujari, primer maestro de otrxs artistas consagradxs. A comienzos del siglo XX, se trasladó a Europa donde tuvo acceso a prácticas con modelo vivo, experiencia de la que resultaron varios estudios y obras de desnudos y semi-desnudos masculinos y femeninos. Se mantuvo profesionalmente activa hasta el final de su vida, en 1952, en Buenos Aires.

\* Maestranda en Estudios sobre Imagen y Archivos Fotográficos (Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín), Licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y Diplomada en Gestión y Conservación de Archivos de Arte (EAyP, UNSAM). Trabaja en el Archivo Histórico del Museo Histórico Sarmiento (Secretaría de Cultura de la Nación).

A lo largo de su trayectoria fue legitimada por el campo del arte contemporáneo a ella, en una época en que las instituciones y el mercado obstaculizaron la inserción profesional de las mujeres. Además de haber sido reconocida por una clientela que le encargó trabajos por los que cobró, exhibió obra en muestras y certámenes desde muy joven, y fue receptora de diversos premios. Sin embargo, un repaso por la historiografía del arte local desde principios del siglo XX hasta la actualidad da cuenta de otras elecciones conceptuales a la hora de relatar a esta artista. Es posible enmarcarlas en el paradigma que advirtió Nochlin respecto de que en el campo de esta disciplina se aceptó y adoptó “(...) el punto de vista del hombre blanco occidental, inconscientemente aceptado como *el* punto de vista del historiador del arte (...)” el cual, inevitablemente, perfora el acto intelectual.<sup>1</sup> Eugenia fue incluida en los primeros estudios de la disciplina, sin escapar del sesgo y distorsiones propios de la subjetividad masculina hegemónica.<sup>2</sup> Esta artista ingresó al campo de la historia del arte argentino siendo minimizada en sí misma y en cuanto a sus atributos artísticos, y acaso mencionada por su ilustre segundo apellido — patrón que se rastrea en las narrativas canónicas de la disciplina—. Décadas más tarde —con el revisionismo histórico feminista ya consolidado—, es observable que, aparentemente, el rasgo más destacable de Eugenia sigue siendo el de haber sido “nieta de” y/o que, además, su obra continúa siendo vastamente inexplorada y puesta en segundo plano. Asimismo, se continúa reproduciendo el mito de que, como deudora de sus atributos artísticos al abuelo se abocó a generar iconografía vinculada a él. Frente a estos abordajes, en los últimos años ha habido otras propuestas de historizar a Eugenia desde una perspectiva feminista (no casualmente, desarrolladas por mujeres), y aún quedan por explorar varias facetas suyas como creadora.<sup>3</sup> El Museo Histórico Sarmiento conserva un cuaderno en el que, en 1945, Eugenia listó de puño y letra su obra, así como los destinos de las mismas (a instituciones, a comitentes, a amistades y familiares, a personajes públicos). En un apartado titulado “Retratos de Sarmiento realizados por Eugenia Belin Sarmiento” registra 21 piezas realizadas desde 1885. Por su parte, el inventario del resto de sus obras al óleo, pastel y acuarela se conforma de más de 200 ítems. A este conteo habría que sumarle los múltiples estudios en lápiz, acuarela y otras técnicas que se conservan en dicha institución. Eugenia trabajó con óleo, lápices de óleo duro, tinta, lápiz, pastel, acuarela, carbonilla, y la lista tal vez podría seguir. A su vez, eligió explorar diversas materialidades y géneros a través de la escultura, del vidrio, madera, cristal y porcelana, y bordados sobre textiles.

### **Las pistas en el retrato**

La fotografía que me propongo analizar pareciera ir a contracorriente de los diversos abordajes de la historia del arte canónica y patriarcal sobre Eugenia y su obra (figura 1). Resulta significativo, también, que esta imagen haya sido relegada en tanto documento de cómo ella eligió presentarse a sí misma siendo que encontramos múltiples elementos que vehiculizan ideas concretas referidas a la construcción de una identidad pública de

la protagonista. La toma fue realizada en su estudio emplazado en la casa familiar, y ciertos datos vinculados a la materialidad de la imagen, al contexto de producción y a los años de realización de algunas de sus obras allí visibles nos habilitan a inferir que el retrato se habría hecho en una fecha posterior al fallecimiento de su abuelo materno.

Primer dato a la hora de pensar la imagen: Eugenia ya era una artista legitimada por el campo artístico. Evidencia de ello es la inclusión del óleo *Zulema cantante* (1894), un retrato premiado en una edición del Salón del Ateneo. Vemos, entonces, a una profesional consagrada que, asimismo, cuenta con un espacio propio en el que ejercer su oficio. La composición de la fotografía es audaz, la artista se emplaza en el centro de la imagen; la protagonista es ella que irradia obras. La creadora se encuentra en el corazón de ese universo al que se nos permite asomar. Concentra el poder de dirigir la mirada de lxs espectadorxs hacia ella y el de ser la creadora de aquellas innumerables piezas. La elección de la apertura de la toma tiene la intención de mostrar esta productividad. El ángulo en el que fue posicionada la cámara habilita esa trama. A Eugenia se la ve absorta en su trabajo, en plena acción creadora. No tiene tiempo para girarse a mirar hacia la cámara, no es tan importante en ese momento. Lleva un rodete de dudosa prolijidad, peinado que no se ajustaba a la estricta moda femenina de las primeras décadas del siglo XX. Su rodete sugiere la idea de que no quiere ser molestada o incomodada ni siquiera por su propio cabello; todo aquello que pudiera desconcentrarla de su tarea es su potencial enemigo. Luce el tradicional guardapolvos utilizado por las artistas para no mancharse, atuendo distintivo del oficio. Sentada en una silla Savonarola, su delicada capa bordada cae a lo largo del respaldo hasta tocar el piso. Eugenia pareciera no haberse percatado de ese descuido, o quizás sí, pero tampoco lo consideró de relevancia frente a la acción que estaba llevando a cabo. Está inmersa en su caótico pero armonioso mundo: un *atelier* con obras atiborradas en las paredes, en el piso o apoyadas sobre muebles y atriles de diversos tamaños, varias láminas apiladas y otras enrolladas, lienzos, marcos, cajones sin cerrar, papeles desordenados y su caja de herramientas abierta que muestra las huellas del fervor artístico de su dueña en la forma de cicatrices plásticas. La profusión bibliográfica así como las réplicas de un pie, un brazo y una mano connotan una faceta estudiosa. No es una artista improvisada, ni el arte es un mero *hobby* para ella. Llama la atención que en este retrato de quien, por tanto tiempo, fuera conocida como la “nieta de” no haya elementos que connotan su linaje sarmientino. La autora que según la historiografía tradicional se abocó a generar iconografía de su abuelo eligió retratarse sin ninguna obra de ese orden. Nada en esta fotografía transmite la idea de que es una Sarmiento; en cambio todo en esta fotografía connota la idea de que es una mujer comprometida con su oficio artístico. Podría pensarse que, a través de su obra, Eugenia buscó trascender el célebre apellido materno que portaba. La fotografía aquí analizada abona a aquella hipótesis.

### De presencias y omisiones en la genealogía familiar

En este punto hay un marcado contraste con uno de sus hermanos, Augusto Belin Sarmiento. Es interesante detenerse en la autopercepción de unx y otrx en tanto miembros de una misma ascendencia. Secretario y luego albacea de D. F. Sarmiento, la trayectoria profesional de Augusto reflejó, a la vez, vestigios de este último. Augusto, quien hacia el final de su vida explicitó que era “el programa de mi vida (...) consagrar la grande personalidad de nuestro ilustre abuelo”, efectivamente, se embarcó en este proyecto.<sup>4</sup> A través de múltiples acciones trabajó activamente en la construcción del relato oficial de su abuelo como prócer. Dada la misma genealogía familiar, los propios retratos fotográficos que tanto Eugenia como Augusto donaron al Estado revelan dos perfiles muy distintos. Si ella se despojó de cualquier elemento de connotación sarmientina a la hora de posar en su retrato, él eligió mostrarse orgullosamente en su estudio rodeado de las reliquias e iconografía de su abuelo en más de una oportunidad.

Uno de los retratos fotográficos de Augusto pareciera emular la que probablemente sea la más famosa pintura que Eugenia hizo de D. F. Sarmiento en su escritorio rebosante de papeles. En la fotografía, Augusto posó sentado junto a ese mismo mueble que había pertenecido a su abuelo (figura 2). En ambas imágenes, el escritorio asoma bajo una marea de hojas desordenadas. La pose de Augusto, con los brazos abiertos, el cuerpo en tres cuartos de perfil y la cabeza dirigida al frente mirando a los ojos de sus respectivxs espectadorxs replica la postura del abuelo. La puesta en escena en ambas imágenes es también similar: los sujetos retratados se encuentran sentados delante de una biblioteca atiborrada de libros, tomando un descanso de los folios desperdigados en escritorios adornados por esculturas de soldados. En el espacio de la fotografía de Augusto lo rodean, casi neuróticamente, objetos y mobiliario pertenecientes a su abuelo, pero también aparece circundado de iconografía que remite a este. Dos bustos de Sarmiento se emplazan por encima suyo, transmitiendo una idea contundente sobre la omnipresencia e influencia en este descendiente que le dedicó parte de su vida y obra. Augusto no se despega de él, lo lleva en la forma de un pequeño busto metálico que cuelga de una cadena en el saco que viste. Augusto asoma, emerge de entre las reliquias de su abuelo, casi como si fuera uno más de esas piezas sarmientinas. En cambio Eugenia, en su retrato, domina la escena, y el resto de los elementos —en gran medida creados por ella misma— son satélites.

### Linajes femeninos

“Descubrir la historia de las mujeres y sus manifestaciones artísticas significa hacer una revisión de cómo es que se ha escrito la historia del arte”, señaló Griselda Pollock.<sup>5</sup> La imagen de Eugenia trabajando en su taller se inserta en el oleaje de una genealogía que fue voluntariamente ocultada: un linaje femenino invisibilizado. Este retrato es, acaso, el más temprano —o uno de los primeros— conocido(s) de una mujer artista argentina

y/o que se desarrolló profesionalmente en nuestro país, junto a los de Lola Mora, María Obligado y Léonie Matthis. Cada fotografía de este género contiene una historia contada parcialmente —con prejuicios e insuficiencias instalados por el relato hegemónico— o a la espera de ser relatada. Estas mujeres se esforzaron por hacerse un lugar en un campo tradicionalmente dominado por hombres blancos occidentales, por sobrepasar los obstáculos derivados de las divisiones y jerarquías sexuales en las sociedades en las que se desarrollaron, por no someterse ni entregarse por completo a una estructura patriarcal y condicionante, y por buscar su propio camino en términos de estilo de vida y elecciones profesionales. En este sentido, todas estas artistas retratadas entran en diálogo entre sí. Este “atreimiento” les significó una represalia, una censura, una exclusión no sólo de las historias del arte dominantes sino y por extensión, en la conservación de sus obras y registros.

Podemos pensar, asimismo, que en el devenir de esta genealogía femenina la decisión de retratarse es un gesto declamatorio. Mientras eran omitidas en las historias del arte, Eugenia y muchas otras artistas recurrieron a este género de (auto)representación que les permitió visibilizarse como tales junto a su obra. Este género tiene una tradición desarrollada siglos antes de la invención de la tecnología fotográfica, lo cual da cuenta de los sistemáticos esfuerzos de mujeres artistas por construir un relato visual de sí mismas que les permitiera dar cuenta de su existencia y logros, de señalar que son parte de un campo, con todos los obstáculos que este les impone para expulsarlas o mantenerlas en los márgenes. El haber posado es haber llevado a cabo el acto performático de exhibirse, de mostrar determinada dimensión. La composición de la imagen equivale a la composición de una identidad para ser observada. En este retrato de Eugenia el acto creativo es doble: se la ve pintando una pieza artística y, en ese pequeño pero gran gesto, crea su subjetividad. Las formas de construirse a sí mismas de las artistas a lo largo del flujo diacrónico de esta genealogía son variadas, pero el subtexto que las atraviesa como un hilo en común es el de reafirmar su presencia y subjetividad.

Es fundamental profundizar la revisión de las maneras de historizar a esta artista en tanto revela el (des)entendimiento sobre ella y su obra, y el lugar en el que fueron enclavadas. La multiplicidad de acepciones del término “genealogía” permite reconstruir el perfil de una creadora que desarrolló una trayectoria profesional a lo largo de toda su vida, pero a la que la historia del arte tradicional, atravesada por matices patriarcales y ahistóricos, le adjudicó un relato sesgado, asfixiante y limitante. Indagar en cómo ella misma eligió presentarse a la sociedad a través del análisis de un documento fotográfico aporta más aristas para continuar remendando la disciplina de la historia del arte.

#### Notas

<sup>1</sup> Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. K. Cordero Reiman e I. Sáenz, I. (Universidad Iberoamericana, 2007), 17-43. Itálicas en el original.

<sup>2</sup> Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Buenos Aires: Biblos, 2016).

<sup>3</sup> Por ejemplo: Andrés Duprat et al., *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina 1890-1950* (Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021).

<sup>4</sup> Museo Histórico Sarmiento (Argentina); Fondo Museo Histórico Sarmiento (en proceso de identificación y clasificación archivística); Testimonio de la protocolización del testamento ológrafo de don Augusto Belin Sarmiento; 12 de junio de 1937; Arnaldo Luchinetti.

<sup>5</sup> Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. K. Cordero Reiman e I. Sáenz, I. (Universidad Iberoamericana, 2007), 45-80.



FIGURA 1  
Taller Fotográfico de la Escuela Industrial de la Nación, Eugenia Belin Sarmiento en su taller, s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, Museo Histórico Sarmiento, inv. 1742.



FIGURA 2  
Autoría no identificada, [Retrato de Augusto Belin Sarmiento en su escritorio], s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, Museo Histórico Sarmiento, inv. sin n° (en proceso de identificación archivística).

# Los tránsitos del registro fotográfico: sobre una colaboración entre Arden Quin y Julien Blaine en los sesenta

**Ornela Barisone** \*

En este caso, de modo incipiente, analizaremos el tránsito de las imágenes reproducidas en pos de una actualización del archivo y que tiene como eje la colaboración transnacional entre Carmelo Arden Quin y Julien Blaine en el marco del arte experimental producido en los años sesenta.

La inquietud parte de un registro fotográfico de baja resolución, de escasas dimensiones y nota al pie “Arden Quin 1967: mise à feu d'un poème de Julien Blaine” reproducido en la revista *Robho*<sup>1</sup> (editada por Julien Blaine y Jean Clay en París; nro. 3, 1968, s/p) que remite a una performance realizada entre ambos artistas, referida a la quema de un “poema”.

La crítica de arte al momento no ha reparado en este registro fotográfico, lo cual reviste de novedad; a la vez, permite reconstruir una performance realizada por Arden Quin y Blaine posterior a la 5<sup>a</sup> Bienal de Jóvenes de París (1967). En particular, se analizará el registro fotográfico de la performance, considerando su materialidad, circulación y resignificación en la revista *Robho*, de 1968. Se aportarán los primeros datos surgidos de las entrevistas realizadas a Julien Blaine, así como la búsqueda del “poema” en cuestión al que refiere la acción.

El estudio del tema y el análisis de las fuentes y documentos serán abordados a partir del marco teórico de la historia social del arte y de las posibilidades que aporta una perspectiva comparativa. Por una parte, la conceptualización de esta investigación plantea la identificación y el análisis de “contactos culturales” transnacionales entre intelectuales y artistas provenientes de países de Latinoamérica y radicados en esa y otras zonas geográficas para la activación de un archivo de arte latinoamericano con el objetivo de penetrar en la construcción de redes de articulación de experimentos poéticos-vanguardistas, colaboraciones artísticas y archivos.

Tal como he referido en otras oportunidades, ambos artistas, Arden Quin y Julien Blaine, desde inicio de los años sesenta, venían trabajando colaborativamente en el proyecto editorial de *Ailleurs*<sup>2</sup> y encontrándose alineados en diversos eventos en Francia respecto de los objetos tridimensionales ligados a: la historia del arte constructivo (al arte madí) y

\* Doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario, posgraduada en Artes Mediales de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral (Argentina). Se desempeña como Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina) en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio ([CIAP], Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín-CONICET, Buenos Aires, Argentina), donde desarrolla su proyecto sobre arte, archivos transnacionales y participación artística. Es profesora asociada en el Seminario en Literatura Comparada y adjunta en Historia del arte III de la FHaYCS de la UADER.

a la literatura experimental por parte de un Arden Quin maduro en edad y experiencia, de un lado; y de la literatura experimental y las posibilidades de apertura del libro y la letra como objetos estéticos por parte de Julien Blaine, de otro<sup>3</sup>. En el contexto de estas exploraciones y encuentros se produce este que presento y que nos invita a preguntarnos, sin arribar a una respuesta cabal cómo el tránsito de una imagen fotográfica de baja resolución, reproducida en una revista, permite reconstruir una performance y revalorizar un archivo artístico.

Se trata de una fotografía documental que no forma parte de una colección, son “no colecciones”; no se trata de fotografías documentales acumuladas en museos. En este caso, está integrada en un proceso de selección/maquetación como es una revista. La fotografía fue tomada por el artista Antonio Asis (según afirma Blaine en conversación con la autora)<sup>4</sup>. Si bien el vínculo de Arden Quin con Antonio Asis debe ser explorado en profundidad, es sabido que gracias a la amistad con Carmelo aquel formó parte de la red de artistas agrupados en torno a la revista *Ailleurs*<sup>5</sup> entre 1963 y 1966. Desde el principio, Asis estuvo a cargo de las fotografías y la maquetación de algunas de las portadas de la revista e incluyó junto a Carmelo trabajos cinéticos y fotogramas en sus páginas. Por tanto, pese a que, en general, la revista *Robho*<sup>6</sup> -donde se reproduce la imagen en cuestión- menciona como fotógrafos a Michel Desjardins y a Daniel Grémi (quien colaboraba en exposiciones con Blaine) en un anuncio publicitario “photographe-illustrateur”, sabemos que esta imagen fue tomada por Asis. Este trabajo de selección y reproducción en diversos espacios expositivos y proyectos editoriales muchas veces adquiriría esta modalidad autoral bifronte.

El título de la obra es *Destruction des forces cycliques (Soleil / Carbone)*. Comenta Blaine (en conversación con Barisone) que esta instalación escultórica (“installation sculpture”) tuvo un éxito considerable (“succès considerable”) en la exposición de la Biennale de Paris de 1967<sup>7</sup>; hubo reportajes fotográficos y críticas en todo el mundo.

La performance en cuestión se llevó a cabo en el jardín de Carmelo Arden Quin en Savigny-sur-Orge ante un numeroso público invitado por Carmelo, Asis, Clay y Blaine y sobre una instalación escultórica (así llamada por el propio artista) previamente. La estructura estaba constituida por un soporte de acero, unido a 3 marcos en forma de “Y” donde estaban las 3 ruedas de bicicleta (2 ruedas normales y una rueda de bicicleta de niño junto a las horquillas y unidas a tuercas de mariposa).

El material utilizado alrededor de la estructura era poliuretano, comúnmente llamado PU; es parte de la gran y diversa familia de polímeros y plásticos. Cabe destacar que las ruedas estaban cargadas con poliuretano. Este musgo de color azul, negro, rojo y naranja recubría las 3 ruedas. También formaba un almohadón multicolor en la base, donde Blaine dispuso letras de plástico escribiendo el nombre de los ciclos: carbono solar.

Durante la performance al aire libre y ante el público invitado, esta escultura fue rociada con gasolina y destruida por el fuego. Sólo quedó el esqueleto del pórtico, como la ceniza, resultado de la ruina. Actualmente, sólo puede restituirse algo del orden del acontecimiento mediante una investigación que contextualice y recoja los registros del “instante”; como las reproducciones fotográficas y relatos orales.

### Re-apariciones de la fotografía

Las fotos de la combustión que dan cuenta de la performance fueron publicadas en diversos textos y libros. Uno de los últimos es un disco de vinilo y el folleto que lo acompaña titulado *Towards a total poetry*<sup>8</sup>, donde se observa el fuego y la combustión en color. El efecto que consigue esta imagen a color diluye la estructura de la instalación y pone en primer lugar el acto de la quema.

La fotografía de Carmelo quemando el poema de Blaine se reimprime desde otro ángulo y es un extracto de *Robho* en un artículo conocido de Christiane Duparc (esposa de Jean Clay).

En este caso, Arden Quin interviene en la fotografía (a diferencia otras reproducciones). El artista está ubicado a un costado, la foto destaca la acción y se complementa con la nota a pie de foto que enuncia: “Arden Quin pape du groupe d’ avant-garde Madi, qui participe ici à la mise à feu d’ une oeuvre combustible du poète Julien Blaine”<sup>9</sup>.

Así, Duparc no solamente presenta el lugar de precursor de Arden Quin, sino que modifica la descripción de “poème” (como en *Robho*) por “oeuvre combustible”. Esta transición no es menor porque acentúa la desdefinición en el modo de nombrar la obra y resalta el acto potencial (unas ruedas con combustión darán lugar a la quema si el espectador la ejecuta).

Esta fotografía es otra captura de Asis diferente de la diminuta publicada en *Robho*. Además, junto a ella, se incluye el logo de *Robho* como fuente; lo cual no es casual debido al vínculo afectivo y editorial entre Jean Clay y Duparc.

Otras reproducciones de la instalación escultura de Blaine se encuentran en la publicación de Jean-Francois Bory *Once Again*<sup>10</sup>, de 1968. Allí se incluyen dos reproducciones en blanco y negro, una toma frontal y otra diagonal. La segunda pareciera tratarse de la captura del momento de consumación de la obra, el resto de la destrucción a causa del fuego. Un agregado del editor, en este caso (desconozco si Blaine fue consultado al respecto), es la palabra “FEU” (fuego en francés) en mayúsculas. La palabra se sitúa en medio de dos flechas; pareciera indicar la orientación de un proceso.

La imagen frontal es más nítida respecto de cómo se ensambla la estructura en la obra y cuya descripción fue realizada por Blaine en entrevista. La dimensión de la reproducción resulta más clara que la pequeña fotografía de *Robho*. La segunda imagen de la quema en la publicación de *Once Again* no incluye persona interviniendo (se entiende que hubo un accionar previo que lo desencadenó); pero sí se observa la diferencia de la metamorfosis de la obra en un espacio abierto (el cual bien podría ser el patio de Arden Quin).

### Algunas pistas a partir de *Robho*

Recuerdo en la misma *Robho*, una de las 4 páginas dedicadas en un dossier a Carmelo Arden Quin incluyendo un subtítulo con un breve texto que resuena “Arden Quin pré-

curseur”, donde se afirmaba que “l’archéologie du cinetisme reste à écrire”<sup>11</sup>. Entiendo que para Blaine, no podía no ser Arden Quin quien tomara la posta de la acción y de la quema de Carbon Solar, como momento epifánico e inaugural de una nueva exploración. Algo de lo cinético está contenido implícitamente en las potencialidades de la rueda de bicicleta duchampiana que aquí se homenajea desactivándola en diversos puntos, entre los cuales se cuenta el ensamble y el cambio del estado operado por el fuego que quema tanto la materialidad (el PU y las ruedas) como las letras del objeto. Además, Arden Quin en la égida y “Les madistes ouvraient la voie au cinétism et faisaient ressortir les possibilités d’un art fondé sur la dématérialisation de la forme statique, la mise en questions des volumes figés” (s/p.).

Arden Quin, destacado por Blaine y Clay, instaló la irregularidad del cuadro, la transformabilidad de la estructura y la participación del espectador. Estas opciones también se pusieron en juego en la obra de la que Arden, precursor, es objeto, participante activo y espectador.

Estas referencias también habría que vincularlas a la apertura de una salida del poema hacia la acción, hacia “lo real”. Ese pasaje del estatismo del libro a la tridimensión y al espacio (“real, material, concreto”, diríamos con los artistas de la Asociación Arte Concreto Invención) hasta las posibilidades de su desaparición material y su reivindicación creativa en los registros fotográficos del acto.

En el contexto francés, los artistas Robert Filliou y Bernard Heidsieck habían utilizado el término “poésie action” sobre la etiqueta estadounidense de performance-poetry. En tal sentido, conviene considerar algunos aspectos que se despliegan en *Robho* en relación con el poema-acción.

El número 3 de *Robho* (1968) enuncia un principio de lo efímero y de la transformabilidad permanente del material que aparenta ser poco conocido en Francia.

Asimismo, se destaca el Manifiesto Meta-art, fundado por Claude Portail, Jean-Claude Moineau, Yves Charnay y que se publica en el mismo número de *Robho*. En el texto se estipula que: “tout objet ou agencement d’objets peut être codé de façon à devenir une partition d’actions à partir d’oeuvres déjà existentes il peut être fait une oeuvre, des oeuvres” (s/p.). Al respecto, pareciera que Blaine sigue este manifiesto del meta-art como orientación, porque “a partir de obras ya existentes puede hacer una obra de obras”. Esto lo hace al incorporar una instalación escultura (obra ya hecha) y quemarla como acción en una indicación en presencia -pero sin su intervención directa-, porque da a Arden Quin el mando. A la vez, la performance se vuelve escenario colectivo ya que todos aquellos que asisten a la quema participan de la transformación de la materia en ceniza.

En otras palabras, en la performance que propone Blaine junto a Arden Quin se observa una orientación muy concreta hacia el trabajo con la expansión del poema: cuando es intervención en “lo real” -en el espacio público-, cuando es colectiva, y cuando, además esa transformación resignifica la misma obra. En una instalación-escultura se activa lo performático: hay una desactivación de la obra, una transformación en la que además otro artista la promueve -como Arden Quin en este caso-.

Cabe recordar, al respecto, la contraportada de *Robho* en la cual se reseña la exposición ficticia<sup>12</sup> titulada “L’ephemere et la suite. Un exposition *Robho*”. Las imágenes reproducidas tienen que ver con el fuego y/o la destrucción; se incluyen, entre otras, la de Bernard Aubertin, *Chemin du feu*, 1967. Interesa destacar que el principio de esa acción para estos artistas era la desaparición de todo resto material de las obras que provocaría un “choc libérateur”. Se trata de obras que no están ligadas a la duración, a la perennidad ni a la existencia del objeto múltiple ilimitado<sup>13</sup>. Como se dijo: manipulación, transformación y destrucción son procesos que intervienen en el evento colectivo, tal como ocurre con la performance entre Blaine y Arden Quin de 1967 porque “toda obra es efímera, la creación es efímera, la consumación de la obra es efímera, también el espectador” (1968, *Robho*, 3 s/p).

### **Destrucciones**

Entre el fuego y el abandono del libro, se instala la “destrucción del libro”. Precisamente, Blaine en distintas oportunidades durante esos años venía interrogándose y cuestionando lo que dio en llamar el “fetichismo del libro”, del objeto libro, anunciando un estancamiento de la poesía en manifiestos como “La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l’objet”<sup>14</sup>. De allí que Théval afirmara que: “En Julien Blaine, el libro (...) es cuestionado como un lugar donde la poesía sólo puede asfixiarse, debido a la carga simbólica del libro como espacio cerrado, por un lado, y como objeto comercial, por el otro”<sup>15</sup>.

Blaine presentó al año siguiente, en 1972, la performance titulada “Quant au livre de l’échec / Quant à l’échec du livre” donde sistematiza esta idea que fuera materializada en la performance junto a Arden Quin: “un manifiesto contra el libro tal como se consideraba en su momento: el único medio de escritura, inerte e intocable, colocado sobre su pedestal y adornado con una carga simbólica que no ayuda a la difusión de ideas, sino todo lo contrario”<sup>16</sup>. La performance muestra al poeta visual jugando al ajedrez sobre “un tablero de ajedrez gigante, utilizando piezas formadas por fragmentos de material impreso. Cuando el juego se vuelve confuso, el poeta toma el tablero de ajedrez, se vuelve uno con él como en una pelea, rompe los cuadrados, los mezcla con las piezas, los conecta para formar un nuevo libro. Este último está condenado a ser leído, pero también a ser destruido”<sup>17</sup>.

Entre las posibilidades de la destrucción, quisiera retomar un ensayo de Edgardo Vigo<sup>18</sup>, a quien me permito volver una y otra vez porque en él suelo encontrar detalles, momentos de estas escenas efímeras que vinculadas a la poesía visual-experimental o al arte de acción mismo suelen pasarse por alto. En *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar*<sup>19</sup>, Vigo refiere a Blaine cuando analiza la destrucción de obra, las posibilidades del poema para armar y la mención de los cambios de estado (lo que se desmaterializa):

consistente en una barra de hielo que se consume lentamente (por el contacto del ambiente cálido) dejando caer su componente (el agua) en un recipiente previamente colocado a ras del suelo; sobre la barra y pendiendo del espacio una bola estrujada, realizada con un papel de diario, las instrucciones son: cuando el observador-contemplador (hasta aquí cumpliendo su papel de contemplar la desaparición de la barra de hielo) ‘ve’ que la barra de hielo se ha transformado en aguada debe proceder a prender fuego (participante-condicionado) a la bola de papel citada, haciendo desaparecer la obra. Otro objeto no conservable (en Vigo, 1969: 0’5).

Esta obra a distancia fue ideada en 1968, un año después de la Bienal de Jóvenes de París en la que se realizó la instalación escultura que me interesa en particular. Por tanto, me parece relevante ver que la zona de interés de Blaine era común: la metamorfosis de los elementos y la destrucción del libro (que Vigo observa como un paso decisivo previo hacia su propuesta de la llamada poesía para y/o realizar).<sup>20</sup>

Otras vinculaciones con la destrucción, varios años antes, se encuentran en la performance titulada *La destrucción*, de Marta Minujin (1963), realizada en París<sup>21</sup>. Minujin anunciaba que haría una destrucción creativa de obras producidas en los últimos tres años; relacionando el arte con la muerte. Era necesario “quemar obras para que el arte no sea guardado”, porque el arte -sostenía la artista- era para el ser humano “una forma de intensificar la vida”. Así, invitó a otros artistas a destruir sus trabajos: “ellos debían crear sobre mis trabajos (destrucción simbólica), debían implantar sus imágenes sobre las mías, tapar, borrar, modificar mis obras” (nota diario personal de MM 6/6/1968). De este modo, la quema, la destrucción, tenía como fin la no conservación y el dar vida. Era testimonio del presente (tiempo): decía Minujin: “vivo el presente, no tiene sentido que mis obras queden”; “doy testimonio de esta época que es la destrucción donde trabajan para ella hasta los científicos” (*Para ti*, 22/12/1964). Por ello, la artista creaba al destruir, había una pulsión de vida que para Minujin tenía que ver con el movimiento, porque “el arte de una sociedad en permanente cambio no puede ser una imagen estática” (*Le Cirque Magazine*, julio 1993).

Vigo observaba en Blaine la destrucción ligada a lo “no conservable”, términos en los que había pensado a inicios de los 60 Minujin. Sin embargo, en el caso de la instalación escultura de Blaine que nos ocupa, no sabemos quién más la destruyó, además de Arden Quin. De modo que, esto que afirma Minujin es lo que termina aconteciendo con la propuesta de Blaine: se “implanta” una imagen sobre otra. Ahora es la imagen de Arden Quin la que nos interesa.

La asociación con la rueda de bicicleta de Duchamp es inmediata en la performance de Blaine y Arden Quin, pero en ella intervienen otros factores que realzan el carácter epifánico de la obra de Blaine: epifánico en términos de una manifestación, aparición o revelación (del griego *epipháneia*, la cual se conforma del prefijo epi- que quiere decir “por encima” y el verbo pháinein, traducido como “mostrarse” o “aparecer”, más en el sentido joyceano).

Ahora bien, ¿qué aportan estos hallazgos fotográficos? Esta obra y sus reproducciones insistentes tienen más del orden del alumbramiento: del dar a luz, de iluminar, de dar

luz. Blaine en la performance con Arden Quin a cielo abierto pone en práctica la idea de un poema máquina y la idea de libro como objeto que debe ser desechado en pos de una acción creativa. Las reproducciones circulantes y con variaciones fueron realizadas durante 1968. Estos registros fotográficos aquí ensamblados construyen una narrativa desconocida y amplían aspectos de una obra de la que no se ha realizado al momento descripción alguna. Como señalara Marc Bloch: “el pasado es, por definición, un dato que nada puede modificar. Pero el conocimiento del pasado es algo en progreso, que constantemente se transforma y se perfecciona”<sup>22</sup>. Si bien, cada registro atenta contra la cualidad de unicidad (que sólo ilusoriamente las daría las revistas en la que se incluyen, como comenté), la fotografía en este caso contribuye simultáneamente a considerar los archivos como “templos de memoria” y reavivados con las posibilidades de la reproducción digital de varias de las revistas o libros. Así, las fotografías están al servicio de la ciencia como una forma de “evidencia objetiva”<sup>23</sup>, pero -al mismo tiempo- son objetos físicos e imágenes visuales que se insertan en otros contextos.

## Notas

<sup>1</sup> Editada por Jean Clay (crítico de arte) y Julien Blaine (poeta visual) en París entre 1967 y 1971, junto a Christiane Duparc (periodista cultural y esposa de Clay) como gerente responsable.

<sup>2</sup> Ornella Barisone, “La revue KAO de 1989 et le réseau artistique de Carmelo Arden Quin: une archive inédite de l’avant-garde transnationale”, *Artelogie*, 20. (2023) URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/12813>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.12813>; “La carta como testimonio de la colaboración entre Carmelo Arden Quin y Julien Blaine. Un análisis de su vínculo experimental en el contexto de la revista *Ailleurs*”, *Anuario TAREA*, 10, (2023), Restituciones y resignificaciones de bienes patrimoniales. pp. 250-275. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/1487/3507>; “Pluraleidoscopio de lo mínimo manipulable: los experimentos poéticos de Carmelo Arden Quin” en *Arden Quin en la trama del arte constructivo*. Cur. Cristina Rossi. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. (2022), 157-185. <https://www.tiendabellasartes.com.ar/productos/carmelo-arden-quin/>

<sup>3</sup> Ornella Barisone, “Experimentos poéticos entre Buenos Aires y París: las tácticas móviles de Carmelo Arden Quin de Madí a Robho” en *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo REG|AC*, n° 5, Invierno 2018, Dossier Redes y circulaciones en la Guerra Fría: Diálogos y prácticas interculturales en el sur global (1957-1991). Paula Barreiro López y Juliane Debeusscher (Eds.) Barcelona: Universidad de Barcelona. <https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2018.1.08>; *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. (Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2017)

<sup>4</sup> Ornella Barisone, Conversación virtual con Julien Blaine, mayo 2024. Mimeo.

<sup>5</sup> Jean Thiercelin, Volf Roitman, Jacques Sanelier y el propio Arden Quin formaron parte del consejo editorial bajo la dirección de Henri Tronquoy. A partir de su segundo número, Julien Blaine se unió a la directiva.

<sup>6</sup> Algunos de los colaboradores regulares de la revista son Christiane Duparc, Alain Schifres. Maqueta: Carlos Cruz-Diez. Traducciones: Jean Baptiste-Denis.

<sup>7</sup> Blaine afirma en entrevista haber presentado esta “instalación escultura” en la V Biennale de París, realizada entre el 29 de septiembre al 5 de noviembre de 1967 en Museo de Arte Moderno de París. Según una primera indagación en los Fonds Biennale de París 1959-1985, donde se incluye un índice exhaustivo de la participación de artistas y grupos de artistas (INHA-Collection Archives de la critique d’art) se menciona a Blaine. Lo curioso es que en la descripción por secciones se distinguen diversos grupos de documentos: “correspondance curatoriale”, “Groupe. Automat”, “Groupe B.M.P.T”, “Groupe Cinétique”, “Groupe Escalier”, “Groupe Figuration Narrative” “Groupe Lettriste”, “Groupe. Objets et machines à langage”.

<sup>8</sup> Blaine, J.; Spatola, Adriano et al. (2015) *Towards a total poetry*. California: Recital Sixty Four. p. 72. Contiene un folleto con ensayos y poemas de los artistas, 21,5 x 21,5 cm. y un disco de vinilo de 12.

<sup>9</sup> Christiane Duparc, “Les Sud-Américains ont pris Paris”, *Le Nouvel Adam*. Paris, février 1968, p. 51.

<sup>10</sup> Bory fue editor de la revista parisina *Approches* y autor de *Plein Signe*, *Height Texts + 1* y otros libros. Once Again emula una antología (obras de 54 poetas de 10 países) como una presentación grupal. Asimismo, incluye una introducción elaborada por Bory que recorre la historia del movimiento, analiza su estética y comenta poemas individuales.

<sup>11</sup> Julien Blaine y Jean Clay (Eds.): “Arden-Quin précurseur”, *Robho*, n.º 3, segundo trimestre de 1968, s/p.

<sup>12</sup> Isabel Plante, “Les Sud-américains de Paris: Latin American Artists and Cultural Resistance in Robho Magazine”, *Third Text*, 24: 4, (2010), 445 — 455. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2010.491375>

<sup>13</sup> En la reseña se afirma que: “Il y a: a) l’objet qu’on jette; b) (...) copie; c) (...) se transmet verbalement sans fixation matérielle; d) (...) destiné à la participation collective situé dans l’emplacement donde será propiedad de todos (...) adhesión de numerosos espectadores que cada uno tiene parte y participa de la obra al manipularla, a transformarla, a destruirla” (...) “Oeuvres à participation du spectateur: 1) à transformer (...) 2) oeuvres à combattre (...) 3) oeuvres à détruire son place: à bruler, à découper, à dissoudre, à manger”.

<sup>14</sup> Julien Blaine, Alain Schifres y Jean-Claude Moineau: “La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l’objet”, *Robho*, número 5/6, (1971).

<sup>15</sup> Gaëlle Théval, “Manifestes en performance : de quelques manifestes de poésie expérimentale”, *Itinéraires 1*. (2018) URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4399>

<sup>16</sup> Julien Blaine, *Blaine au MAC: un tri* (Limoges: Al Dante, 2009), 87.

<sup>17</sup> Julien Blaine, *Blaine au MAC: un tri*, 89.

<sup>18</sup> La fotografía de la instalación escultura, también se reproduce en formato tarjeta postal y consiste en un envío postal realizado por parte de Julien Blaine a Edgardo Vigo desde París (Francia) a La Plata (Argentina). Texto manuscrito con fotografía de la instalación-escultura. Detalle escrito en reverso: “Nº 79 Julien Blaine – cyclyques 3. Musée d’art moderne, biennale 67” (fecha 9/9/1968). Inédito.

<sup>19</sup> Edgardo Antonio Vigo, *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar*. (La Plata: Diagonal Cero, 1969)

<sup>20</sup> Asimismo, el ensayo de Vigo incluye una fotografía con la descripción manuscrita de Blaine bajo el título “‘Ataque del individuo’ Modelo para confeccionar una obra por correspondencia” (1968) (en Vigo, 1969: 24). Sobre la V Bienal de París, ver, por ejemplo: Miranda, Julio E. (2017): “El arte en marcha: La V Bienal de París”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 219 (marzo de 1968), pp. 585-591, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-en-marcha-la-v-bienal-de-paris-787124/>

<sup>21</sup> Las referencias a documentos vinculados a Minujin fueron extraídas del catálogo Marta Minujín, *Marta Minujín: happenings y performances*. (Buenos Aires: Ministerio de Cultura de Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015)

<sup>22</sup> Boris Kossoy, *Fotografía e historia*. (Buenos Aires: La marca, 2001), 27.

<sup>23</sup> Andrea Raina, “Usos de la fotografía como documento histórico”. En Falchini, Adriana y Luciano Alonso (Comps.), *Los archivos de la memoria : Testimonios, historia y periodismo*. (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013). Disponible en: <https://historiasocialargentinaunlp.com.ar/wp-content/uploads/2018/04/02-Raina-el-uso-de-la-fotografia.pdf>



FIGURA 1

"Arden Quin 1967: mise à feu d'un poème de Julien Blaine" en *Robho*, nro. 3, 1968, s/p. Fuente: Archivo personal Julien Blaine, Aix-en-Provence, Francia.

FIGURA 2

Fotografía de Carmelo quemando el poema de Blaine, extraído de *Robho* en: Christiane Duparc, "Les Sud-Américains ont pris Paris". *Le Nouvel Adam*. Paris, février 1968 p. 51. Versión digital.



# Las rutas del Ukiyo-e en Argentina. Circulación y exhibición de estampas japonesas de la colección Kenkichi Yokohama

**Lucía De Francesco** \*

Este trabajo se enfoca en una serie de exhibiciones que presentaron estampas japonesas del género *Ukiyo-e*, pertenecientes a la colección de Kenkichi Yokohama (Kyoto, 1892-Buenos Aires, 1978), coleccionista, galerista e impulsor del arte asiático en Argentina. Gracias a sucesivos préstamos por parte de Yokohama, este conjunto de imágenes circuló por distintos espacios culturales no sólo de la ciudad de Buenos Aires sino también de Mar del Plata, La Plata, Rosario y Santa Fe entre 1957 y 1964.

El propósito es, por un lado, intentar reconstruir la historia de estas exhibiciones a partir de los archivos del coleccionista, de las instituciones que las alojaron y de la prensa que reseñó los eventos. Por el otro, analizar sus posibles fines y repercusiones, teniendo en consideración a las estampas exhibidas en su carácter de imágenes impresas, de objetos en circulación por espacios expositivos diversos y como portadoras de sentido de una cultura ajena a la local.

Acerca de la estampa *Ukiyo-e*, este tipo de arte impreso consiste en un tipo particular dentro del grabado japonés que utiliza la técnica de la xilografía o grabado en madera y que alude a escenas del “mundo flotante”. Este término, que originalmente proviene del budismo, alude a escenas de la vida mundana en Edo (actual Tokio) y los placeres momentáneos, ya sea el teatro *kabuki*, las casas de té y sus *geishas*, el Monte Fuji y sus vistas. Estas estampas adquirieron mayor complejidad a partir del siglo XVII con la incorporación de la impresión policroma que permitió gran riqueza visual en las composiciones por lo que su momento de mayor auge y desarrollo se dio durante el Período imperial Edo (marzo, 1603-mayo, 1868). Se trató de un artículo destinado al consumo popular, de grandes tiradas y que apelaba a los intereses y gustos de los *chōnin* (“habitantes de la ciudad”), grupo social integrado por comerciantes, profesionales y artesanos. Hacia el siglo XIX, cada estampa podía adquirirse por el valor de un tazón de fideos (alrededor de 16 *mon* cada hoja)<sup>1</sup>. En cuanto a su manufactura, se trataba de un proceso complejo que implicaba la participación de varios sujetos especializados en cada etapa de la estampación. Comenzando por el artista que ideaba el diseño (y a quien se atribuía la autoría de la obra), luego los maestros talladores de los tacos de madera, quienes colocaban las tintas e imprimían en etapas todos los colores del diseño, finalmente el editor que colocaba su sello sobre algún margen de la hoja, junto al sello del artista, y por último el censor,

\* Licenciada y Profesora en Artes (FFyL – UBA). Técnica en Estudios sobre China Contemporánea (Estudios Orientales - USAL). Maestranda en Historias y Culturas de Asia y África (FFyL- UBA). Se encuentra finalizando la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (EIDAES – UNSAM) cuyo tema de tesis es el coleccionismo de arte asiático en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX a partir de los archivos del anticuario Maison Satuma y de su fundador, Kenkichi Yokohama.

quien aprobaba la circulación de estas imágenes, y que también podía colocar su sello sobre la imagen.

### Las exhibiciones de estampas japonesas de la colección Yokohama

Entre 1957 y 1964, es decir en el transcurso de ocho años, se llevaron a cabo siete exhibiciones en total donde se presentaron las estampas japonesas de la colección de Kenkichi Yokohama. La primera de ellas, denominada *Estampas japonesas. “Las 53 estaciones del Tokaido” Estampas originales de Kunisada (1786-1864)* se inauguró el 26 de junio de 1957 en el Salón de Exposiciones de la Fundación Ateneo de la Juventud (Riobamba 165/79, Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Consistió en 53 estampas, una por cada estación de la serie. El folleto que se conserva en el archivo Yokohama no indica en ningún sitio que estas estampas fueran de su colección personal, sin embargo, otro documento consultado en este mismo archivo permite aseverar esto: se trata de una carta membretada de la Fundación Ateneo de la Juventud, dirigida a Yokohama y firmada por Marco A. Aranda, secretario, y Benjamín F. Zaccheo, presidente de la fundación. En la misma se le agradece el gesto de haber “facilitado” para su salón de exposiciones esta serie de estampas. Además, suman otro agradecimiento por “la hermosa estampa que nos ha obsequiado y que conservaremos en lugar de preferencia, como recuerdo de aquella muestra y de su generosidad”. Por el momento no se ha podido hallar más documentación que ésta por lo que resta saber por cuánto tiempo se exhibieron estas imágenes allí y si este evento surgió por iniciativa propia de la Fundación o bien fue parte de alguna acción conjunta con otras instituciones involucradas.

La segunda exhibición fue en febrero de 1959 en el Salón de Actos del Hotel Provincial de Mar del Plata, organizada por la Embajada de Japón en Argentina. Su título fue *Estampas japonesas (“Ukiyo-e”)*. El folleto de la misma presenta un listado de cien estampas que se subdivide según la técnica de grabado en madera utilizado en cada una (*sumizuri-e, tan-e, benizuri-e, nishiki-e*). Se informan los nombres de los artistas pero no los títulos de las imágenes y que las fechas de creación van del siglo XVII al XIX. Un dato relevante, y que se agrega entre paréntesis, es que se trata de reproducciones. Por último, un breve texto sin firma introduce este arte, presenta a sus artistas más destacados y comenta sobre las particularidades de su técnica. En ningún sitio se menciona que esta serie de estampas pertenecen a Yokohama. De todos modos, esta documentación es conservada en el archivo del coleccionista junto a las demás exhibiciones donde intervino cediendo sus estampas, lo que nos permite inferir que se trata de imágenes de su acervo y que se trató de un préstamo.

La tercera exhibición se realizó recién en 1963, del 15 al 31 de agosto. En esta ocasión, el título fue *Exposición de estampas japonesas “Ukiyo-e”. Provenientes de la colección del señor Kenkichi Yokohama* y se llevó a cabo en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, de la ciudad de Rosario, Santa Fe. El mismo día de la inauguración el sr. Silvio Fernandez Gallardo, yerno de Yokohama (esposo de su hija mayor, Orlanda Yokohama),

expuso la conferencia “Origen, evolución y maestros de la estampa japonesa” y luego, el 17 de agosto, Hernán Witjens, médico y pintor grabador de esa ciudad, presentó la conferencia “Influencia de la estampa japonesa en el arte occidental”. Esta vez vuelven a presentarse cien estampas, y en el folleto nuevamente se aclara que se trata de “Cien reproducciones de grabados japoneses en madera (del siglo XVII al XIX)”<sup>2</sup>. Asimismo, vuelve a aparecer un texto informativo, idéntico al de la muestra de 1959, y esta vez está firmado por Fernández Gallardo.

En el año 1964 se suceden cuatro exhibiciones. La primera de ellas se dio del 29 de abril al 8 de mayo, con el título *Exposición de Estampas Japonesas (“Ukiyo-e”)* y es organizada por la Asociación Artística Integral El Puente en el Salón Hogart (Suipacha 945, Ciudad Autónoma de Buenos Aires)<sup>3</sup>. Nuevamente, Silvio Fernández Gallardo brindó la conferencia “Origen, evolución y maestros de la estampa japonesa”. En una carta dirigida a Yokohama y firmada por el secretario de la Asociación, Richard Capdevila, dice “El Puente hace propicia la ocasión para agradecer vivamente la gentileza que tuviera, por la desinteresada cesión de dichas estampas, gesto que no hace sino confirmar el elevado sentido social con que nuestro distinguido socio honorario se acerca al quehacer cultural en todas sus facetas”. A continuación, del 24 al 28 de agosto, se hizo la *Exposición de Estampas Japonesas (“Ukiyo-e”)*. De la colección del señor Kenkichi Yokohama en la Escuela Normal de profesores Mariano Acosta (General Urquiza 277, Ciudad Autónoma de Buenos Aires), con motivo de un Ciclo de actos culturales en su 90º aniversario 1874-1964. El folleto señala que esta exposición se realiza “Asociada al Proyecto principal de la UNESCO por el mutuo reconocimiento de los valores de Oriente y Occidente.” Nuevamente se aclara que se trata de reproducciones de grabados y se suma al evento una conferencia a cargo del profesor Fernández Gallardo. Del 11 al 18 de octubre, se realizó la *Exposición de Estampas Japonesas (“Ukiyo-e”). De la colección del señor Kenkichi Yokohama*, esta vez en el Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz y Clucellas (MMAV) de la ciudad de Santa Fe, con el auspicio de la Asociación “Amigos del Japón” de Santa Fe. Nuevamente se presentaron cien estampas y el evento estuvo acompañado con una conferencia a cargo de Hernán Witjens<sup>4</sup>. En ninguna parte se aclara si se trata de estampas originales o reproducciones. El folleto estuvo acompañado con una imagen como cubierta impresa en tinta gráfica dorada y la última hoja contiene un texto sobre la estampa japonesa firmada por Witjens e impresa en papel de arroz. Tan sólo unos días más tarde, del 27 de octubre al 5 de noviembre, y repitiendo el mismo título de las anteriores, se inauguró la *Exposición de Estampas Japonesas (“Ukiyo-e”). De la colección del señor Kenkichi Yokohama*, última de este itinerario, en el Museo de Artes Plásticas de la Provincia de Buenos Aires, La Plata<sup>5</sup>. Fueron cincuenta estampas y de nuevo no aparece en el folleto la aclaración si se trata de estampas originales o reproducciones<sup>6</sup>. El mismo texto de Witjens sobre la estampa japonesa figura acompañando este folleto.

### Conclusiones preliminares

El año de inicio del itinerario de las estampas, 1957, fue significativo para el fortalecimiento de las relaciones culturales entre Argentina y Japón. En junio, el Instituto Argentino-Japonés de Cultura publicaba el primer número de la Revista Bunka, “Revista de la cultura japonesa”, bajo la dirección del artista, periodista y traductor, Kazuya Sakai, y con Osvaldo Svanascini como secretario de redacción<sup>7</sup>. En noviembre también salía a la luz una publicación relevante para la difusión de la cultura japonesa en el país, se trató del número 249 de Revista Sur dedicado a la Literatura japonesa moderna con colaboraciones de Octavio Paz, Donald Keene y textos de autores como Ryonosuke Agutawa y Mishima Yukio traducidos por Sakai<sup>8</sup>. En 1958, se publicaba un número especial dedicado al Japón de la Revista Atlántida, con un artículo dedicado a las Estampas japonesas por Kazuya Sakai<sup>9</sup>. Una hipótesis que sostengo es que esta serie de exhibiciones de estampas japonesas funcionó como medio para el fortalecimiento de vínculos político-culturales entre Japón y Argentina, sobre todo, considerando que se dieron en tiempos de posguerra y Japón, como potencia del Eje, había llevado a una interrupción de los vínculos diplomáticos entre Argentina y el país nipón entre 1944 y 1952. Los vínculos fueron normalizados a partir del Tratado de Paz firmado en la ciudad de San Francisco, Estados Unidos, en septiembre de 1951<sup>10</sup>. Ya para 1959 se concretaba la primera visita de un Primer Ministro de Japón a la Argentina y en 1961, el Presidente Frondizi visitaba Japón, siendo ésta la primera vez de un presidente argentino en aquel país. Allí se firmó un Tratado de Amistad, Comercio y Navegación y un Acuerdo de Migración. Para 1967, el Príncipe Heredero Akihito y la Princesa Michiko visitaron Argentina sellando aún más estas vinculaciones.

El propio Yokohama no sólo fue facilitador de las estampas, sino que actuó como mediador cultural ya que fue un actor clave para la concreción de estas exhibiciones. Su interés detrás de esto fue doble, por un lado, colaborar con la reanudación de vínculos culturales entre ambos países, por el otro, “recuperar” su buen nombre, luego de haber sido parte de listas de “enemigos” en Argentina con los que se evitaba comerciar por parte de los aliados durante la Segunda Guerra Mundial<sup>11</sup>. Ceder estas obras para las sucesivas exposiciones, le permitió reafirmar su imagen de referente de la cultura japonesa en el país y autolegitimarse como coleccionista de un arte poco institucionalizado hasta ese entonces en este territorio, dado que el Museo Nacional de Arte Oriental se fundó recién en 1965.

Asimismo, sostengo que la organización de estas muestras se trató de un plan sistemático ya que se identifican en una y otra ciertos elementos que se repiten. Ya sea los títulos, el corpus de obras, quienes brindan las conferencias, los textos que acompañan los folletos, con el fin de contribuir a la difusión de la cultura japonesa en el país. El mismo formato replicado en distintos sitios habla de una empresa organizada, llevada a cabo por un mismo grupo de sujetos involucrados. Además, en varias ocasiones se identificó el auspicio o apoyo de instituciones significativas como la Embajada de Japón en Argentina,

la Asociación de Amigos de Japón de Santa Fe o también el Proyecto principal de la UNESCO “por el mutuo reconocimiento de los valores de Oriente y Occidente”. Todo esto permite aseverar que había una intención política-diplomática de reafirmar vínculos entre las naciones y de fortalecer la imagen cultural de Japón en este territorio, de ahí también la necesidad de salir de Ciudad de Buenos Aires y llevar el proyecto exhibitivo a sitios diversos. Por una parte, contribuyendo a un sentido de pertenencia identitaria de la propia colectividad en el país y por la otra, abonando a un imaginario de la cultura japonesa apelando a la eficacia de las estampas japonesas en su pregnancia visual. Fenómeno que, ya desde mediados de siglo XIX, las había convertido en un objeto preciado para coleccionistas y artistas (a partir del fenómeno conocido como “japonismo”) así como también para un público más amplio a partir de su expansión y reproducción en diversos medios gráficos, incluso locales como el número ya mencionado de Revista Atlántida que ilustra su portada con una estampa *Ukiyo-e*. El carácter de imagen impresa facilitó la organización de estos eventos en espacios diversos ya que no sólo se trató de museos fuera de la ciudad de Buenos Aires, donde estaba radicado Yokohama, sino también otros tipos de espacios alternativos dentro y fuera de la ciudad.

Sobre el destino de las estampas, de acuerdo a la información relevada en el archivo de la familia Fernández-Yokohama, éstas no formaron parte de las donaciones a instituciones públicas o privadas. Del corpus original que circuló en las exhibiciones mencionadas, algunas muy pocas se conservan en la familia, otras fueron vendidas a manos privadas a lo largo de estos años. Dado que en la actualidad se ha perdido el rastro de la mayoría de ellas, no es posible verificar si se trató de estampas originales o bien eran reproducciones. De todas maneras, se puede pensar en la eficacia de esta serie de exhibiciones de estampas no por su condición de copias originales sino como portadoras de sentido de “lo japonés”. Es decir, aún si se trató de reproducciones de imágenes que originalmente surgen de una técnica de impresión, el éxito de estas exhibiciones radicó en la potencia visual de las imágenes *ukiyo-e* como plataforma para comunicar aspectos característicos de la cultura japonesa al público local así como fortalecer los vínculos entre ambos países.

#### **Archivos consultados**

- Familia Yokohama-Fernández (Argentina). Fondo Kenkichi Yokohama
- Museo Municipal de Artes Visuales sor Josefá Díaz y Clucellas (Santa Fe, Argentina) Archivo del Área de conservación y restauración.
- Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (Rosario, Argentina) Archivo histórico.
- Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (La Plata, Argentina) Archivo de la Biblioteca de Arte.

## Notas

- <sup>1</sup> Amaury A. García Rodríguez, *Cultura Popular y Grabado En Japón: Siglos XVII a XIX*, 1ª ed. (México: El Colegio de México, 2005), 101-102.
- <sup>2</sup> Folleto original de la *Exposición de estampas japonesas "Ukiyo-e"*. Provenientes de la colección del señor Kenkichi Yokohama. Archivo histórico del Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario.
- <sup>3</sup> Sin firma. Mención en japonés a la exposición de estampas Ukiyo-e, 25 de abril de 1964, La Plata Hocht (Noticiero del Plata)
- <sup>4</sup> Jorge Taverna Irigoyen, "Notas de Arte. 'Cien estampas japonesas' en el Museo Municipal", *El Litoral*, 16 de octubre de 1964.
- <sup>5</sup> Sin firma, "Una exposición de estampas japonesas se inaugura hoy", *El Argentino*, 27 de octubre de 1964.
- <sup>6</sup> En el artículo "Se inaugura en la fecha muestra de estampas japonesas", sin firma, publicado el 27 de octubre de 1964 en el diario *El día*, se menciona que las estampas fueron cedidas por Yokohama y que se trata de "50 grabados en edición de bibliófilo".
- <sup>7</sup> *Bunka*, Año 1-3, no. 1-3, 1957-1959, Buenos Aires: Instituto Argentino-Japonés de Cultura.
- <sup>8</sup> "Literatura japonesa moderna", *Sur*, n° 249, noviembre y diciembre 1957, Buenos Aires.
- <sup>9</sup> *Atlántida*, N° 1101, Año 419, noviembre de 1958.
- <sup>10</sup> Tratado de Paz entre Argentina y Japón (1952), documento N° 1832, Colección de Tratados de Naciones Unidas, en línea <https://treaties.un.org/doc/publication/unts/volume%20136/volume-136-i-1832-english.pdf>
- <sup>11</sup> Ver por ejemplo en el documento "Statutory list. Trading with the enemy. Specified persons. Argentine section" publicado por la Embajada Británica en Argentina, 5 de mayo de 1944.

# **Poder y eficacia de las imágenes**

Trascendencia  
e impacto en las  
esferas de lo político  
y lo cultural

# ¿Es el arte político contemporáneo realmente eficaz? Espacio público, transformación, redes sociales y consumo

**Ignacio Soneira** \*

Vengo apenas a compartir unas preguntas. A promover la disidencia, el debate y el consenso. El alcance de la propuesta va del caso argentino a la perspectiva global, se confundirán una y otra en el desarrollo.

## **Modelo pedagógico de la eficacia del arte**

En 1968 León Ferrari en el Encuentro Cultura 68 decía:

El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente al de un atentado político en un país que se libera.

Podemos decir que esta afirmación de Ferrari, aglutina el pensamiento de una época. ¿Cómo intervenir efectivamente en la realidad política desde el arte? Fue la pregunta de un sector del campo artístico local e internacional en las décadas del sesenta y setenta. Pero nos podemos remontar incluso a las discusiones de artistas de principios del siglo XX, ligadas a la conformación de la doctrina del Realismo socialista en la Unión Soviética o al muralismo mexicano, sin ir más lejos. Allí se hablaba de la eficacia del arte, un dispositivo capaz de asaltar la conciencia de espectadores anónimos y torcer sus voluntades y acciones, incluso educarlos, por medio de recursos dirigidos certeramente a su sensibilidad.

Los murales de Rivera y Siqueiros iban a tener una función pedagógica según Vasconcelos, como lo sería el uso de la publicidad gráfica unas décadas después en los aparatos publicitarios de los grandes totalitarismos del siglo XX. Walter Benjamin nos alertaba en 1935 sobre las capacidades del cine para conducir la atención y lograr un efecto en el pensamiento. Un arte demasiado cercano de la estetización de la política, relegado a su eficacia comunicativa, a sus acciones sobre la conciencia.

\* Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Historia del Arte por la Universidad de San Martín, Licenciado y Profesor en filosofía (UBA) y Profesor en Artes Visuales (ESEA Manuel Belgrano). Director del doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús. Especialista en Estética e Historia del Arte. Docente regular de grado y posgrado en distintas universidades Nacionales (UBA, UNSAM, UNA, UNLA). Fue becario doctoral y posdoctoral de CONICET, la UBA y FNA. Autor de numerosos artículos y capítulos de libros en revistas científicas y de divulgación. Autor de los libros *Rodolfo Kusch. Clases de Estética* (Las Cuarenta, 2023) y *Carpani. Gráfica militante* (San Martín Edita, 2023) y coautor del libro *Pensar en Movimiento. Pensadores americanos para el aula* (Untref, 2006). Curador de diversas muestras artísticas y gestor cultural.

Pero claro, en 2018 el algoritmo nos acerca un video en el que Banksy, artista inglés que ha decidido preservar su anonimato, destruía escondido entre los asistentes y a control remoto una obra suya en medio de un remate. La reproducción viral de la escena hizo que el gesto anti institucional se transformará en pocas horas en la condición para la multiplicación exponencial del valor de la obra que pasó de 4 a 21 millones de dólares, ahora destruida. Sus intervenciones callejeras duran segundos si se pueden desmontar. Coleccionistas han comprado paredes para poseer una original. Cotiza millones de dólares cualquier obra suya que critica el capitalismo o el consumo en sus más variadas formas. ¿Es Banksy un artista político o un fenómeno más del mercado? ¿Es las dos cosas a la vez? ¿Es el arte político un artificio de mercado?

En su libro *El espectador emancipado*, Jacques Rancière se propone profundizar algunas claves que venía abordando desde hace años ligadas a su concepto el “Reparto de lo sensible”. En este libro de 2010 busca, como el mismo lo indica, exponer las paradojas del discurso crítico del sistema, particularmente en el campo del arte, para demostrar que existe una total inversión de sus supuestos fines y que, en última instancia, el dispositivo crítico es “una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia”<sup>1</sup>. En última instancia, toda obra de arte política funciona en la misma dirección que pretende impugnar. De ese modo, dice Rancière “se pinta la ley de la dominación como una fuerza que se apodera de todo lo que pretenda impugnarla: “Hace de toda protesta un espectáculo y de todo espectáculo una mercancía”. Lo cual nos obligaría: “a confesar que todos nuestros deseos de subversión obedecen también a la ley del mercado” ”.

Para exponer sus afirmaciones confronta dos imágenes. Una, un collage de Marta Rosler realizada para denunciar la guerra de Vietnam y la otra una fotografía de Josefina Meckseper que se expuso en una muestra en 2006, que denunciaba las guerras imperialistas. Mientras el collage de Rosler une por medio de collage dos realidades distantes, el niño muerto montado en el cómodo living. La foto de Meckseper subraya la homogeneidad de los elementos. Las latas han sido arrojadas por los manifestantes. La marcha que retrata Meckseper es una marcha de consumidores de imágenes e indignaciones espectaculares.

El collage de Rosler se identificaría con una tradición del arte político que remite a lo que él llama un discurso melancólico de izquierda e incluso a un modelo pedagógico de la eficacia del arte que no sólo estaría agotado en sus expectativas sino incluso transformado en un insumo para el consumo segmentado. Básicamente, afirma: “el discurso melancólico es la trampa en la que han caído aquellos que creían derribar el poder capitalista y le han dado, al contrario, los medios para rejuvenecerse nutriéndose de las energías contestatarias” (p.65). Es decir, el sistema se rejuvenece con las energías contestatarias. Algo que se resumiría en la frase: “sos crítico del sistema, tomá, consumí películas sobre revoluciones por plataformas de streaming, zapatillas del che, libros y muestras inmersivas del zapatismo, tours turísticos a la Higuera Bolivia y todo”. La pasividad del consumo de imágenes dice Rancière “es lo contrario de la acción” (p.89).

Esta crisis del paradigma del arte crítico, partiría de una serie de premisas equivocadas sobre sus supuestas capacidades:

- En primer lugar, creer que la obra de arte política debe mostrar al espectador lo que no sabe ver y avergonzarlo de lo que no quiere ver (el hambre, la injusticia, la violencia imperialista, la corrupción, etc). Como un mandato que indica: “esta es la realidad oculta que ustedes no saben ver, deben tomar conocimiento de ella y actuar de acuerdo con ese conocimiento. Pero no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla” (p.54). Uno está ya previamente convencido de aquello que denuncia la obra o pasa indiferente.
- En segundo lugar, dice Rancière: “Se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de dominación o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social” (...) nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de estar fuera del atelier o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a sí mismo como elemento de ese sistema. Pero se plantea siempre como “evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado” (p.54). Y ahí está el problema ¿Realmente esperamos que la representación fotográfica sobre los muros de las galerías, de las víctimas de tal o cual empresa de liquidación étnica genere la revuelta contra sus verdugos? ¿La simpatía sin consecuencias por aquellos que sufren?”. No tenemos evidencia de que eso pase.
- La obra de arte política tendría como supuesto entonces la interpelación al espectador, la toma de conciencia y el actuar en consecuencia. Pero el soporte por el cual circulan esas obras es determinante, porque si bien en muchos casos salen a las calles, su real apropiación se da en las redes sociales.

En el año 2018 trabajé este tema en un artículo que se llama “El muralismo latinoamericano en tiempos de redes sociales” en el cual mostraba que los artistas que intervienen en el espacio público con fines activistas les interesa más lo que ocurre en el ámbito habilitado por sus seguidores en las redes sociales que el real efecto que pudiera tener la intervención, el tag o el mural para el transeúnte anónimo en la calle. El sujeto de su intervención, previamente fidelizado en un entorno virtual, consume algo de su interés ideológico y estético. Por eso uno a veces encuentra murales, pegatinas e intervenciones efímeras en espacios ciertamente escondidos o sin circulación de gente. El encuentro con el público pasa en las redes sociales.

De todos modos, los artistas políticos salen al espacio público y obtienen una buena foto o video de sus intervenciones, y el binomio redes sociales-calle, se mantiene porque lo que “vende” es la promesa emancipatoria encarnada en un arte político del ayer, que asalta las calles, más allá de que las visualizaciones reales se den por Instagram. Pero ni las redes sociales y plataformas de contenidos son neutrales ideológicamente hablando, ni lo que se hace en las calles deja de generar sentidos allí, por su solo emplazamiento.

Ahora, me pregunto: ¿Son las redes sociales mecanismos de los artistas para amplificar sus posturas críticas, para cohesionar voluntades, para visibilizar afectivamente la

injusticia o son la condición de posibilidad para el ingreso definitivo al desarrollo de contenidos para el consumo? ¿Son nuevas formas de someterse a la pasividad propia del consumo de imágenes que ofrece el capitalismo digital?

#### **Las derechas manifestantes y la batalla cultural**

Ana Longoni entre otros, viene trabajando en los últimos años la utilización por parte de las derechas manifestantes de recursos de lenguajes y mecanismos de visibilización artísticos que históricamente pertenecieron a los activismos de izquierda, incluso de vanguardia. Nos sorprendimos como por medio de instalaciones, performances, intervenciones gráficas, construcciones conceptuales, producciones artísticas colectivas, grupos de extrema derecha, promueven un discurso violento que encuentra síntesis en estas producciones y que se replicaba viralmente en plataformas como X, Tik tok, Instagram, Youtube y demás, llegando a millones de visualizaciones. Este tipo de prácticas fue incluso complementado con el uso de inteligencia artificial para generar imágenes de circulación masiva, con lógicas de construcción colaborativas a la manera de comunidades de sentido. Piezas mayormente explícitas en su contenido, verdaderas portadoras de una sensibilidad de conjunto.

Este vasto grupo de intervenciones que habitan redes y calles, se inscribe en lo que la ultra-derecha global ha llamado “la batalla cultural”, y que en el caso argentino se desenvuelve contra “el marxismo cultural”. Una batalla cultural que no parece referirse tanto a su uso por parte de Gramsci sino a la antigua idea alemana del *Kulturkampf* que se desarrolló en la Republica de Weimar, dado que la agenda de estos grupos trasciende los programas económicos neo liberales de los gobiernos de ultra derecha y está ligadas a cuestiones de derechos de las mujeres, minorías sexuales, etnosociales, con principios de base católica conservadora en algunos casos, entre otras cuestiones.

Ahora, ¿cuál es la eficacia de estas imágenes e instalaciones? No me refiero a su eficacia comunicativa, que es evidente, sino aglutinante, incluso disuasiva para quienes no piensan de ese modo. Cuando se estudia por qué las derechas tuvieron una utilización más eficaz de los entornos virtuales para crear comunidad se suelen utilizar dos vías de explicación: la primera es que la lógica de las redes sociales tiene poco lugar a la explicación, y los desarrollos reproducen razones simples del sentido común en video cortos e imágenes pregnantes. Por otro lado, que los entornos virtuales no son neutrales, sus dueños comparten las posturas de estos grupos.

#### **Sesgos de confirmación, personalización y filtros burbuja**

Eli Pariser sostiene que en diciembre de 2009, ocurrió un fenómeno determinante en términos culturales en el mundo, que pasó ciertamente inadvertido: fue el momento en el cual Google cambio sus políticas de buscadores y decidió implementar la per-

sonalización. Esta fue progresivamente adoptada por portales de noticias, plataformas de streaming, páginas de ventas y básicamente por redes sociales. Hasta noviembre de 2009 todas las personas obtenían los mismos resultados en sus búsquedas de internet en cualquier lugar del mundo, al mes siguiente esto cambió drásticamente. Un ambientalista frente a la carga de la palabra “petróleo” en la barra del buscador iba a tener resultados no sólo distintos sino opuestos a los que obtendría un inversor en acciones de hidrocarburos.

Internet, por medio de la personalización, pasó de ser “una ventana al mundo” al reflejo de nuestros propios prejuicios acerca de él.

La personalización dio lugar a la creación de burbujas obtenidas por filtros, comunidades humanas que comparten contenidos y que por medio de sesgos, reafirman regularmente su visión de las cosas con likes, visualizaciones e incluso producciones colaborativas, sin mayor corroboración. Más del ochenta por ciento del mundo se informa a través de redes sociales. Nadie está afuera de una burbuja, nunca tuvimos tantas constataciones a la mano de nuestro sistema de creencias y tan pocas herramientas para discutirlo o ponerlo en contradicción.

La creación de burbujas no sólo expone, como sostienen Jeff Orlowski y Pariser, las claves para el desarrollo de un capitalismo de vigilancia, la minería de datos, la manipulación del comportamiento direccionado por medio del *Deepfake* o la intervención en fenómenos eleccionarios como demostró el caso de *Cambridge analítica*, sino incluso la radicalización de un fenómeno global de polarización extrema en las poblaciones nacionales -política y culturalmente hablando-. Brechas, grietas, abismos, como quieran llamarles. O habitamos una burbuja o la otra.

La eficacia del dispositivo de datos y como aparecen las imágenes en el mismo, resulta hoy indiscutible.

Ahora, ¿qué pasa con el arte político en este escenario? ¿Puede saltar la brecha y disuadir a esa alteridad radical que habita las redes y las calles? ¿No operan las obras de arte políticas por el contrario como sesgos de confirmación de una población ya previamente convencida de aquello que las obras denuncian o postulan? ¿O podemos pensar que ayudaron a constituir nuevas identidades sociales y alternativas políticas al crear íconos en torno a los cuales agruparse, como es el caso de estas imágenes de las derechas manifestantes?

¿Debe abandonar el arte político la pretensión de interpelar a un espectador desprevenido a los fines de convencerlo e interpretarse como un dinamizador de un sector poblacional que busca reafirmarse en su propio sistema de creencias? O en última instancia, como dice Rancière, ¿hay que abandonar definitivamente una concepción pedagógica del arte político? Algo que el autor francés caracteriza de esta manera:

Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto (p.103).

Su propuesta entonces, tiene que ver con dar lugar a una imagen pensativa, un señalamiento, una pregunta, un intersticio para instalar la disidencia, el desacuerdo. Aquí estamos para discutirlo.

#### **Notas**

# Entre leones, motosierras y *fake news*. La imagen de Milei en sus publicaciones oficiales

**Cora Gamarnik** \*

Este trabajo se propone analizar las publicaciones de las cuentas oficiales de X e Instagram de Javier Milei. Para hacerlo usaré la noción de “dispositivos de visibilidad” que desarrolla Deleuze<sup>1</sup> que permite poner en relación elementos heterogéneos y entenderlos en su conjunto como un sistema de relaciones. El dispositivo es también el lugar y la oportunidad de su circulación, las tensiones y líneas de fuerza, las capas “de sedimentación” y las líneas de “creatividad”. Algunas de las preguntas que intentaremos responder son: ¿Qué muestra Milei en sus redes? ¿Qué imágenes lanza al debate social? ¿Con quiénes discute? ¿De qué modo lo hace? ¿Cuáles son sus fotografías recurrentes? Parto de la convicción de que necesitamos comprender aquello que nos daña, que nos incomoda y contra lo que necesitamos organizarnos.

Los tres signos centrales que instala Milei para autorrepresentarse son la peluca, la motosierra y el león, objetos visuales muy efectivos que actúan de manera relacionada, ideas-fuerza que funcionan por sustitución y sinécdoque. Su pelo desconcertante, que da pie a que lo llamen “peluca”, se vincula en el nivel de lo simbólico con la imagen del león que habilita a su vez la idea de fuerza, de liderazgo, de rey de la selva. “No vengo a liderar corderos sino a despertar leones”<sup>2</sup>, declaró Milei en una reedición de la frase: “Es mejor vivir un día como un león que cien como una oveja”, que mencionó Benito Mussolini en la toma de la batalla del Piave en 1918 y que también había usado Trump. Un mensaje dirigido sobre todo a varones jóvenes que se sintieron desconcertados luego de los cambios sociales promovidos por los avances feministas, una frase que apunta a dar identidad y autoestima.

Milei comenzó siendo una figura disruptiva e incorrecta invitada a los sets de televisión a los que concurría de manera exageradamente despeinada. Convertir su pelo en un ícono le permitía llamar la atención y que se realicen síntesis gráficas de gran memorización. El pelo actúa como un *dispositivo* digital que transmite la idea de un liderazgo inclasificable y permite la creación de *merchandising* e imitación.

\* Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora Adjunta CO-NICET/Argentina. Coordinadora del Área de Estudios sobre Fotografía y del Programa de Actualización en Fotografía y Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de la materia Didáctica Especial y Residencia Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Co-directora del Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política, Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA. Ha publicado el libro *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia Sigla (1975)*, ediciones Artexarte, 2020 y artículos académicos en diversas revistas nacionales e internacionales. Dicta clases de postgrado en UNSAM, FLACSO y UNGS. Directora del Proyecto Ubacyt “La fotografía y las ciencias sociales y humanas en la Argentina (1950-2020): Prácticas, métodos, objetos de estudios y formación académica”.

La motosierra, además de su función explícita de arrasar y cortar algo de manera brutal, encierra también una imagen de ostentación viril, una simbología de valor fálico equivalente a las armas que Jair Bolsonaro, presidente de Brasil entre 2019 y 2023, portaba o imitaba con sus manos. Milei despliega “exageraciones semióticas” en las que no importa el sentido del ridículo, por el contrario, es un efecto buscado. Corre los límites de lo considerado políticamente correcto, lo que le da la imagen de líder desconcertante que no se ajusta a los cánones tradicionales. Esto puede leerse en términos de autorreafirmación y seguridad en sí mismo. Una idea de autosuperación a partir de una historia personal en la que él mismo ha contado el maltrato recibido por sus padres y compañeros de escuela en su infancia. Milei ejerce un *bullying* sistemático contra quienes considera enemigos. Parece ser alguien que aprendió a sobrevivir a dicho *bullying* cometiéndolo. La imagen con la que más se representa a sí mismo en las redes sociales es la de un león. Utiliza para ello diferentes tipos de leones, a veces agresivos y violentos, otros cariñosos, infantiles y amistosos. Es un uso contradictorio y complementario, puede ser un león que persigue ratas (que serían los diputados en el parlamento) o un dibujo que lo muestra tierno, casi niño. Una idea de juego que rodea toda la comunicación. Por momentos se muestra como líder autoritario, por momentos como un nene que quiere ser querido. Su histrionismo, su capacidad camaleónica y su falta de límites y pudor lo convierten en un personaje factible de ser espectacularizado, ya sea en tono burlesco y/o humorístico. Es inevitable que capture la atención de los dispositivos mediáticos que por definición buscan lo sorprendente, lo novedoso, lo disruptivo. En ese escenario se mueve como pez en el agua, conoce las reglas y las sabe usar. Político indignado, loco, estrella de rock, economista que habla difícil, tipo violento y soez, un hombre sensible que llora porque le regalan una torta el día de su cumpleaños, alguien que ama a sus perros clonados, cuyo “jefe” es su hermana, y sus perros sus hijos.

Milei llevó a la política un lenguaje “troll” característico de las redes sociales. En ellas las interacciones anónimas permiten decir cosas que no se dirían de modo presencial. La mediación tecnológica desinhibe, provoca una disociación emocional que favorece la desvinculación de los posibles efectos de la propia acción<sup>3</sup>. Él asume esas interacciones en primera persona. Las redes sociales son su “ámbito natural”. Allí se creó un dispositivo de respaldos, repetidores y “granjas de bots”<sup>4</sup>. Tiene un dominio de lo que se denomina *clickbait* y “economía de la atención”, un ecosistema de información donde las fuentes sospechosas son difíciles de distinguir de las confiables y donde la caza de clics privilegia los titulares sensacionalistas, no importa si son verdaderos o falsos. Los algoritmos de búsqueda de interacción favorecen el contenido extremo, se nutren de los escándalos diarios que contaminan el debate social no permitiendo que se hable de otra cosa. Inundan el espacio mediático de inmundicia –como le recomendó Steve Bannon a Trump–, según relata Alejandro Grimson<sup>5</sup>.

Sus formas de actuar y presentarse sin temor al ridículo se combinan con un discurso antipolítica y antiprofesional que da señal de autenticidad. El pelo despeinado, el uso de la campera negra aunque haga mucho calor, las zapatillas como calzado aun en situaciones de mucha formalidad lo muestran disruptivo, rebelde, alguien que no se somete

a ningún protocolo. Algunas veces se muestra con las emociones a flor de piel, como alguien que estuviera cumpliendo todos sus sueños, mientras que, en otras, se maneja con desmesura y desinhibición. Un formato que le posibilita llegar a sectores medios y bajos a los que otras ultraderechas no llegan con facilidad.

Hay un doble juego en las imágenes que comparte Milei que tienen su eficacia en la propia contradicción. Por un lado, están las que lo muestran como no es. Fotos alteradas con Photoshop, flaco, esbelto, sin papada. No busca en ellas esconder la operación sobre la imagen porque es muy obvia, pero al mismo tiempo las comparte como si fueran fotos oficiales. En otras imágenes se muestra musculoso, atlético, alto, con una mandíbula muy marcada, con un estereotipo exagerado de masculinidad común entre la comunidad autodenominada “*Incel*”<sup>6</sup> y los Activistas de los Derechos de los Hombres. El objetivo es transformar su aspecto físico, hacerlo más atractivo y viril para convertirse en lo que llaman “Chad”, hombres que corporizan la masculinidad supuestamente “socialmente deseada” por las mujeres: exitoso en el terreno sexual, atractivo, con dinero, fuerte y popular entre sus pares. El beso de lengua con Fátima Florez en el escenario o las fotos junto a la ex vedette Amalia “Yuyito” González vienen a abonar esa lógica. Las mujeres son exhibidas como trofeos y adornos. Por otro lado, sus seguidores y él mismo comparten fotos donde se lo muestra caricaturesco, como un superhéroe que nos viene a salvar de la casta, de la inflación, del comunismo, del Estado violador. En otros casos asume la postura de un *rockstar*, campera negra, cantando en un escenario.

Algunos de sus discursos y de las imágenes que comparte muestran obscenidades y falta de pudor. Produce un corrimiento de límites nunca visto en la escena política argentina. Uso metáforas sexuales violentas que apelan a lo morboso. Milei se construye a partir de la desvergüenza, de la desinhibición social pública y de agresiones sin precedentes, de insultos soeces, de chistes de mal gusto (incluso en un acto escolar), de imágenes de ostentación viril o de masturbación. Las imágenes muchas veces buscan humillar a quienes considera sus enemigos. Son provocaciones que intentan generar fuertes reacciones, provocar enfrentamientos, ridiculizar y exponer a sus víctimas al escarnio público.

Según el semiólogo francés Eric Landowski<sup>7</sup> hay un modelo de popularidad política que denomina bufón, verdadera antiestrella de la antipolítica que –como un payaso– ridiculiza con sus actitudes burlonas y sus gestos excéntricos al sistema y al *establishment* institucional. Milei cumple todas las características de ese modelo. El autor señala lo siguiente:

... aplica su ingenio a rebajar el juego político en su conjunto, caricaturizándolo según una estética del mal gusto, y, en el plano de la estesia, contagiando en lo posible su propia repugnancia con la adopción sistemática de una *hexis* corporal voluntariamente chocante... [el bufón] se apoya, con toda indiscreción y algunas veces hasta con obscenidad, en una estrategia de la autenticidad, por oposición, a la pretendida facticidad de la “política politiquera”<sup>8</sup>.

Otros usos de imágenes recurrentes que realiza Milei son las que comparte bajo el eslogan “Fenómeno barrial”. En este caso son fotografías en las que prima un ego desmedi-

do, se vanagloria de aparecer en las primeras planas de la prensa mundial y despliega su narcisismo: “Estoy haciendo el mejor gobierno de la historia argentina”<sup>9</sup>.

Desde su asunción a la presidencia, tanto él como otras figuras gubernamentales han compartido de modo sistemático *fake news* y datos falsos muchas veces acompañándose por imágenes sacadas de contexto, alteradas digitalmente, tergiversadas o lisa y llanamente tomadas de otros acontecimientos y puestas como propias. Esto les posibilita manipular el debate público, deslegitimar a las instituciones estatales y erosionar aún más la confianza en la “política” en general y en los funcionarios públicos en particular. Todo se contamina de un manto de descreimiento en donde no se distinguen las fuentes oficiales de usuarios anónimos que difunden mentiras.

### Algunas conclusiones

Milei es el emergente de una situación social de aumento de la pobreza, desconfianza en la política y desprestigio de la palabra presidencial entre muchas otras razones. Un clima político y emocional que incluyó hartazgo, ira, desánimo, necesidad de nuevos horizontes, derrotas del campo popular y falta de memoria histórica, entre otros. Se le sumó a todo eso un paulatino proceso de normalización y legitimación de la extrema derecha que se acentuó en los últimos años, sobre todo en el sistema mediático tradicional. Milei fue durante años un invitado favorito de programas de radio y televisión que ayudaron a difundir sus ideas al tiempo que captaban *rating*. Lo fueron transformando así en una voz autorizada para analizar la coyuntura económica. Los años previos a que gane la presidencia, el aparato mediático tradicional festejó y utilizó su extravagancia. Esa fue una de las condiciones de posibilidad para que amplificara su discurso, cosechara conocimiento masivo y relaciones políticas. Milei surgió en la televisión, en los programas de espectáculos, siendo ridículo y soez. Conoce ese lenguaje provocador que genera zócalos y mantiene espectadores. A eso le suma su rol en las redes. Los tiempos fugaces y la polarización política hacen de la provocación un valor positivo. El lenguaje violento escala posiciones y se va naturalizando.

Fue relevante también para instalarlo en la escena política la red de fundaciones, asociaciones y *think tank* de extrema derecha a nivel internacional que pusieron dinero y recursos para fortalecer esas expresiones en Argentina. La estrategia de la extrema derecha cambió en la última década, ya no se propuso destruir el Estado desde afuera, sino ocuparlo para destruirlo desde adentro<sup>10</sup>. El antiintelectualismo, el masculinismo, el libremercadismo como supervivencia darwiniana, el antiestatismo se transformaron en marcas de época. La idea de realizar recortes en el gasto social, desregular y privatizar y achicar el Estado son políticas que Milei logró incorporar con consenso en algunos sectores de la cultura popular. Pero como señala Martín Becerra: “Lo que el espacio de Milei cataliza es una tendencia previa de *influencers*, *youtubers* y cuentas con contenido antifeminista, xenófobo, antiprogresista, antiderechos laborales y ambientales y de exaltación de la violencia contra personas y grupos identificados como enemigos”<sup>11</sup>.

Milei no es una anomalía del sistema, es su consagración. Sería un error verlo solo como un personaje extravagante y desquiciado condenado a desaparecer de escena de manera inminente, por el contrario, es una figura emergente, disruptiva y exitosa de una nueva ola reaccionaria capaz de reclutar para sí no solo a los grandes millonarios, sino a sectores medios y populares empobrecidos que conectan con sus imágenes y su retórica resentida, violenta y antisolidaria. Hay una identificación de los que sufrieron *bullying* toda su vida como él. A esto se le suma un uso eficiente de las redes sociales para manipular temores, frustraciones y deseos. Milei para sus seguidores es coherente, sincero y auténtico. Dos de los rasgos más ausentes en la política argentina de los últimos años. Logró reunir sectores que defienden el racismo, el antifeminismo, las derechas extremas y las no tan extremas, sectores que coquetean con el nazismo, anticomunistas, antisocialistas, antiperonistas. Sectores que no tienen reparos éticos para mentir ni para generar teorías conspirativas. La ultraderecha perdió la vergüenza de decir lo que piensa y cuenta con una gran capacidad tecnológica para propagar discursos de odio en un fértil estiércol neoliberal.

Ejerce el poder con la fórmula que Naomi Klein llamó “doctrina del shock”. Desde Milei, y en cascada hacia abajo, sus seguidores y funcionarios promueven y convocan a emociones negativas: ira, bronca, revancha, venganza. Generan imágenes de humillación visual de quienes consideran sus enemigos: comunistas, kirchneristas, socialistas, radicales, “zurdos que van a correr”, ratas en el parlamento.

Milei es un emergente de un nuevo mundo en donde no se sabe bien lo que la realidad es y lo que su imaginación dice que es. La inteligencia artificial puede potenciar eso. Las mentiras y exageraciones, los datos falsos y alocados tienen su correlato en imágenes alteradas que comparte de sí mismo. Frente a un sistema político envejecido, ineficiente y en muchos casos corrupto, Milei propuso una rebeldía, una cierta pasión, una forma de ver la política de modo disruptivo contra una maquinaria política hipócrita, envejecida y, lo que no es un dato menor, aburrida.

“No soy más un indignado, soy un esperanzado gracias a Milei”, dice un asistente entrevistado durante uno de sus actos. El desplazamiento de la indignación a la esperanza, de la bronca a la adhesión apasionada es parte de su núcleo duro de seguidores. Frente a la precariedad de la vida actual, Milei les propone una dignificación, les habla como sujetos que cuentan con la fuerza necesaria de cambiar la fatalidad de sus destinos si lo acompañan en su promesa de rebelarse contra las injusticias del sistema de la casta. Milei es para ellos un antisistema.

El discurso de la antipolítica se alza contra una forma de ejercer la política que ya no es vista como construcción colectiva o como una herramienta para la transformación. Las distintas imágenes que comparte Milei se articulan entre sí, dando vida a dinámicas comunicacionales complejas, que entremezclan lo planificado y lo aleatorio. Una verdadera “ingeniería del caos”<sup>12</sup>, para quien la confusión y el desorden constituyen un programa, un proyecto y un diseño estratégico.

El león, la motosierra y la “peluca” encienden una chispa de creatividad expandida (no solo en manos de expertos), son fácilmente reconocibles y memorizables, combinan imá-

genes agresivas con otras infantiles. Milei es versátil, en ocasiones prioriza lo espontáneo, se muestra auténtico, sincero y sin filtros, lo que refuerza su credibilidad. Es un antipolítico que va a en contra de la política tradicional. Coquetea con el nazismo, juega con imágenes de superhéroe y de *rockstar*. Tiene un costado sexualizado y obsceno, mezcla de infantilismo y violencia. Combina imágenes de humillación a quienes considera sus enemigos mientras enaltece su ego y su narcisismo. Con los perros desarrolla una figura tierna y al mismo tiempo infantilizada. Miente, tergiversa sentidos, se apropia de imágenes de otros y las falsifica o las saca de contexto. La distorsión, la variedad, la multiplicidad contradictoria, lo inclasificable y disruptivo, lo escandaloso y lo abyecto se combinan y se retroalimentan. La forma, en el caso de Milei, es tan importante como el contenido. Hay en su comunicación una mezcla de inocencia y destrucción. Milei porta una osadía provocadora. En estos diez meses de su gobierno las agresiones y mentiras fueron *in crescendo*. Estamos ante nuevas formas de violencia política enunciadas desde la primera magistratura del poder que habilita a ejercerlas desde abajo. Hay un incremento de la represión legal organizada y una estigmatización alentada desde arriba: “zurdos que van a correr”, kirchos, kukas, orcos, ñoquis, planeros, al mismo tiempo que se desmontan las redes de ayuda a todos los sectores vulnerados de la sociedad. Somos testigos y partícipes de una acumulación de espectáculos de violencia y degradación. Necesitamos con urgencia recuperar las tramas de lo sensible. Necesitamos poder ver, como escribió el poeta Friedrich Holderlin (1770-1843), que: “Allí donde está el peligro, crece también lo que salva”.

## Notas

<sup>1</sup> Gilles Deleuze. “¿Qué es un dispositivo?”. En B. Gots y otros, *Michel Foucault, Filósofo*, 155-163. (Madrid: Gedisa, 1990).

<sup>2</sup> Perfil. “Milei hizo ruido en Plaza Holanda: ‘No vengo a guiar corderos, vengo a despertar leones’”. *Política*. 7 de agosto de 2021. <https://www.perfil.com/noticias/politica/javier-milei-exploto-plaza-holanda-vamos-a-derrumbar-el-modelo-de-la-casta-politica-campana-elecciones-2021.phtml>

<sup>3</sup> Según un cálculo realizado por un programador que prefiere mantenerse en el anonimato y que diseñó un sitio abierto llamado milei.nulo.in, Milei pasó, desde el 10 de febrero de 2024 al 20 de octubre de 2024, 650 horas y siete minutos dedicado a republicar posts en X. Ver Jeremías Batagelj, “Una presidencia online: Milei pasó 650 horas en Twitter desde febrero”, *Página 12*, 20 de octubre de 2024. <https://www.pagina12.com.ar/776021-650-horas-y-siete-minutos-el-tiempo-que-milei-paso-en-twitter>

<sup>4</sup> No es un dato menor el hecho de que Fernando Cerimedo, estratega digital de Milei, haya creado “milicias digitales” en Brasil para apoyar un intento de golpe de Estado contra Lula da Silva. Ver Manuel Tarricone. “‘Milicias digitales’: qué se sabe sobre la causa en la que la Justicia brasileña investiga al argentino Fernando Cerimedo”, *Chequeado*. 1 de septiembre de 2024. <https://chequeado.com/el-explicador/milicias-digitales-que-se-sabe-sobre-la-causa-en-la-que-la-justicia-brasileña-investiga-al-argentino-fernando-cerimedo/>

<sup>5</sup> Alejandro Grimson. “Una sociedad estresada”, *Anfibia*, 20 de febrero de 2024. <https://www.revistaanfibia.com/milei-una-sociedad-estresada/>

<sup>6</sup> Programa de Igualdad de Género de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales. “¿De qué hablamos cuando hablamos de incels?”. 30 de agosto de 2024. <https://exactas.uba.ar/genex/2024/08/30/aproximacion-incels/>

<sup>7</sup> E. Landowski. *Presencias del otro*. D. Blanco, trad. (Universidad de Lima. 1997).

<sup>8</sup> E. Landowski. *Presencias del otro*. D. Blanco, trad. (Universidad de Lima. 1997), 230-231.

<sup>9</sup> Federico Rivas Molina y Mar Centenera. “Milei, en el Foro Madrid en Buenos Aires: ‘Estoy haciendo el mejor Gobierno de la historia argentina’”. *El País*. 5 de septiembre de 2024. <https://elpais.com/argentina/2024-09-05/milei-en-el-foro-madrid-en-buenos-aires-estoy-haciendo-el-mejor-gobierno-de-la-historia-argentina.html>

<sup>10</sup> Infobae. “Javier Milei: ‘Soy el topo que destruye el Estado desde adentro’”. *Política*. 6 de junio de 2024. <https://www.infobae.com/politica/2024/06/06/javier-milei-soy-el-topo-que-destruye-el-estado-desde-adentro/>

<sup>11</sup> Martín Becerra. “Milei, las palabras sin las cosas”, *Acción*. 15 de octubre de 2023. <https://accion.coop/opinion/milei-las-palabras-sin-las-cosas/>

<sup>12</sup> Ver G. Da Empoli. *Gli ingegneri del caos*. (Venecia: Marsilio, 2019).

# Con espíritu de artista: bibliotecas de bibliófilos en la revista *Saber Vivir* (1940-1946)

**Aldana Villanueva** \*

La revista *Saber Vivir* se publicó desde agosto de 1940 hasta 1956. En sus años de injerencia ocupó un lugar destacado entre aquellas publicaciones que detentaron un espacio de orientación para el consumo cultural defendiendo, tal y como enfatizó al cumplir un año de vida, "...la excelsa causa del buen gusto, en sus formas universales: el libro, el cuadro, la fotografía, la música, el teatro, el vestido, el mobiliario, la mesa".<sup>1</sup> No obstante, signada por la coyuntura internacional de la época, se ubicó, como ha estudiado María Amalia García, en un entramado de proyectos editoriales e intercambios complejo. Así, mantuvo un aire de familia con revistas estética y temáticamente aledañas como *Plus Ultra*, con un tono discursivo cercano al de publicaciones culturales, al tiempo que contó con la participación de agentes del exilio español y colaboradores adeptos a la causa antifascista y aliada.<sup>2</sup>

El foco esencialmente gastronómico que su director, el diplomático chileno José Eyzaquirre, otrora había proyectado para el emprendimiento editorial se sazónó con la mirada constelacionar de la secretaria de redacción, devenida luego subdirectora de la revista, Carmen Valdés. En efecto, Valdés propuso extender el universo de temas hacia el arte, la literatura y al rico escenario intelectual del momento. Cubrir un repertorio amplio de un estilo de vida refinado constituía, como la revista puntualizó, "un deber imperativo en las clases poderosas" tanto como "un derecho innegable en las más pobres y humildes".<sup>3</sup> De este modo, la democratización de una moral aristocrática en el seno del ascenso de la industria cultural constituyó un punto nodal de la misión de la revista.<sup>4</sup>

Bajo este marco, el escenario de bibliotecas personales tuvo una presencia sostenida durante sus primeros años de acción. En especial, aquellas pertenecientes a los miembros de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos (SBA), entidad creada en 1928, tuvieron un lugar privilegiado. La Sociedad se propuso difundir el gusto por los libros por medio de encuentros, conferencias e intercambios entre bibliófilos, tanto como a partir de la concreción de ediciones de su propio sello ilustradas con grabados originales de artistas argentinos.<sup>5</sup>

La profusión de diversas notas de las bibliotecas de los integrantes de la Sociedad en *Saber Vivir*, acompañadas de una cuidadosa galería visual, procuró presentar de manera

\* Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Doctoranda en Historia en EIDAES-UNSAM y becaria doctoral del CONICET radicada en CIAP (CONICET - EAyP / UNSAM). Investiga el proceso de consolidación de las Artes del Libro en Buenos Aires entre las décadas de 1910 y 1940. Es docente de Historia 1, carrera de diseño gráfico, (FADU-UBA). Coordina junto a Sandra Szir el grupo de estudios "Cultura Gráfica y materialidades", CIAP (CONICET - EAyP / UNSAM). Es integrante de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica. avillanueva@unsam.edu.ar

particular en la esfera pública los acervos bibliográficos resguardados intramuros de sus residencias mientras permitía solventar la acción cultural de la institución en los albores de los cuarenta. De este modo, fotografías de los anaqueles y ejemplares de Matías Errázuriz, Mariano de Vedia y Mitre, Teodoro Becú, Ezequiel Leguina, Carlos Mayer o Enrique García Merou desfilaban por las páginas de *Saber Vivir* mientras el discurso escrito redundaba en las competencias artísticas de estos coleccionistas a la hora de elegir los volúmenes.

En estas notas mientras el texto resaltaba las cualidades del productor del conjunto, más allá de ocasionales semblanzas bibliográficas de determinados libros, el repertorio visual desplegado privilegiaba la colección. Este punto se profundizaba aún más con la completa ausencia del retrato fotográfico del bibliófilo homenajeado, algo que distaba del tratamiento que la misma revista realizaba respecto a algunos escritores.<sup>6</sup>

Así, a una imagen general del espacio de la biblioteca, que recuperaba mobiliarios diversos desde un aristocrático gusto francés a sobrias bibliotecas de estilo inglés, le sucedían una selección de piezas distribuidas en varias páginas (figuras 1 y 2). Allí, mientras algunos ejemplares abiertos develaban portadas e ilustraciones interiores, otros cerrados mostraban sus elaboradas encuadernaciones, proponiendo un recorrido posible por algunos hitos de las estanterías. En este sentido, la revista devino, al decir de Rogers, un claro dispositivo de exposición y visualización de estas bibliotecas en el ámbito público.<sup>7</sup> El foco en determinados ejemplares cuidadosamente seleccionados se presentaba como un modo de corroborar la relevancia de las piezas tanto por su valor al interior de la historia universal del libro como en su calidad material. Asimismo, tendía a barrer con el supuesto de la mera biblioteca de “adorno”.

En efecto, este fue un problema especialmente advertido por una parte de la comunidad bibliófila local al tiempo que desde múltiples revistas de consumo masivo se explicitaban recomendaciones diversas para hacer de una anaquelera toda una obra de arte en cualquier hogar. Allí, el forrado de guías de teléfonos, calles o publicaciones de uso cotidiano se proponía como una práctica recomendable en la decoración de interiores a fin de consolidar verdaderas bibliotecas “huecas”, “simuladas” o de “camuflaje”, tal y como se las denominó en estas intervenciones.

En esta línea, *Saber Vivir*, en su propósito de devenir una guía del gusto de la alta burguesía y de los sectores medios de potencial ascendencia, tendía a enfatizar, a partir de las imágenes y textos de sus artículos, la importancia de la formación de una biblioteca doméstica a partir de un modelo erudito bibliófilo. Sobreponer la dimensión artística a la rareza o antigüedad de estos conjuntos fue una tendencia compartida en gran parte de las reflexiones escritas como en los modos de presentación visual de estas colecciones propulsados por la revista, más allá de la heterogeneidad y singularidad de cada uno de los acervos.

En este sentido, el contexto de lectura, en los términos de Annick Louis “la lectura propuesta por las formas y no la recepción efectiva”<sup>8</sup>, que consolidó *Saber Vivir* sobre estas bibliotecas, cimentó un entramado textual y visual que tendió a convalidar su estatus artístico más allá de su evidente valor bibliográfico. El mismo quedaba evidenciado tanto

por las ediciones modernas suscriptas a un minucioso cuidado en su presentación editorial tanto como por los ejemplares antiguos cuya integridad y belleza permanecían inalterables al tiempo. El gran formato y calidad material del mensual cuyas reproducciones fotográficas se anclaban a un papel ilustración satinado y a un cuidadoso trabajo de diagramación, contribuían a potenciar este punto. De esta forma, la revista graficó respecto a la SBA un movimiento en un sentido doble: hacia adentro, jerarquizando las bibliotecas de sus miembros en este particular sentido y hacia afuera, construyendo un modelo bibliotecario adecuado a replicar por parte de su propia comunidad lectora.

## Notas

<sup>1</sup> “Saber Vivir cumple un año”, *Saber Vivir*, agosto de 1941.

<sup>2</sup> María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”, en Artundo, Patricia (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008), 167-89; Fabiana Servidio, “La circulación de las ideas del panamericanismo en revistas latinoamericanas. *Saber Vivir* y una red de intelectuales a favor de la causa aliada” (I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana. Centro Espigas, Buenos Aires, 2017), [https://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/serviddio\\_circulacion#](https://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/serviddio_circulacion#).

<sup>3</sup> [Editorial], *Saber Vivir*, agosto de 1940, p. 1.

<sup>4</sup> Jerónimo Ledesma, “La revista perdida: *Saber Vivir*, 1940-1956”, en *La penosa manía de escribir Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2008), 35-55.

<sup>5</sup> María Eugenia Costa, “Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales”, *II Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 17 al 20 de abril de 2013. <https://www.bn.gov.ar/resources/conferencias/pdfs/costa.pdf>.

<sup>6</sup> Federico Gerhardt, “Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos y de autores en la revista *Saber Vivir* (1940-1956)”, en Delgado, Verónica y Rogers, Geraldine (comps.), *Exposiciones en el tiempo: revistas latinoamericanas del siglo XX* (Buenos Aires: Katatay, s. f.), 91-119, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.5254/pm.5254.pdf>.

<sup>7</sup> Geraldine Rogers, “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”, en *Revistas, archivo y exposición: publicaciones periódicas argentinas del siglo XX* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019), 11-27, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.880/pm.880.pdf>.

<sup>8</sup> Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en Ehrlicher, Hanno y Rißler-Pipka, Nanette (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos* (Tübingen: Universität Tübingen, 2014), <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>.



FIGURA 1

"En la biblioteca del Dr. Carlos Mayer, *Saber Vivir*, a.4, n. 43, p. 48. Fotografía de la autora. Centro de Estudios Espigas, EAYP, UNSAM, Buenos Aires.



FIGURA 2

En la biblioteca del Dr. Carlos Mayer, *Saber Vivir*, a.4, n. 43, p. 50. Fotografía de la autora. Centro de Estudios Espigas, EAYP, UNSAM, Buenos Aires.

# Cerámica moqoit: funciones nómades, formas migrantes, memorias anidadas

**Roxana Amarilla** \*

En el área sudamericana denominada Gran Chaco habitan los pueblos autóctonos de la familia lingüística guaycurú: Qom, Pilagá, Caduveo y Moqoit. Estos últimos, asentados en el Chaco Austral, hasta hace poco más de cien años, mantuvieron la movilidad residencial y el nomadismo en un ambiente extremo de clima cálido y escasez de agua. Al abrigo de los campamentos estacionales, desarrollaron una cerámica portable y funcional para la gestión de líquidos y alimentos. A fines del siglo XIX, la conquista militar del desierto verde obligó a los Moqoit a reconvertirse de nómades a sedentarios y a concentrarse, mayoritariamente, en el sur de la provincia del Chaco. Hacia las primeras décadas del siglo XX, la alfarería moqoit abandonó su funcionalidad como equipamiento portable de la vida nómade. Con los cambios en los modos de vida y de entorno, materiales y tecnologías de la alfarería, las soluciones formales del objeto-función también dejaron de cumplir con su cometido.<sup>1</sup> Cambiaron de propósito pero permanecieron reconfiguradas como recursos expresivos. Dichas soluciones, desplazadas como recursos de una operación estética, migran como imágenes y al migrar, conforman imágenes anidadas. Siguiendo el análisis de W.J.T. Mitchel, estas imágenes operan como marcadores territoriales, lo que permitiría a las artesanas identificar aquellas morfologías que reconocen como propias.<sup>2</sup>

A contrapelo de los genocidios, las reconversiones productivas y las colonizaciones tanto religiosas como educativas, la cerámica moqoit es una expresión contemporánea vigorosa. Ticio Escobar pone en perspectiva esta contemporaneidad: “lo que define ese concepto es la vigencia de las formas, no su puesta en horario con la actualidad universal. Desde esta perspectiva, cabe considerar contemporánea toda obra capaz de tomar posición ante su propio tiempo, sea para discutirlo o asumirlo, sea para continuar una vieja tradición o introducir un cambio innovador que altere su curso sin desconocer el rumbo colectivo”.<sup>3</sup>

En la alfarería moqoit contemporánea conviven historias diferentes y superpuestas a la linealidad occidental.<sup>4</sup> En este sentido es heterocrónica y en ella opera una memoria transmitida de generación en generación. La reflexión de Carlo Severi sobre la memo-

\* Maestranda en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano EIDAES UNSAM. Ha sido becada para el Proyecto Connecting Art Histories de Getty Research Institute, Seminario Internacional “Artes Populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos, resistencias sociales (UNAM, UNC y UNSAM). Ha publicado: Tres cuestiones en el fogón, en Paltrinieri y otros coord, *Relatos sobre Casira: recorridos por el pueblo alfarero, La Plata, EDULP, 2022*, pp. 124- 136; El barro de la memoria. Historias de la cerámica Moqoit en el Chaco, en Deborah Dorotinsky coord, *Estaciones múltiples de las artes populares. Entre las historias del arte, las prácticas culturales y los territorios*. Universidad Autónoma Nacional de México, en proceso de edición.

ria social de las tradiciones amerindias propone que las mismas se asocian a prácticas mnemotécnicas que tienen un doble carácter oral e iconográfico, un arte de la memoria.<sup>5</sup> Dichas prácticas están en permanente proceso de reelaboración y en ellas operan la evocación, la variación y la generación de nuevas imágenes. “Una forma mnemónica se torna así el lugar de origen de un estilo específico de la representación”, dice Severi.

Es interesante recordar que en la tradición nómada, en la idea de movimiento, confluyen camino y residencia estacional, construcción y regeneración de identidades, adaptación al medio ecológico, creación de economías y modos de vida.<sup>6</sup>

#### **Funciones nómades**

Los estudios sobre los pueblos nómades no fueron relevantes en la agenda de investigación colonial. En general, operaron para asociar lo nómada con lo primitivo.<sup>7</sup> Lo mismo sucedió con los estudios cerámicos, en los que la producción nómada no se consideró tan valiosa como la tecnología alfarera del sedentarismo asociada a la agricultura. Esta mirada reforzó un estereotipo de corte colonial y confirió un estatus inferior a la primera de ellas.<sup>8</sup> Algunos estudios arqueológicos sobre la tecnología en los contextos de movilidad residencial arrojaron luz sobre algunas constantes de la producción cerámica: la estacionalidad vinculada a periodos de recolección, la elaboración en zonas cercana a fuentes de agua, la amplitud funcional que va desde el acarreo, la portabilidad, el almacenamiento en sitios específicos, el procesamiento al fuego de raíces como un primer reemplazo a la tecnología de las fibras vegetales hasta el entierro de los ancestros.

#### **Formas migrantes**

En los llamados territorios nacionales de lo que hoy entendemos como Argentina, el nomadismo estuvo ordenado fundamentalmente por el acceso al agua y a los circuitos de caza y recolección.<sup>9</sup> Tanto Branislava Susnik como Alfred Métraux observaron que en el Gran Chaco, la cerámica de las culturas nómades se agrupó en dos o tres grandes tipos de objetos: ollas, jarras de cuello largo y cuencos.<sup>10</sup> Esta producción artesanal, ya iniciada la sedentarización compulsiva de las comunidades chaqueñas a fines de siglo XIX y primera mitad de siglo XX, quedó relegada primero por el latón y luego por el plástico. En manos de las artesanas moqoit, las formas de las vasijas asociadas a funciones como cántaros, cantarillas, ollas, cuencos, jarras y vasos, transitaban otros procesos.

Los cuerpos, otrora ovoides, presentaban fondos convexos, de contornos ovalados y forma globular. Las piezas estrechas a la altura de las asas con el uso del cordel del acarreo, por estrechamiento profundo también obtenían aspecto biglobulares.<sup>11</sup> Otra variedad de ollas, con cuerpo semiglobular con perforaciones para sistema de suspensión, base plana o ligeramente convexa, se utilizaban para cocinar o hervir raíces o sopas de menudencias. En la actualidad, estos glóbulos se repiten en número de dos, tres o más, como

recurso estético. Los picos vertedores fueron muy poco estudiados a excepción de una descripción detallada que realizó Amparo Tartaglia.<sup>12</sup> Los picos resultan ser uno de los recursos más notables en la cerámica de hoy y se presentan con formas sinuosas, serpenteantes, o en series pares o impares. Los bordes ondulados, que son característicos de procesos de producción rápidos o acelerados, en los estudios arqueológicos se tratan como propios de la temporalidad productiva nómada.<sup>13</sup> En el presente, es uno de los bordes más característicos de las vasijas moqoit.

Las asas, según Nordenskiöld, fueron influencia de pueblos alfareros andinos en la cerámica nómada.<sup>14</sup> Metraux, además, relata que las asas permiten pasar un sistema de cuerdas para portar los cántaros en la espalda.<sup>15</sup> Asimismo los orificios, que han sido frecuentemente observados en la mayoría de las cerámicas al este del borde andino, son agujeros para los acarreo y asociados a los mismos, pueden aparecer o no los cordones de suspensión que, en general son de fibra vegetal.<sup>16</sup> Hoy, los contenedores de barro no se realizan con la necesidad del acarreo, sin embargo, surgen los cordones de suspensión como un elemento frecuente en algún tipo de vasijas, como cántaros y vasos e, incluso, asociados a la presencia de asas. Nordenskiöld también consideró que las orejas o apéndices mamelonares eran influencias de pueblos alfareros andinos.<sup>17</sup> Las orejas aparecen en diferentes partes de la vasija, con disposiciones que difícilmente estén asociadas al tope para el acarreo.

#### **Memorias anidadas**

Los procesos creativos activados en la evocación, la variación de antiguas formas y la generación de nuevas imágenes permiten entender cómo se configura un arte para la memoria. Ofelia Fernandez, maestra artesana de Las Tolderías, Chaco, que actualmente vive en Charata, dice que cuando modela busca que las formas de las vasijas le salgan bien como a la madre, como a la abuela.<sup>18</sup> Uno de sus ejercicios de memoria consiste en levantar la vasija de orejas - con una oreja abdominal en la panza de la vasija- como lo hizo su madre, Susana Rodriguez. También trae el recuerdo de las especializaciones de sus ancestas: la abuela levantaba botellones para el agua y su madre, además, tinajas de 20 litros.

Antonia Valdés, de Colonia El Pastoril, aprendió el oficio a los 16 años de su madre y maestra Estela que, con 75 años, aún sigue modelando. En su caso cuenta con un viejo cuadernito donde se plasman los dibujos maternos al que recurre cada tanto.<sup>19</sup> Élica Salteño, maestra artesana afincada en San Bernardo, revive la imagen de su *meetora* o abuela - por parte de madre- Victoria Zoilo, que hacía botijo con soga.<sup>20</sup> La función del acarreo estuvo presente cuando “se cargaban en las alforjas de los caballos y solían caminar con los jarrones 5 o 6 leguas para vender”.<sup>21</sup>

María Alba Bovisio cita al artista moqoit Tardguc Francisco Ferrer para reconstruir la transición creativa en la transmisión del oficio de generación en generación:

Los alfareros se inician en este arte siendo niños bajo la tutela de padres y abuelos: "... modelábamos con los sobrantes de arcillas que utilizaban nuestras abuelas", nos cuenta Ferrer... En la adolescencia los ceramistas plasman diseños colectivos, conforme llegan a la adultez estos adquieren una identidad que expresa la creatividad e inventiva del individuo.<sup>22</sup>

El proceso creativo también tiene lugar por otras vías como la de los sueños o las visiones. Según el filósofo indígena Ailton Krenak, estas vías son lugares con una potencia diferente y con una conexión con el mundo compartida.<sup>23</sup> Rosa Salteño -maestra alfarera de Villa Ángela, Chaco,- dice que "muchas veces sueño con los trabajos".<sup>24</sup> Rosa aprendió de su abuela Dionisia Martínez, que llegó a tener 116 años. La experiencia de Élide Salteño también funge de ejemplo para contar como surge una vasija en forma de cántaro de grandes dimensiones: "Le pedía al Señor que me enseñe la forma, mi cabeza, mi corazón y mis ojos vieron la forma del palo borracho pero es liso. Fue una visión.". Posteriormente, Élide le agregó apéndices en forma de espina para lograr el resultado final. Esta mudanza y anidamiento de formas que se da en las vasijas es totalmente opuesta a la austeridad del tratamiento dado a las superficies. "Nosotros no pintamos", aclara Ofelia Rodríguez refiriéndose al lenguaje artístico moqoit, marcado tal vez por el utilitarismo tal como señaló Susnik.<sup>25</sup> La menor cantidad de decoración es una característica propia en las alfarerías nómades.<sup>26</sup> Si existiera, sería en formas como ribetes, protuberancias aplicadas o por impresión digital.<sup>27</sup> Por decisión de la artesana, los lustrados con piedra se hacen hasta tres veces. En ocasiones solo se le pasa una bolsa de plástico una vez horneada la pieza.

Todo parece indicar que la vasija moqoit es, en definitiva, el soporte material de imágenes y como imágenes materializadas dan cuerpo a un complejo de metaimágenes reconocibles por las artesanas como lenguaje propio.<sup>28</sup> Glóbulos, orificios, picos y asas son imágenes que se repiten dentro de otras, imágenes anidadas que circulan en la vida cotidiana o en los recuerdos de las familias y migran. Son imágenes de la memoria recobrada del tiempo de los campamentos y de los senderos, donde quedó tan clara como el rastro de la iguana, la huella emocional de la vasija.

## Notas

- <sup>1</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1997), 7.
- <sup>2</sup> W.J.T. Mitchell, *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (Madrid: Ediciones Akal, 2019), 28-79.
- <sup>3</sup> Ticio Escobar, *Tekoporá: arte indígena y popular del Paraguay* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes y Centro de Artes Visuales Museo del Barro, 2015), 18.
- <sup>4</sup> Keith Moxey, *Visual time. The image in history* (Durham: Duke University Press, 2013), 17.
- <sup>5</sup> Carlo Severi, *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria* (Buenos Aires: Editorial Sb, 2009), 208.
- <sup>6</sup> Leticia Katzer, “Procesos identitarios, ‘campos familiares’ y nomadismo: la vida indígena en las fronteras de la modernidad/ gubernamentalidad”, *Polis, Revista Latinoamericana* 12, no. 34 (2013): 165-183.
- <sup>7</sup> Ada Ingrid Engebriksen, “Key figure of mobility: the nomad”, *Social Anthropology/ Anthropologie Social*, 25, no. 1 (2017): 42-54. Esto cambió con el estudio de Pierre Clastres, *La sociedad contra el Estado* (Paris: Éditions de Minuit, 1977), 11, que examinó los mecanismos sociales en algunos pueblos que impiden la concentración de poder.
- <sup>8</sup> Jelmer W. Eerkens, “Nomadic potters: relationships between ceramic technologies and mobility strategies,” en *The archaeology of mobility: Old World and New World nomadism*, vol. 4, (Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles, 2008), 309.
- <sup>9</sup> Branislava Susnik, *Artesanía indígena* (Asunción: Editorial El Lector, 1998), 58; Aixa Vidal, “La cultura del agua entre los pueblos originarios del Chaco Austral,” *MATerialidadeS Perspectivas actuales en cultura material*, no. 6 (2020): 53-7.; Leticia Katzer, “Dinamizando el concepto de nomadismo. Notas teóricas y etnográficas sobre un modelo territorial no reconocido,” *Tabula Rasa* 37 (2021): 158.
- <sup>10</sup> Alfred Métraux, “Ethnography of Gran Chaco”, en *Handbook of South American Indian*, ed. J. Steward (Washington: Smithsonian Institute, 1946), 197- 370.
- <sup>11</sup> Ticio Escobar, *La belleza de los otros* (Buenos Aires: Edhasa, 2015), 105.
- <sup>12</sup> Amparo Tartaglia, “La cerámica de los actuales mocoví”, *Revista del Instituto de Antropología* (1959): 331-355.
- <sup>13</sup> Jelmer W. Eerkens, *Nomadic potters: relationships between ceramic technologies and mobility strategies, The archaeology of mobility: Old World and New World nomadism*, Volumen 4, (Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California, 2008), 317.
- <sup>14</sup> Erland Nordenskiöld, *The Changes in the Material Culture of Two Indian Tribes under the Influence of New Surroundings* (Gotemburgo: Elan- ders Boktryckeri AB, 1920), 145.
- <sup>15</sup> Métraux, “Ethnography of Gran Chaco”, 197- 370.
- <sup>16</sup> Nordenskiöld, *The Changes in the Material Culture of Two Indian Tribes*, 145.
- <sup>17</sup> Nordenskiöld, *The Changes in the Material Culture of Two Indian Tribes*, 140.
- <sup>18</sup> Entrevista realizada por la autora en Charata, 11 de enero de 2023.
- <sup>19</sup> Entrevista realizada por la autora en la feria Creadoras del tiempo, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, 6 de marzo de 2020.
- <sup>20</sup> Entrevista realizada por la autora en Lote 6, San Bernardo, Chaco, 13 de enero de 2023.
- <sup>21</sup> Legua: medida itineraria, variable según los países o regiones, definida por el camino que regularmente se anda en una hora (RAE, Diccionario de la lengua española, 22ª edición, 2001).
- <sup>22</sup> María Alba Bovisio, *Belleza y diversidad* (Ministerio de Cultura de la Nación, 2015), 27.
- <sup>23</sup> Ailton Krenak, *Ideas para postergar el fin del mundo* (Buenos Aires: Prometeo, 2021), 30.
- <sup>24</sup> Entrevista realizada por la autora en Lote 20, Villa Ángela, Chaco, 12 de enero de 2023.
- <sup>25</sup> Susnik, Branislava (1998) *Artesanía indígena*, 56.
- <sup>26</sup> Eerkens, “Nomadic potters”: 317.
- <sup>27</sup> Susnik, *Artesanía indígena*, 60.
- <sup>28</sup> W.J.T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, 28.

Vasija o recipiente  
Mocoví pequeño, con  
cuerda, de arcilla  
cocida, con agregado  
de ceniza de hueso  
para otorgar mayor  
resistencia. Estilo  
refinado, característica  
de la comunidad  
Moqoit. Resistencia,  
s/f, Museo del Hombre  
Chaqueño, Instituto de  
Cultura de la Provincia  
del Chaco.



Rosa Salteño  
con sus trabajos,  
Quitilipi, Chaco.  
Fotografía: Ariel  
Steinberg, 2017.



**Producciones múltiples,  
consumos de masas:**

relaciones, tensiones  
y mutaciones entre “bellas  
artes”, “artes populares”  
y “prácticas artísticas”

# En busca de lo popular en la cultura visual de masas del siglo XIX y comienzos del XX

**Sandra Szir** \*

La cultura impresa de fines del siglo XIX en Buenos Aires experimentó una serie de transformaciones que derivaron en la multiplicación de una amplia diversidad de artefactos gráficos que adquirieron distintas formas y cumplieron diferentes usos y funciones. Las condiciones de posibilidad económicas, sociales, culturales y políticas que la habilitaron se articularon con los factores tecnológicos, nuevos métodos de fabricación de impresos y de reproducción de imágenes que autorizaron una amplia difusión. A las tradicionales técnicas de grabado que acompañaban la edición de libros se sumaron los procedimientos industriales que posibilitaron mayor velocidad y abaratamiento de las impresiones, así como la reproducción del color o el emplazamiento de fotografías en las ediciones. El mundo de lo visual se vio transformado entonces por una proliferación de impresos ilustrados que circularon en todos los campos de la vida social. Las imágenes, pues, transitaron por las páginas del libro al periódico, los papeles de tarjetas postales, etiquetas comerciales o afiches, ascendieron a una circulación inédita hasta ese momento y cumplieron un rol significativo en un paisaje cultural urbano en transformación y su cultura visual.

Lo que me propongo abordar aquí son las potenciales interacciones entre los impresos ilustrados de carácter masivo y los esquivos modos de apropiación por parte de vastos y heterogéneos públicos. A su vez, pretendo interrogar las negociaciones, confluencias y tensiones entre la imaginería comercial y los usos y consumos populares. Los impresos de la cultura gráfica, de vida utilitaria y soporte generalmente frágil, pero con vocación estética y a menudo de gran riqueza visual, generaron diversas valoraciones sociales y culturales, identidades y sentidos contestados. Problematizar lo popular a través de estos dispositivos nos aleja de los productores, sus modos, espacios de producción y sus objetos y nos conduce al campo siempre más incierto de los hábitos de los consumidores. Supone el tránsito desde los procedimientos de la producción y reproducción de imágenes hacia el tipo de práctica cultural implicado en el consumo de este objeto masivo, práctica que suele dejar pocas huellas documentales.

La historia del arte no ha sido del todo ajena en su atención hacia la *ephemera*, aunque tradicionalmente solía ignorarla por tratarse generalmente de obras sin autor, producidas rápida y masivamente, difundidas a gran escala, distantes de la originalidad, la nobleza

\* Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Directora del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET-UNSAM). Docente en la Universidad Nacional de San Martín y en la Universidad de Buenos Aires. Autora de libros y artículos en temas de historia de la cultura visual y gráfica, prensa ilustrada e imagen impresa en Argentina de los siglos XIX y XX.

de las intenciones o los soportes pictóricos, que suelen conformar su canon estético.<sup>1</sup> La *ephemera* ilustrada acumularía todos los defectos, papeles pobres, impresiones a veces rudimentarias, los temas y motivos iconográficos reutilizados, provenientes de los *bajos fondos comerciales*, de carácter utilitario, publicitario. Estos impresos ligados a la dimensión cotidiana, administrativa, económica y social de la vida urbana y la sociedad de consumo del capitalismo industrial, destinados muchas veces a ser descartados luego de un uso específico, generaron sin embargo una experiencia visual significativa, y fue susceptible de ser preservada y coleccionada por su valor simbólico, político, cultural, afectivo.<sup>2</sup>

Con el foco en los finales del siglo XIX y los comienzos del XX, una vía para conceptualizar el consumo popular puede ser revisar el discurso refractario por parte de la alta cultura en las expresiones hostiles que las élites intelectuales y actores del campo artístico manifestaron hacia los objetos gráficos de la cultura masiva, en particular hacia los productos de la cromolitografía.<sup>3</sup> José María Ramos Mejía, médico alienista e historiador vinculado al positivismo, lamentaba tanto en *Los simuladores del talento* como en *Rosas y su tiempo* la forma como los nuevos medios, con su capacidad de reproducción, colorido e imágenes complacientes disputaban los modos tradicionales de cultura, y se apenaba de que “la oleografía triunfa sobre el cuadro al óleo: Watteau y Rembrandt son derrotados por *Caras y Caretas*”<sup>4</sup>.

Desde el campo artístico basta como ejemplo las voces de algunos miembros, guardianes de frontera, que objetaban el “mal gusto” de los “almanaques de cromo-litografías de vistosos colores, que, por lo chillones y desarmónicos están en perfecto desacuerdo con la naturaleza”<sup>5</sup>. Eduardo Schiaffino recomendaba para la educación artística en las aulas diferenciar “entre una estampa cursi y otra artística, entre las tarjetas postales groseramente iluminadas y aquellas que son realmente decorativas (...)”<sup>6</sup>

Incluso desde la propia industria gráfica la revista *La Noografía* señalaba en 1899 que la cromolitografía había “servido muchas veces a la difusión del arte trivial y contribuido a la decadencia del sentido estético, explotada por innobles especuladores e ignorantes profesionistas”, sin embargo, afirmaba sus progresos y la producción de verdaderas obras de arte y de publicidad para el comercio y la industria.<sup>7</sup> Se admiraba en parte la habilidad de los cromolitógrafos, pero se consideraban sus prácticas como un mal uso de la litografía. La abreviatura ‘cromo’ tenía una interpretación peyorativa, y la oleografía, que era una cromolitografía que reproducía pinturas al óleo, también.

La cultura de masas, por su parte, es definida en términos generales como un conjunto de lenguajes, bienes y objetos que remiten a la industria, al mercado y al consumo, puede contener elementos tradicionalmente definidos como populares<sup>8</sup> y remiten a públicos no específicos, más bien un entrecruzamiento de clases y grupos diversos que consumen objetos culturales que involucra la simultaneidad, en modo de espectáculo y se la asocia con los procesos de urbanización e industrialización. En la Argentina suelen observarse conjuntamente en un diálogo entre política y mercado, y se subrayan dos elementos; en primer lugar, la atención hacia las masas, incorporadas por parte de las élites al campo electoral a través de la Ley Sáenz Peña de 1912 que implementó el voto secreto y obliga-

torio para los varones nativos. En segundo lugar, el descubrimiento comercial del mercado de masas, que introdujo a las mayorías a la práctica del consumo. Desde los estudios culturales que estudiaron la trama material y simbólica atravesada por la situación particular de la clase obrera y los sectores populares, hasta la historia cultural que sostiene definiciones no esencialistas sino modalidades de circularidad con las élites letradas, señalan que puede haber consumos y apropiaciones populares en la cultura de masas.<sup>9</sup>

El imaginario de esta cultura de masas de la que nos ocupamos es variado, compuesto por vistas, retratos, representaciones costumbristas. Se destaca un tipo de imagen altamente consumido en el siglo XIX, el retrato público, que resulta relevante y naturalmente vinculado con la idea de nación, presente en los debates culturales y políticos de la época. Los interrogantes sobre la cultura popular se cruzan con los de las identidades nacionales, si retomamos a Eric Hobsbawn y su invención de la tradición.<sup>10</sup> De acuerdo con el historiador británico los estados nacionales construyeron artificiosa y conscientemente un conjunto de tradiciones que propuso escenarios y actores nacionales para cumplir con funciones de cohesión simbólica en sociedades conflictivas, estratificadas o culturalmente heterogéneas, como era el caso de la Argentina. La tradición legitimaba la autoridad, inculcaba creencias y valores y establecía lazos con un pasado, que a su vez construía, para una sociedad que a través de diversos fenómenos como la inmigración aluvional, presentaba una inestabilidad identitaria. Efecto de esto, un nacionalismo sustantivo derivaría en el discurso político de distintos sectores de la población y se expresaría en una diversidad de manifestaciones.<sup>11</sup> De modo que la escuela y el ejército fueron utilizados como instrumentos del Estado para convertir a la población en argentinos y ciudadanos. Es claro que algunos objetos de la *ephemera* gráfica adhirieron a ese impulso, en los que encontramos numerosos objetos de consumo popular y cotidiano en los que imágenes triviales de figuras o paisajes se combinan con contenidos simbólicos nacionales, en particular retratos de figuras públicas (figura 1).

El impulso de poseer iconografía de personajes notorios a través de impresos ilustrados era ya una costumbre de larga data. El mismo Ramos Mejía describe en *Rosas y su tiempo* (1907), el uso de la iconografía como herramienta de propaganda que constituía un medio “eficaz y popular” para “meter por los ojos” la figura y las acciones del Restaurador de las Leyes. Refiere que las imágenes se reproducían “por miles” y eran entregadas al “entusiasmo popular” y a los espacios de consumo que “no eran el salón, sino la pulpería, las tiendas del suburbio, el matadero y la campaña”.<sup>12</sup>

Otro símbolo de cohesión devenido valor nacional lo representa la figura del gaucho. Erigido hacia el Centenario por las élites letradas como esencia pura de la argentinidad incontaminada de amenazas extranjerizantes y mercantilistas de la urbanización moderna. Pero también es asumido por sectores populares urbanos e inmigrantes que se identificaron con la tradición de las ficciones criollistas de los folletines de Eduardo Gutiérrez publicados en la década de 1880 como *Juan Moreira* o *Juan Cuello*, que algunas marcas de cigarrillos reproducían en sus paquetes (figura 2).<sup>13</sup>

Sin embargo, otras representaciones muestran diferentes rostros a consumir y coleccionar, las “divas”, cantantes de ópera, o personajes del deporte, figuras celebradas cuyas

imágenes podían poseerse por unos pocos centavos a través de los cromos o figuritas. Estas figuras presentan otra cara de esta identidad nacional buscada por el Estado. Los intercambios internacionales de tecnologías, personas y objetos generaron operaciones transculturales de apropiación de modelos e imágenes. Se trata de una dinámica cultural conectada globalmente en el contexto de una red de comunicación internacional. La *ephemera* ilustrada representa también la huella de esos contactos y encuentros globales en sus apropiaciones selectivas, mediaciones, traducciones, resignificaciones o resistencias.<sup>14</sup>

#### **Consideraciones finales**

Al alejarse del terreno metodológicamente más seguro de la producción intelectual, estética o material, y de los propios objetos como huellas del fenómeno de la *ephemera* impresa y al poner en perspectiva el campo de la apropiación y el consumo la información se presenta con múltiples lagunas. Las posibles preguntas apuntan a la cuestión de los modos y fuentes con los cuales podríamos recuperar los discursos ideológicos y estéticos de los consumidores, y rastrear las tradiciones donde se asientan o irrumpen estas nuevas prácticas de consumo, y hasta qué punto lo popular se toca con lo nacional.

Un camino probable tal vez resulte siguiendo las genealogías de los objetos, las representaciones, las identificaciones políticas, las relaciones con el mercado, los espacios territoriales (centro y los barrios), otros consumos culturales populares que se han estudiado más en otras disciplinas, teatro, cine, música, y los estudios literarios (lecturas de novelas criollistas y sentimentales). Llegaríamos a una tierra más firme para comprender el tipo de práctica cultural que supone el consumo de esta gráfica efímera de carácter masivo y a diferenciar sus singularidades por comunidades o por sistemas de objetos, y encontrar convergencias en gustos, intereses o apropiaciones.

## Notas

<sup>1</sup> Bertrand Tillier, “L'éphémère imprimé & illustré: un objet à la lisière de l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle”, *Fabula/Les colloques*, Les éphémères, un patrimoine à contruire, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document2921.php>, acceso el 17 de mayo de 2019.

<sup>2</sup> Acerca de la ephemera, su conceptualización dentro de la cultura gráfica, problemas para su estudio y conservación ver, entre otros, Maurice Rickards, *This is Ephemera. Collecting Printed Throwaways*, (London, David & Charles, 1978); Alan Clinton, *Printed Ephemera. Collection, Organisation and Acces*, (London, Clive Bingley, 1981); Maurice Rickards, *Collecting Printed Ephemera*, (Oxford, Phaidon, 1988); Maurice Rickards (autor), Michael Twyman (editor), *The Encyclopedia of Ephemera. A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator and Historian*, (London, The British Library, 2000); Michael Twyman, *Ephemera. Les imprimés de tous les jours, 1880-1939*, (Lyon, Musée de l'imprimerie de Lyon, 2001); Graham Hudson, *The Design and Printing of Ephemera in Britain and America, 1720-1920*, (London, British Library, 2008).

<sup>3</sup> La cromolitografía, difundida luego de 1860, constituyó entre 1890 y 1930 la técnica dominante para producir impresos a color, y se aplicó a un enorme rango de productos comerciales. Junto a los impresos monocromos circularon cada vez con más frecuencia afiches de color en las calles, cajas coloridas en los negocios, o mapas y otros cuadros murales en salones escolares, libros y revistas. La industrialización de las máquinas litográficas a vapor de fines del siglo XIX le dieron un impulso mayor a la imagen color y el rango de impresos se multiplicó, y se imprimían grandes cantidades, varias imágenes en una piedra, y una hoja, y piedras de mayor tamaño, reduciendo el costo por unidad y haciendo el impreso a color masivo y sostenible. En espacios más grandes, las imprentas litográficas pasaron de una producción artesanal a una industrial. Ver Michael Twyman, *A History of Chromolithography: Printed Color for All*, (London, London-New Castle, Oak Knoll Press, 2013).

<sup>4</sup> José María Ramos Mejía, *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, (Buenos Aires, Félix Lejouane & Cía., 1904), 35.

<sup>5</sup> *El Grabado*, a. 1, n° 1, enero de 1916, pp. 3 y 4

<sup>6</sup> Eduardo Schiaffino, “Educación estética”, s/d, 27 de febrero de 1909, p. 22

<sup>7</sup> Lito, “La cromolitografía”, *La Noografía*, a. 1, n° 1, enero de 1899, p. 30.

<sup>8</sup> Sandra Gayol y Silvana Palermo, *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*, (Los Polvorines, Ediciones UNGS, 2018), 16.

<sup>9</sup> Como modelo de análisis puede tomarse Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos de un molinero del siglo XVI*, (Barcelona, Península, 2008) [1976]

<sup>10</sup> Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, (Barcelona, Crítica, 2002) [1983]

<sup>11</sup> Luis A. Romero, “Sociedad democrática y política nacional y popular: La Argentina en la primera mitad del siglo XX” *Estudios Sociales*, año XXIV, primer semestre 2014.

<sup>12</sup> José María Ramos Mejía, *Rosas y su tiempo*, (Buenos Aires, Félix Lajouane & Cía, 1907).

<sup>13</sup> Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, (Buenos Aires, Sudamericana, 1988).

<sup>14</sup> Sandra Szir, “Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, junio 2017.

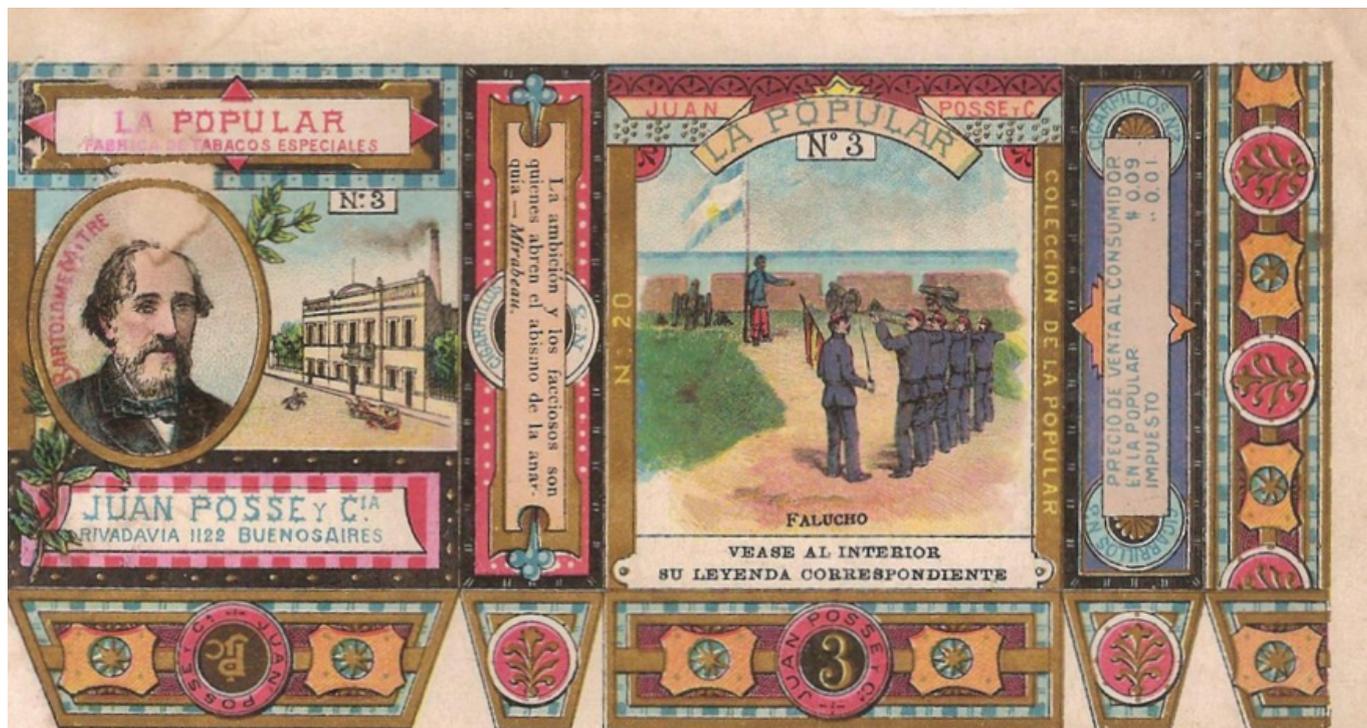


FIGURA 1

Marquilla de cigarrillos La Popular, Fábrica Juan Posse y Cia, c. 1890. Recuperada de página web Club de Coleccionistas de Marquillas de Cigarrillos de Argentina. <http://cpcca.com.ar/es-index.htm>

FIGURA 2

Serie de marquillas de cigarrillos La Popular con figuras del folletín criollista Juan Cuello de Eduardo Gutiérrez, Fábrica Juan Posse y Cia, s/f. Recuperada de página web Club de Coleccionistas de Marquillas de Cigarrillos de Argentina. <http://cpcca.com.ar/es-index.htm>



# Contracultura visual y popular en la enciclopedia argentina *mitomagia. Los temas del misterio*. Irradiaciones entre dispositivos y temporalidades

**Pol Fontana** \*

La Enciclopedia argentina *mitomagia. Los temas del misterio* circuló por entregas semanales durante el año 1969 en Argentina. Esta presentación da cuenta de un primer acercamiento al conjunto de imágenes de la publicación en relación a la categoría y movimiento contracultural con foco en el carácter visual de la publicación. La investigación compone mi tesis de maestría en proceso de Historia del arte argentino y latinoamericano en IDAES de UNSAM con la dirección de Silvia Dolinko y Juan Cruz Pedroni.

El objeto gráfico impreso –del cual solo se llegaron a distribuir 8 fascículos de los 52 que componían el plan original- se encuentra disponible de forma física en el Instituto de Psicología Paranormal-Alipsi<sup>1</sup> y a la vez digitalizado<sup>2</sup> por este para el Archivo Histórico de Revistas Argentinas-Ahira, en cuya web está totalmente accesible en formato virtual<sup>3</sup>; como también lo están la presentación o reseña breve y un índice de la enciclopedia –únicos documentos existentes encontrados sobre *mitomagia*- realizados por Soledad Quereilhac, para Ahira.

Compartimos su estructura y sus secciones así como nuestra experiencia de trabajo con su cuerpo de imágenes al usar herramientas digitales: la “búsqueda inversa por imágenes en línea” de motores de búsqueda como Google Imágenes, Bing, Yandex, Image-search.org. Tales herramientas permitieron ingresar o subir directamente la imagen que deseamos *materializar* virtualmente en la web, encontrando coincidencias o su fuente original, así como otros datos y derivas inesperadas, que forman parte de las historias evocadas. Tales irradiaciones metodológicas entre dispositivos y temporalidades -con el uso de tecnologías del campo de la inteligencia artificial en cruce con tecnologías analógicas de texto de la misma materia física que *mitomagia*- amplifican la investigación en curso.

Culturas visuales y tradiciones, secretas y populares, conviven en el interior de cada fascículo. Nos encontramos analizando su visualidad para conocer los modos en que inspiraron imaginarios, compartieron conocimientos y promovieron la afirmación cultural sobre tópicos como mitología, folklore, ocultismo, magia y otras disciplinas herméticas que representan prácticas y creencias con distintos grados de debate y aceptación en la sociedad.

Confluyen en *mitomagia* distintas visiones: históricas, geográficas y culturales con producciones simbólicas prehispánicas, coloniales, del período de la ilustración, del renacimien-

\* Maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Curadora del Museo del Banco de la Provincia de Buenos Aires (2012-2021) Creadora integral, co-coordinadora y curadora de tres ediciones del “Concurso de Fotografía sobre el Suelo de la AACs” (2010-2014). Enseñó Curaduría en el CIC y en la Usal. Actualmente Integra la Cátedra Dr. Arturo Jauretche del BPBA.

to, medievales, modernas y contemporáneas; de todos los continentes, de oriente y occidente. Un conjunto de manifestaciones culturales entre las que advertimos resistencias y disidencias de distinto orden -fusionadas entre las programáticas discursivas, plásticas y de diseño, propias de sus hacedores- transmutadas en los contenidos comunicados: conceptos, vías de pensamiento, procedimientos, personajes, artefactos e historias que entendemos linderos a los márgenes culturales hegemónicos, contemporáneos a la publicación. Las dinámicas visuales-textuales activas en la enciclopedia durante su existencia bimestral, presentan rasgos disruptivos y de reflexión crítica. Su temporalidad comunicacional osciló dentro una atmósfera nacional con marcos de referencia dogmáticos de mixtura religiosa, moral y científica en sus políticas oficiales, simultáneamente a una gran expansión de *lo contracultural* en la sociedad.

Con la dirección general de Roger Plá e intelectual de Ernesto Sabato y la participación de Augusto Cortazar en los temas argentinos y de países americanos dentro del equipo editorial, la enciclopedia compiló: saberes, operatorias, representaciones y discursos incluidos y asociados al campo de “lo esotérico”. Categoría analítica, o “fenómeno histórico cultural particular de la tradición occidental” “en principio, diferente de la ciencia y la religión”<sup>4</sup>. Mientras la escritura general de sus historias culturales está organizada alfabéticamente, el tratamiento de sus asuntos en la producción pedagógica que realizó fue más allá del género enciclopédico convencional. Pareciendo trascender la compilación del mundo propia del formato: datos, objetos, historias y relatos que en la selección proponen un compendio educativo alternativo.

Frente a nuestros ojos las imágenes agrupadas en sus páginas representan a originales ausentes o bien a reproducciones de reproducciones, y provocan la idea de comunidad gráfica intercultural de diversos lenguajes artísticos: técnicas de grabado, pintura, dibujo, fotografía, collage, fotograbado, textil, escultura, relieve, cerámica, entre otros. Son partículas de una selección “entre de lo disponible tomado de otras publicaciones”, cómo cuentan los entrevistados Dante Bertini y Carlos Firvida, encargados del Arte y Diagramación además de Jorge Pechersky.

La publicación fue una experiencia gráfica de comunicación y a su modo, un aporte a la revolución contracultural en los hogares, desde la mesita de luz y el escritorio, hasta las calles. Personas lectoras le dirigieron su curiosidad e interés. A través de los tópicos compilados, la revista convivió culturalmente con las corrientes/comunidades mágico-religiosas de la sociedad argentina, como con las distintas oposiciones y prohibiciones estatales, científicas y religiosas que provocaban sus temas y prácticas, tanto en el contexto histórico nacional como global.

Fue presentada a la sociedad argentina como la primera enciclopedia en lengua española especializada -como está escrito en su contraportada- en magia, astrología, brujos, mitos, supersticiones, yoga, espiritismo, adivinación, ciencia ficción, parapsicología “y todos los temas relacionados con ese mundo de misterio y alucinación”, en más de 1.500 artículos redactados por su equipo editorial. *Los temas del misterio* que se anunciaban desde su subtítulo, estuvieron disponibles en los kioscos de revistas cada semana durante dos meses.

En la configuración de su visualidad, y significativamente en los collages de las portadas, se alude a magia, religión, vida cotidiana, tecnologías del pasado y contemporáneas de la humanidad. Por otra parte, confluyen áreas temáticas y secciones fronterizas, de especial interés para el análisis específico del corpus visual, como características formales del objeto gráfico que conforman la riqueza de las intenciones estéticas editoriales: las publicidades, la sección “Lo fantástico en el arte”, las entregas de “Cuentos fantásticos” y los fondos ilustrados de las retiraciones de tapa.

Las imágenes de *mitomagia*, emitieron comunicaciones públicas desde el interior de su retícula/plantilla. Para abordarlas separamos las entradas textuales de las imágenes, las despejamos de descripciones del lenguaje a excepción de sus epígrafes, y las reagrupamos por fascículo pensando en que formaban parte de un paquete visual que se adquiriría cada semana -con la lógica de los paneles warburgianos en su *Atlas Mnemosyne*. Aunque ellas no cambian, paradójicamente, componen la lógica inestable y dinámica de las formas de mirar que las encuentran. Abrimos de esta manera para reflexionar, las páginas de este conjunto de visión gráfica que circuló hace más de cincuenta años en nuestro país.

En la visualidad conjunta del programa enciclopédico, refieren complejas existencias cruzadas: físicas y temporales del mundo del arte, de la ritualidad, de la fotografía documental o del diseño. En relación a los hechos e ideas culturales que encarnan las presentaciones visuales, cumplieron importantes funciones. En *mitomagia* son accesibles a la mirada y expresan un carácter popular de circulación, sin la rigidez canónica o hermetismo que algunas veces ellas frecuentan en el campo artístico o en el esotérico en relación a su datación o información explicativa de su entrada textual.

Las imágenes actuaron en las sociedades que las crearon y en la publicación que estudiamos, se hallan relacionadas entre ambas realidades. Moviéndose entre tecnologías y formatos de visión como maneras de pensar y vivir. Tomamos tres ejes de interés para la investigación en desarrollo:

1. Las cubiertas conforman una de nuestras pesquisas porque manifiestan la contemporaneidad de la propuesta editorial. Plantean la puesta en acto de su maquinaria creativa en base a la significativa decisión editorial de comunicar el producto con collages, realizados especialmente para sus portadas. Están compuestas por piezas, imágenes, obras de arte o dibujos universales existentes intervenidos e integrados a tramas, guardas y apliques en el período activo de la publicación por tres artistas argentinos: Dante Bertini, Carlos Firvida y Jorge Pechersky; quienes además conformaron el equipo editorial de arte, diagramación y diseño.
2. De Fotografía documental que aparece en la enciclopedia, la realizada en el país sobre cultura andina y folklore argentino y americano, por los fotógrafos Sergio Barbieri y Duarte dentro de las imágenes referidas a temas argentinos y americanos, en vínculo con las entradas textuales relacionadas de Augusto Raúl Cortazar. Hacemos foco en ellas desde perspectivas conceptuales decoloniales y de identidades originarias, como en

las socio-políticas que relacionan a la contracultura popular y el folklore en ambientes de reunión, refugio y expansión para las diversidades y sus trayectorias en ese presente, a partir de comentarios de Dante Bertini, uno de los diseñadores de arte y diagramación de la revista entrevistado.

3. Representaciones que evocan corporalidades humanas de origen mitológico y mágico-religioso, como del mundo de la alquimia o de la vida social cotidiana en relación a estereotipos cisheteronormativos e identidades disidentes oprimidas o veneradas. Desde los estudios feministas y la teoría cuir/*queer*, practicamos una lectura de sublevación a la mirada normativa sobre imágenes que protagonizan la enciclopedia sobre alegorías alquímicas medievales y asociaciones al cuerpo con cualidades de sustancias químicas y las potencias de sus transformaciones; o bien aparecen como figuras retóricas: el andrógino, el amor entre el sol y la luna, entre otras iconografías. Tales imágenes comunican modos específicos de pensamiento visual, eficaces para las disciplinas que las crearon y utilizaron como expresión de conocimiento. Codificadas, dan a conocer y ocultan simultáneamente. Sus obturadores y simbologías persisten en la publicación. Son realidades expresivas, agrupadas en las lógicas de visualidad de la enciclopedia.

La decisión y acción pedagógica-política de comunicar y valorizar tradiciones populares, “popularizar las secretas”, y la provocación de curiosidad e interés en su ámbito, a través de reflexiones críticas en los temas e imágenes que propuso la enciclopedia, se hallaron expuestas y subordinadas a patrones culturales, sistemas, identidades normativas y estereotipos de reproducción hegemónica patriarcal.

Con esta única publicación, la editorial Elba, Ediciones Latinoamericanas Buenos Aires SA. movilizó su maquinaria gestiva para proyectar y compartir de manera colectiva, discursos y visualidades históricas de “tecnologías esotéricas” globales y “prácticas folklóricas” vigentes de la región. Continuamos trabajando con esta producción incluida dentro del paraguas contracultural de la región en el año 1969 que compartió en sus páginas a diversidades y comunidades culturales excluidas, actuando más allá de los muros del arte: entre las manos de las personas y el correr de sus vidas diarias.

#### Notas

<sup>1</sup> Dedicado a la investigación, enseñanza y difusión de la parapsicología desde 1990. <https://www.alipsi.com.ar/>

<sup>2</sup> Digitalizado por esta misma institución a través de su centro de documentación Agencia Latinoamericana de Información PSI-Alipsi, <https://www.alipsi.com.ar/biblioteca/>

<sup>3</sup> Archiva digitalmente y estudia la historia de las revistas argentinas en el siglo XX. <https://ahira.com.ar/?s=mitomagia>

<sup>4</sup> Juan Pablo Bubello, *Historia del esoterismo en la Argentina. Prácticas, representaciones y persecuciones de curanderos, espiritistas, astrólogos y otros esoteristas*. 1ra. ed. (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010).

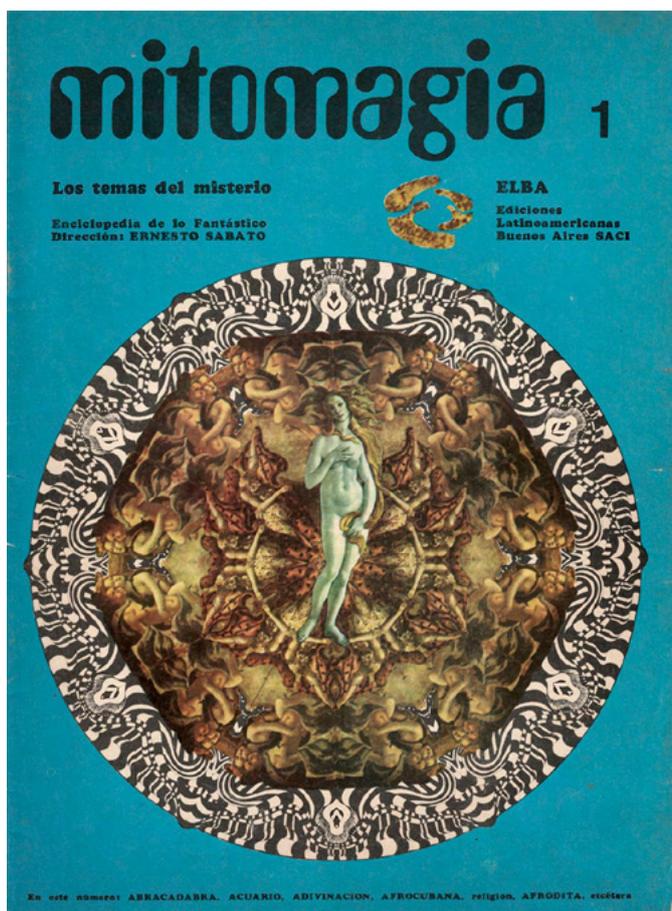


Imagen de portada del fascículo  
nro. 1 de *mitomagia*. *Los temas del misterio*.  
1969. Arte y Diagramación de este fascículo:  
Dante Bertini (collage). Digitalización:  
Pol Fontana. Abril, 2024.

# Afectos y cultura material: los juguetes de papel en *Pulgarcito* y *Billiken* (primeras décadas del s. XX)

**Victoria Martín Reyes** \*

A fines del siglo XVIII la *ephemera* ilustrada y barata comenzó a inundar los mercados europeos, multiplicando la disponibilidad de imágenes gracias a la creciente industrialización de sistemas de impresión y la adopción de la litografía de Senefelder. La circulación masiva de pliegos sueltos ilustrados con altas tiradas difundió contenidos morales, religiosos, didácticos, humorísticos y lúdicos. No hubo publicaciones específicas para la infancia antes del siglo XVIII<sup>1</sup>, algo no casual si consideramos que Philippe Ariès<sup>2</sup> sitúa en este momento su descubrimiento, cuando pasó a reconocerse al niño como sujeto histórico y empezó a devenir una audiencia específica. Gracias al cambio demográfico, la mejora de la movilidad social y el aumento de la alfabetización<sup>3</sup>, aparecieron impresos específicos para infancias con temas literarios, didácticos, pedagógicos, litúrgicos y lúdicos. Entre aleluyas ilustradas, *toy books* y juegos de mesa, se popularizaron en el siglo XIX los juguetes de papel con figuras, animales y escenas para ser ensambladas, adquiribles de forma individual o en serie. Algunos centros clave de producción fueron Neuruppin (Alemania) y L'Imagerie d'Épinal (Francia), que implementaron un abundante uso de la xilografía y la cromolitografía. Otros recortables célebres fueron los teatrinos de papel, que operaron como una suerte de extensión de la espectacularización en miniatura, destinada a los hogares. Célebres literatos y dramaturgos refirieron a su influencia formativa al implicar el arduo recorte, montaje y ensamble de escenarios y proscenios, fondos y decorados, personajes y utilería<sup>4</sup>.

Estos juguetes involucraron una dimensión instructiva, combinando lo lúdico, lo mental y lo manual. A su vez, respondieron a nuevas necesidades familiares ante una progresiva reclusión hacia la intimidad del hogar y una mayor atención sobre la educación y ocio infantiles. Howard Chudacoff señala que las familias de clase media del siglo XIX valoraban enormemente los juegos utilitarios, es decir, aquellos que fomentaban en los niños habilidades prácticas. Este enfoque regulaba un ocio normativo en el que los niños aprendían mientras jugaban<sup>5</sup>.

Pronto los juguetes de papel aparecieron en la prensa periódica ilustrada, tanto dirigida para adultos como para las infancias. Algunos ejemplos se reproducen en las españolas *Macaco* (1908) y *El perro, el ratón y el gato* (1930), las francesas *Mon Journal* (1881-1925) y *Bernadette* (1914), o la estadounidense *Pictorial Review* (1899). Estos diversos modelos para armar se volvieron prototipos para los recortables argentinos.

\* Licenciada en Artes con orientación Artes Plásticas y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (FFyL-UBA). Se desempeña como archivera en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y realiza asistencias curatoriales y de investigación en instituciones privadas. Fue becaria del Consejo Interuniversitario Nacional y actualmente es docente adscripta en Teoría e Historiografía de las Artes Visuales (FFyL, UBA).

Ahora bien, bajo este marco de surgimiento, entendemos que el abordaje de los juguetes de papel quedó a medio camino entre la historia del libro y la historia del juguete, por ocupar un lugar ambiguo entre la estampa, el libro y el juguete convencional. De ahí que los recortables hayan sido poco atendidos en los estudios acerca del proceso mayor de masificación de la cultura visual. Proponemos entenderlos en el marco de la consolidación de un público infantil, como artefactos instructivos que se alinearon a objetivos edificantes y que contribuyeron a afianzar afectos y sensibilidades a temprana edad.

En el ámbito local, las pioneras en tener juguetes de papel fueron *Pulgarcito* (1904) y *Biliken* (1919). Años después las sucedieron *Marilú* (1933), *Codelín* (1961) y *Anteojito* (1964), entre otras.

*Pulgarcito*, creada por Constancio C. Vigil y Enrique Acuña, fue la primera revista argentina en dirigirse al público infantil y en incluir juguetes de papel. Sandra Szir<sup>6</sup> analiza cómo *Pulgarcito* logró separarse del tipo previo de revista infantil moral y didáctica, alineándose a los rasgos físicos de la masiva *Caras y Caretas*. Así, se sirvió de las nuevas posibilidades tecnológicas dadas por la cromolitografía y el fotograbado para ensayar nuevas puestas en página y convivencias entre fotografía e ilustración.

Para analizar los juguetes de papel, y entendiendo los alcances de esta primera aproximación al objeto, se propone simplificar la clasificación propuesta por López Sala y Sanz<sup>7</sup> en dos grandes distinciones: recortables planos o bidimensionales (como muñecas y soldados) y volumétricos (como construcciones, edificios, teatros).

En *Pulgarcito* aparecen un total de diez juguetes de papel, ubicados en las contratapas, a color y en página completa (figura 1). Titulados “Construcciones ligeras”, la mayoría de estos juguetes son volumétricos (un quiosco de diarios, un teatro de títeres, un trineo ruso), seguidos en cantidad por juguetes animados. Éstos últimos son de interés si los asociamos a los espectáculos visuales, comunes en la época. Todos estos juguetes tienen instrucciones que señalan dónde y cómo cortar, plegar, pegar y armar mediante iniciales y líneas gruesas o punteadas. Asimismo recomiendan adherir cartones de soporte para refuerzo. Los recortables animados suponen, además, la incorporación de hilos o alambres para ayudar a la mecánica del movimiento. Estas indicaciones y referencias externas al juguete en sí operaron como estímulos de la interactividad dentro de la lógica del “hazlo tú mismo”, apelando al entretenimiento y al ocio controlados. En el revés de los recortables de *Pulgarcito* generalmente aparecieron publicidades de la editora Cabaut & Cía. previstas para ser cortadas: el recorte del juguete en los márgenes de una revista ya de por sí enfatizaba el carácter efímero de este soporte.

Los recortables de *Pulgarcito* se tomaron de álbumes y pliegos extranjeros, práctica común en la época si consideramos que juguetes y estampas llegaban al país desde Francia, Alemania o Gran Bretaña<sup>8</sup>, lo que denota este activo proceso de circulación y consumo de imágenes de la cultura visual y su adaptación al contexto local. A la fecha, se identificaron recortables en *Pulgarcito* reproducidos a partir de láminas de la Imagerie Delhalt de Nancy y de Pellerin de Épinal, como es el caso de un quiosco de diarios del segundo número en el que se reemplaza la vendedora por un vendedor y los títulos de la prensa francesa por las locales *Caras y Caretas*, *Le Courier de la Plata* o el mismo *Pulgarcito*. Esto

denota las preferencias del consumo local e invita a pensar cómo funcionaron motivos, figuras y espacialidades de los juguetes de papel extranjeros en Argentina. E inclusive cabe preguntarse por el proceso de adaptación de la imagen de su soporte original, esto es, el pliego suelto de Épinal de aprox. 50 x 40 cm., al formato de la revista argentina, de 23 x 12,5 cm.

A partir del número 18 *Pulgarcito* pasó a ser una revista para adultos. Los juguetes de papel volvieron quince años después, cuando Vigil lanzó *Billiken*. Con mayor éxito y perdurabilidad, *Billiken* diversificó estrategias visuales y comerciales adoptando un mayor formato y más publicidades, cuentos, concursos y secciones de intercambio con los lectores. Por su despliegue enorme de juguetes de papel, tomamos como fecha límite de este estudio el año 1925, cuando cambió la dirección de *Billiken* de Constancio Vigil a su hijo Carlos, quien redirigió su patrón editorial de lo literario a lo más escolar, de lo cosmopolita a lo nacional<sup>9</sup>.

Desde sus inicios, *Billiken* incluyó juguetes de papel (figura 2). El primer número inauguró con una muñeca, género furor entre los recortables extranjeros y ausente en *Pulgarcito*. Pronto, junto a los bebés y muñecos de papel, aparecieron las “Construcciones Billiken” para armar verdaderas “Ciudades Billiken” con chalets, panaderías, carnicerías o estaciones ferroviarias, así como también los “Mobiliarios Billiken” brindaron modelos de muebles para montar interiores. Además abundaron los juguetes animados con mecánicas propias, para que los niños puedan manipular los movimientos de una murga, de una jazz-band y hasta de un cinematógrafo. Progresivamente fueron incluyéndose animales, loterías, marionetas y modelos para armar buques, aeroplanos, camiones, entre otros. Más adelante y en fechas significativas se imprimieron recortables de caretas de carnaval y edificios patrios.

Estos juguetes de papel enfatizaron un sentido instructivo, conjugando enseñanza y entretenimiento, más aún si los entendemos dentro de los márgenes de revistas alineadas con conceptos educativos y pedagógicos. Daniela Pelegrinelli señala que en los inicios de la industria juguetera la diferenciación entre juguete instructivo, educativo o didáctico fue difusa. Si bien ella entiende a los juguetes de *Billiken* —particularmente los afines a temas patrios— como educativos por favorecer y estimular el desarrollo infantil y la transmisión del contenido escolar, no obstante puede pensarse que también funcionaron de modo instructivo. Pelegrinelli define a los instructivos como juguetes que prometen “aprender jugando, basados en el conocimiento de cierta información”<sup>10</sup>. Este rol modélico de un aprendizaje constructivo se vislumbra en las instrucciones de los juguetes de papel, que exigían una motricidad fina y atenta, un prolijo recorte con tijeras y un minucioso ensamble de partes. Esto sin mencionar que las instrucciones en *Billiken* podían extenderse a una carilla completa, sobre todo en el caso de las construcciones, lo que denota la exigencia de la consecución de varios pasos. Asimismo, este hincapié en un juguete que no esté dado y deba construirse se correspondía con los lineamientos de las revistas en pos de alimentar la obediencia, disciplina e ingenio infantiles, así como también con una voluntad de control y corrección sobre los futuros ciudadanos. Un catálogo de Curt Berger y Cía. de juguetes instructivos resume: “En nuestra casa no se venden juguetes comunes

sino juguetes que despiertan las facultades mentales del niño (...). No deje Vd. jugar a sus niños sin un fin determinado. Inculque desde temprano la noción del trabajo (...)"<sup>11</sup>.

Por último, es plausible comprender estos objetos de estudio en el marco de la historia de las emociones, siendo juguetes que alimentaron afectos y anhelos, no sólo en cuanto a su aspecto lúdico sino también a las ansias de su posesión. *Pulgarcito* prometía que la primera parte del trineo ruso aparecería en el número 5 y la segunda en el número siguiente. *Billiken* comprometía a los lectores a adquirir varios ejemplares en caso de querer armar la ciudad entera. Estas estrategias comerciales claramente funcionaron para reforzar el vínculo entre los *magazines* y el público. Un pequeño escribió en 1920 a la revista sobre las "Construcciones *Billiken*":

(...) Estas, señor director, me vuelven loco, tanto que los días me parecen años, en espera del lunes en que la recibo. (...) Ahora le pido que siga con sus páginas de construcciones y haga el favor de poner cada semana por lo menos tres hojas; y si alguna vez se le ocurre salir por el interior de la república, le ruego venga por mi casa, para que vea lo rico que me he hecho con sus famosas construcciones (...)"<sup>12</sup>.

Matildita y Carlitos "(...) están deseando llegue siempre el lunes (...). Entretenidos arman las figuras animadas que en él se publican semanalmente, para mostrárselas luego a su querida hermanita Viruchita"<sup>13</sup>. María Núñez escribió a *Pulgarcito* en su décimo número: "(...) No te imaginas la grandísima simpatía que tengo por ti; ¿y cómo no ser así con un amigo que a la vez de divertirnos grandemente, nos instruye? (...)"<sup>14</sup>. Estos testimonios de las cartas de lectores demuestran cómo los juguetes de papel se hicieron lugar en los consumos de los niños desde su carácter lúdico, atractivo e instructivo. Además, se relacionan con otros objetos de raíz instructiva que los niños piden para navidad, como es el caso de juguetes de construcción con bloques y libros para estimular el ingenio.

Para finalizar, el camino de los juguetes de papel hasta llegar a *Pulgarcito* y *Billiken* permite dar cuenta de una abundante cultura visual cuya masividad de imágenes y soportes fue poco a poco dirigiéndose a la infancia. Este proceso se replicó en nuestro país, con la importación de prototipos de juguetes clásicos y de papel que se adaptaron y resignificaron para atraer a ese naciente público. Modelos para armar que invitaron a no permanecer ajenos, a instruirse y a adquirir habilidades y experticia en recortar, pegar y armar, bajo una conducta disciplinada y rigurosa, en línea con la expectativa social sobre los futuros ciudadanos. Estas muñecas y edificios de papel, lejos de ser ignorados, fueron deseados, reclamados, armados y solucionados. Quedan aún interrogantes que exceden los límites de este primer abordaje: ¿cuáles modelos eran elegidos para replicar localmente y cómo operaba esa adaptación? ¿qué dinámicas de género entretejieron sus motivos? ¿acaso las cartas de los lectores son la llave para reconstruir la ludicidad de estos artefactos materiales y sus repercusiones afectivas?

Al menos las cartas nos permiten acercarnos a una pista, a aquellos casos en los que armar el juguete fue un éxito: "Leí *Billiken* y armé un aeroplano que traía en una de sus páginas. Me resultó a la perfección (...)"<sup>15</sup>.

## Notas

- <sup>1</sup> Laura Carnelos y Elisa Marazzi, “Children and Cheap Print from a Transnational Perspective”, *Quaerendo* 51, 1-2 (2021): 189-215, doi: <https://doi.org/10.1163/15700690-12341487>.
- <sup>2</sup> Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* [1960], trad. Naty García Guadilla (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata, 2023).
- <sup>3</sup> Shanti Graheli, “Readers and Consumers of Popular Print”, *Quaerendo* 51, 1-2 (2021): 79, doi: <https://doi.org/10.1163/15700690-12341483>.
- <sup>4</sup> Liz Farr, “Paper Dreams and Romantic Projections: The Nineteenth-Century Toy Theater, Boyhood and Aesthetic Play”, en *The Nineteenth-Century Child and Consumer Culture*, ed. Dennis Denisoff (Aldershot: Ashgate, 2008).
- <sup>5</sup> Howard P. Chudacoff, *Children at Play. An American History* (Nueva York y Londres: New York University Press, 2007), 47.
- <sup>6</sup> Sandra Szir, *Infancia y Cultura Visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2007).
- <sup>7</sup> Francisc d'Assis López Sala y Luis Martín Sanz, “Los recortables vistos por sus coleccionistas”, en *Pliego, papel y tijeras*, coordinado por Gustavo Puerta Leisse y Lucía Contreras Flores, 85-89. *Educación y biblioteca* 21, núm. 173 (Septiembre/octubre 2009), 45-110.
- <sup>8</sup> Andrés Carretero, *Vida cotidiana en Buenos Aires* (Buenos Aires: Planeta, 2000).
- <sup>9</sup> Lauren Rea, *La historia de Billiken. Cultura infantil y ciudadanía en la Argentina, 1919-2019* (Buenos Aires: Sudamericana, 2024), 46.
- <sup>10</sup> Daniela Pelegrinelli, *Diccionario de juguetes argentinos. Infancia, industria y educación 1880-1965* (Buenos Aires: El Juguete Ilustrado Editores, 2010), 86.
- <sup>11</sup> Curt Berger & Cía. *Catálogo. Cajas de ocupación: juguetes instructivos de la marca Curt Berger y Cía.* (Buenos Aires: Curt Berger & Cía., s.f.), s.p.
- <sup>12</sup> Antonio Demóstenes Medina, “Billiken en el hogar y en la escuela”, *Billiken I*, núm. 39 (1920): 16.
- <sup>13</sup> “Vida infantil”, *Billiken IV*, núm. 202 (1923): 4.
- <sup>14</sup> María Carolina Núñez, “Colaboración infantil”, *Pulgarcito I*, núm. 10 (1904).
- <sup>15</sup> O. Lépora, “Lo que vi, leí o me contaron esta semana”, *Billiken I*, núm. 11 (1920): 20.



# **Prácticas artísticas contemporáneas e Internet**

Cita, apropiación, memes. Anonimato e invisibilización

El poder de las redes, la autonomía y la difusión de imágenes en tiempos de la virtualidad

# El *web weaving*: el archivo autogestivo y la vinculación con la imagen digital en la contemporaneidad

**Angélica González Torres** \*

El *web weaving* es una práctica digital realizada en redes sociales como Tumblr, Pinterest y TikTok. La actividad consiste en la exposición virtual de una serie de piezas: pintura, versos de canciones o poesía; fragmentos de guiones, fotografías, citas textuales o fotogramas de filmes. El *web weaving* es el proceso y el resultado de la acumulación de dichas piezas, entramadas alrededor de un tema en común, y como procedimiento creativo se desenvuelve en el objeto que su nombre indica: el telar. Sus temas suelen ser ambiguos: los usuarios-creadores se centran en sentimientos y experiencias vagas.

El usuario-creador lleva a cabo la tarea de buscar piezas dentro de la digitalidad misma: foros de poesía, tableros de Pinterest, acervos de pinturas y, también, otros telares. De este modo, se realiza un trabajo individual e instintivo de curaduría: no en forma, sino en contenido. Este factor es el aspecto que distingue al *web weaving* del *moodboard*. La mayoría de las veces no hay atención prestada a colores o texturas, a menos que el tema del telar sea ese: el color o la textura. A través de la temática compartida entre las piezas, estas ganan sentido: es necesario el nudo tejido entre cada una para entenderlas.

La relación entre ellas es lo que, en realidad, compone al telar. Este vínculo construido entre las piezas por el creador establece, también, una relación entre el telar y el espectador: la tarea de interpretación le pertenece a este último. Se espera que la persona que observa el telar halle el significado del mismo, y que realice este proceso por medio de sus propios conocimientos. En muchos casos, el telar ni siquiera tiene un título, o “pie de obra”: no hay un texto que explique cuál es el significado del telar. Se incluyen breves fichas que atribuyen la autoría de las piezas: nombres de los poetas o ensayistas, cuentas de redes sociales e hipervínculos a fondos como *archive.org*.

Así, el proceso de interpretación por parte del espectador se apoya en dos elementos: la asumida universalidad de la experiencia humana, y los códigos específicos de las culturas digitales. En el primero, el usuario-creador complejiza a través del telar un puñado de sentimientos o experiencias mundanas: el mudarse de casa, terminar con una etapa de vida o transitar en transporte público. El segundo ocurre, especialmente, cuando el *web weaving* se traslada al territorio del *fandom*. Las piezas utilizadas en los telares se repiten en distintas variaciones, estableciendo patrones claros en cuanto a los materiales recopilados: Virginia Woolf, Lana del Rey, Salman Toor o Jenny Holzer. En estos tela-

\* Egresada de la Licenciatura en Historia del Arte con especialización en Iconografía de la UNAM. Se dedica a la investigación en estudios de la imagen y cultura visual en los siglos XX y XXI; actualmente escribe su tesis de licenciatura titulada “El busto escultórico de Jesús Malverde: imagen secular y culto católico en el noroeste mexicano”.

res, el espectador puede encontrar paralelismos y realizar comparaciones entre piezas y otros telares similares.<sup>1</sup>

Otro elemento destacable del *web weaving* como práctica es su anonimato. No existen *web weavers* célebres, ni siquiera dentro de sus micro-comunidades virtuales. El tejer el telar es una actividad de muchas que se realizan en la digitalidad, es un medio realizado hacia un fin. Esta naturaleza anónima, interconectada y colectiva provoca interrogantes sobre el *web weaving* como actividad que potencian, también, preguntas sobre la imagen en la digitalidad. Primeramente, podemos preguntarnos sobre su propósito: ¿para qué se crea el telar? ¿Por qué? El telar busca exponer, comunicar; y, al mismo tiempo, es creado como una herramienta para procesar estas emociones y/o experiencias, no sólo capturarlas.

El telar es creado para explicar, por medio de la curaduría de piezas, la temática al creador-autor. Es una forma de confrontar los senti-pensares a través de la imagen, de existir en la digitalidad y de dar sentido a las experiencias. En el *web weaving* observamos una práctica particular: la imagen es necesaria para comprender el senti-pensar presente en la temática del telar. El telar es elaborado por el usuario-creador con el fin de construir una interpretación individual a través de las piezas. Las piezas se ven involucradas en un vínculo afectivo de sujeto-objeto. En la actualidad, un individuo utiliza los códigos complejos de la digitalidad para expresarse y entenderse. El tema del telar solamente puede cobrar sentido con el uso de letras de canciones, escenas de películas y *screenshots*. En el *web weaving* se expone la utilización de la imagen para el procesamiento y expresión de complejidades emocionales, y el seleccionar imágenes para crear un telar es un proceso afectivo en sí mismo.

Dentro de la actividad de *web weaving*, está presente el ejercicio humano de otorgarle poder a la imagen a través de las cargas afectivas. El telar se teje alrededor de un tema o sentimiento en común: la pérdida de la inocencia, el duelo o el enamoramiento; y el tejerlo ofrece consuelo ante aquél tema capturado entre los hilos digitales. A través de la imagen, el creador del telar se somete a sentimientos similares: en la imagen, encuentra semejanza a su situación, y con esta empatía puede refugiarse y dar sentido a la vivencia.<sup>2</sup>

Estos procesos se hacen posibles debido a las comunidades digitales en las que se desenvuelven. Existimos en espacios que, aún con la apertura que ofrece la dimensión web, se cierran y estrechan a través de la práctica. En los telares observamos un alto grado auto-referencialidad: este fenómeno se ve evidenciado, adicionalmente, en la inclusión de *screenshots* dentro de los telares. Para las letras de canciones, versos de poesía, extractos de guiones o citas de ensayos, no se realiza una transcripción en el formato de texto por medio de la plataforma del telar, sino que su extracción ocurre en la visualidad, en la imagen.

La *screenshot* es un medio recurrente, casi compulsivo, en los telares. A través del telar, la textualidad lingüística potencia su visualidad: toda palabra es acompañada por un fondo blanco, con la tipografía pixelada tras el traslado entre plataformas digitales. Al utilizar el texto en formas similares a la imagen, enmarcado por el *hardware* de nuestros dispositi-

tivos, capturado en la pantalla, el lenguaje lingüístico aumenta su grado de visualidad: el texto es imagen, práctica y conceptualmente, más allá de la imagen fisiológica.<sup>3</sup>

Observamos, así, en estas pequeñas comunidades que discuten los mismos libros, las mismas series de televisión y las mismas canciones una potencialización de las complejas hiperrealidades contemporáneas. Es, en este punto, que encontramos la respuesta al ¿para qué?, el ¿por qué? del *web weaving*. Por medio del telar, el creador captura, atrapa, cristaliza esa hiperrealidad de la imagen, de la digitalidad y de la contemporaneidad. Encontramos, así, que si establecemos una genealogía con otros medios de archivo, los impulsos emocionales detrás de la actividad son compartidos.

Pensemos, yendo a prácticas que podemos entender como más estructuradas, en el tablero warburgiano: Warburg, y sus tableros, configuraban al mundo cultural desde la forma y la visualidad. El trabajo del tablero es similar: un conglomerado, una curaduría de representaciones visuales que conforman al mundo cultural inteligible. En el telar y el tablero encontramos una realidad construida en imágenes, que sólo tienen sentido por la directa relación entre ellas; son un esfuerzo por posicionarse en un entendimiento visual del mundo, y del ser. En el telar, la mayor preocupación presente en la creación es el contenido, no la forma. La forma puede ser considerada, pero como las piezas, son un elemento que evidencia la ya mencionada construcción individual.

O, igualmente, podemos remitirnos al *scrapbooking*, el *bricolage* y ese género de prácticas materiales: el coleccionar imágenes y otras piezas en libros y álbumes como acto sentimental. La necesidad humana que el scrapbook y el telar cumplen es, también, la misma: un instinto por recordar, por guardar y acumular. Este tipo de prácticas archivísticas están estrechamente conectadas con la dimensión emotiva; los objetos acumulados son depósitos emocionales de un recuerdo o un deseo: el weave comparte esta naturaleza.

El telar es tejido para preservar esa representación del ser, construido por medio de otros: es un archivo creado en una individualidad que sólo puede ser entendida desde la colectividad, con una relación de agencias recíprocas entre sujeto e imagen. El mundo empírico que el sujeto comprende e interpreta deja de ser constituido por experiencias que le ocurren a dicho individuo, y comienzan a limitarse a representaciones de esas experiencias. Es decir, todo fenómeno cesa de ser fenómeno cuando la reacción ante él debe de ser procesada desde una idea pre-construida a través de la representación de un fenómeno similar. De este modo, el telar se cimienta definitivamente como una representación del mundo, que debe de ser elaborada a través de otras representaciones.

## Notas

<sup>1</sup> Axel-Nathaniel Rose, “#Web weaving: Parallel posts, commonplace books, and networked technologies of the self on Tumblr”, *Transformative Works and Culture* 42: Fandom and Platforms (marzo 2024), <https://doi.org/10.3983/twc.2024.2495>.

<sup>2</sup> Rogers Brukkaker: “Digital hyperconnectivity and the self”, *Theor Soc* 49 (2020): 771–801, <https://doi.org/10.1007/s11186-020-09405-1>.

<sup>3</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza, 2015).

# Animismo *coquette*: visualidades críticas y contratecnologías de género entre imágenes virales y la historia del arte argentino

**Lucía Álvarez** \*

**Eva Costello** \*\*

El estilo *coquette* se viralizó a mediados de diciembre de 2023 a través de videos e imágenes que circularon y se replicaron en Instagram, Twitter y TikTok. Se compone visualmente por el uso de colores pasteles, texturas de encaje, volados, vestimentas pomposas, perlas, elementos que recuerdan al rococó. En el momento de mayor circulación viral hemos observado que los moños se convirtieron en el centro de este estilo, tanto como consejo de moda o chiste. En particular el foco estuvo en la acción de añadirlos a objetos y escenarios que no pertenecen al universo visual propiamente *coquette*. El moño hace sus apariciones como síntesis e hipérbole aplicado a objetos que abarcan desde píldoras (*loquette*) hasta comidas (*panchette*, *ciboulette*, *croquette*). Esta multiplicación de las imágenes fue acompañada por un debate político que cuestionaba al *coquette* por considerarlo un consumo reafirmante del estereotipo de lo femenino desde la matriz cis-hetero-patriarcal colocándolo en un rol menor, asociado a lo infantil, lo sumiso y lo desagenciado. Durante enero de 2024 en Argentina fueron compartidas en las redes sociales imágenes producidas al calor de la situación política, en torno al paro de la CGT frente al proyecto de DNU y Ley Ómnibus del gobierno del presidente Javier Milei. Se replicaron memes con los textos “Ceguette”, “Piquette” y “Volquette”, como apropiaciones situadas de lo *coquette*. A partir de estas imágenes es que nos preguntamos ¿podemos pensar estrategias de imaginación política *coquette*?, ¿qué nos ofrece la puesta en contacto de estas imágenes virales y ciertas visualidades producidas por la historia del arte?

A su vez, y como parte de la pregunta por una política *coquette* proponemos interrogar ¿cómo desplazar o desanudar lo *coquette* de su simplificación como una estética hiperfeminizada sin capacidad ni agencia política? Tanto en los memes como en las obras que propondremos retomar, el moño elabora una operación que nombramos como animismo *coquette*, un espectro de gestos donde los moños cobran vida, obturan o perforan una superficie, son añadidos a objetos, a veces como un detalle, en otras oportunidades abarrotándolos. En un artículo publicado en el tercer número de la revista *Segunda Época* titulado ¿Cómo sentir? Nicolás Cuello nombra la existencia de un animismo ingenuo en el arte contemporáneo que reconoce en

\* Profesora en Historia de las Artes con Orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la UNLP. Es doctoranda del Doctorado en Historia del IDAES. Actualmente se desempeña como Becaria Interna Doctoral del CONICET y como docente de la Facultad de Artes.

\*\* Licenciada y profesora en artes plásticas con orientación en grabado y arte impreso por la FDA-UNLP. Es doctoranda del Doctorado en Artes de la FDA. Se desempeña como becaria doctoral UNLP y docente en la cátedra Teoría de la Práctica Artística.

(...) un amplio conjunto de operaciones de antropomorfización que incluyen la incrustación de ojos, el dibujo de sonrisas, la producción de pequeñas manos y el modelado de zapatitos, una versión en minúscula de un animismo que no se enuncia como una forma de imaginación compleja de una espiritualidad transhistórica, sino que a través de la intensificación de afectos menores y sentimientos ordinarios como lo bonito, lo dulce y lo tierno reconoce o fuerza la creación de vida allí donde no era imaginable.<sup>1</sup>

A esta enumeración agregamos dos operaciones: la adición de un moño o varios a una imagen y el tratamiento del moño como una forma de vida, como un cuerpo que irrumpe en el espacio expositivo y como un dispositivo de subjetivación. Entonces nos referimos a este espectro de operaciones como animismo *coquette*. Elegimos nombrarlo así para indagar de qué forma puede aparecer su potencia. Esta capacidad del moño no tiene que ver tanto con la prolijidad o con la calidad, sino con aquello con lo que se pone en contacto y la manera en la cual lo transforma, en cuanto atributo que lo modifica sustancialmente. En un poema titulado *Ojalá seas siempre mi amiga*, Marie Gouiric escribe:

Una vez hice algo por uno: le mostré cómo atarse los cordones con una imagen simple:

un cordón doblado es una orejita de conejo.

El otro cordón doblado, es como una orejita también.

Después una acción un poco menos sencilla: apoyás una orejita sobre la otra como una cruz. Pasás la oreja de arriba por debajo de la otra y tirás.

Así se fabrica un moño.<sup>2</sup>

Podemos identificar, en el relato de la poeta, experiencias compartidas sobre el aprendizaje de atarse los zapatos, la acción de hacer un moño como un saber escolarizado e ingenuo que conforma un imaginario de infancias y docentes. En ese sentido, la indicación de entrelazar las orejas de un conejo para obtener un moño bien hecho elabora una forma de animismo que incorporamos en los primeros niveles de educación formal a partir de una coreografía. En ese sentido, nos interesa pensar cómo el imaginario de la ternura enlazado a un pequeño gesto de autonomía del cuerpo, tan sencillo como saber atarse los cordones para no tropezarse al caminar o aprender a anudar objetos, puede provocar un intervalo en la producción de cuerpos útiles, bien dispuestos y normalizados que administra la escuela como dispositivo disciplinario.

Hacia el final de la estrofa Gouiric agrega: “Nadie sabe el poder que tiene un nudo bien hecho / (un moño es un nudo, solo que hecho con belleza)” (2021). En esta distinción yace la posibilidad interpretativa de trabar relación entre los saberes artesanales que implica el ejercicio docente, la generización de esas tareas y el modo en que algunxs artistas activxs durante la década del noventa y principios de los dos mil retomaron estos procedimientos. Durante esa temporalidad, Cristina Schiavi (Buenos Aires, 1954) y Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) utilizaron al moño como material y motivo reiterado en sus obras. El derrotero de estas imágenes dialoga con el debate sobre la politicidad del arte rosa light<sup>3</sup> en la historia del arte argentino.

En una publicación de Instagram del 29 de octubre de 2021, Fernanda Laguna escribe: “Pintando banderas con mi moño de poder” junto a una selfie que la muestra con una vincha con gran un moño blanco. Podemos interpretar este con de varias maneras: como un accesorio que dota de poder a la persona, como una herramienta para pintar y también como una presencia que le hace compañía. Nos interesa detenernos en este post, en tanto nos permite interrogar la potencia del moño como una contratecnología de género<sup>4</sup> ahí donde la autora entiende al género como “el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana”<sup>5</sup> (a lo que podríamos agregar Tik Tok) y donde entendemos que dichas tecnologías revelan, en sus propios mecanismos, la posibilidad de su uso contraproducente. Lo *coquette* forma parte del vocabulario con el que Laguna nombra algunas de sus obras, aún cuando la multiplicación de moños en sus imaginarios antecede a la viralización o la coquettización de las redes. Proponemos que la cualidad animista con la que Laguna trata a sus moños deshace el presupuesto de que estos se abroquelen consistentemente como expresiones de un género que el sentido común y parte de la teoría feminista conceptualizaron como una verdad interior exteriorizada en la superficie del cuerpo. En la obra de Laguna, los moños se multiplican insistentemente, a la manera de una obsesión fan. Proponemos pensar que los usos hiperbólicos de ese accesorio en la obra de Laguna traducen un dispositivo de subjetivación que quiebra la fantasía de estabilidad y coherencia que regula al género<sup>6</sup> entendido como un ideal regulatorio, desarreglando los efectos de verdad que aquel crea y naturaliza performativamente. Por otra parte, las atribuciones animistas que Laguna extiende al moño como objeto de poder, arrastra un imaginario fandom identificado con el sub-género *Mahō shōjo* proveniente del manga y el animé, en el cual son protagonistas chicas mágicas, niñas y adolescentes que consiguen poderes a través de la portación de un objeto o vestimenta. En otras publicaciones, Laguna escribe “Mientras más grande es el moño, mayor mi amor por la vida” / “adicta a los moños” pero también le concede la capacidad de atar y desatar relaciones entre imágenes, estados de ánimos y modos de subjetivación, es decir, de hacer cosas con moños, parafraseando la afirmación de J. L. Austin<sup>7</sup> sobre la capacidad de los enunciados performativos de hacer cosas con palabras. Cristina Schiavi comienza su serie de cintas en 1995 con “Souvenir argentino” una instalación compuesta por una gran escarapela roja de tafeta adornada con pequeños osos de plástico, rodeada por siete moños rojos, cada uno de ellos correspondientes a cada año de la última dictadura militar que atravesó nuestro país; adornados también por los muñecos plásticos pero de manera proporcional a la cantidad de desaparecidos por año. En el año 1997, en la exposición curada por el activista sexual, artista y curador, Jorge Gumier Maier, “El Tao del Arte” (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, del 13 de mayo al 8 de junio) Schiavi expone por primera vez una serie de Cintas, realizadas en zinc y pintura sintética, en las cuales aparecen perforaciones y modelados del metal que dotan de pequeños ojos, bocas y patas a estos moños. En el año 1999, Schiavi realiza un último moño, hasta el día de la fecha, cuyo diseño recuerda a aquellos moñitos de plástico que adquieren tridimensión al tirar simultáneamente de sus dos puntas y que suelen

adornar paquetes y bolsas de regalo. Aplanado, también puede leerse dando forma a un asterisco. Nos interesa pensar la condición de este moño-asterisco como una pieza potencialmente montable y desmontable (en su alusión formal a los moños de armado fácil) y como un artefacto poético y político que, en principio, pareciera desestimar la destreza del moño bien hecho o volverla demasiado instantánea. En esta serie de obras desplegadas en el tiempo observamos cómo se multiplican las posibilidades de hacer un moño bien hecho, una exploración formal que permite mostrar a ese accesorio de manera compleja, que contiene una presencia tierna y sombría cuya fantasía restituye la posibilidad de imaginar otros modos de existencia al abrigo de la suavidad de una cinta que nos mira con asombro. Lo *coquette* aquí no trata de producir una belleza desarticulada sino, más bien, persigue provocar un guiño en la mirada desde una perspectiva que había sido excluida e inhabilitada para pensar la violencia y la política, y así abrir nuevas relaciones.

Las cintas, moños y souvenirs de Cristina Schiavi y el moño-objeto de poder de Fernanda Laguna se enlazan a la circulación de memes y *reels* de Instagram, Twitter y TikTok donde lo *coquette* se volvió viral, iniciada como una estética relacionada a la moda y consumos culturales de jóvenes cercanos al pop y al animé hasta apropiarse por marcas comerciales o cuentas de *shitpost* que replican el sentido común, volviéndose más bien *mainstream* antes que rupturistas. Es fundamental pensar, respecto a la circulación de este tipo de contenidos digitales, que

las comunidades son las que generan sus derivaciones infinitas en un ciclo constante de compartir, copiar, reformular, repetir. Cada nueva formulación de un meme reinicia nuevos ciclos de copia, mezcla y circulación (...). No se trata sólo de crearlos, sino también de mantenerlos activos. Son esas comunidades las que cimientan el uso de determinados memes y de alguna manera se vuelven “áreas protegidas” para cada grupo, cluster o red memética.<sup>8</sup>

La viralización de dicho animismo *coquette* en el contexto de la conflictividad social y política actual de nuestro país nos permite interpretar de qué manera este imaginario *ultrafemme* se infiltra en este escenario, alterando los sentidos que normativizan a un sujeto político marcado por la cis-hetero masculinidad y a un régimen prescriptivo de inteligibilidad de lo político que Nicolás Cuello nombra como *straight-politik* marcado, entre otras características, por “la seriedad enunciativa y la madurez del sentido en sus repertorios visuales”<sup>9</sup>. Nos preguntamos, en ese sentido, ¿qué ofrece la virulencia del moño rosa, *photoshopeado* sobre las llantas encendidas de un piquete, el palco de la CGT durante el paro nacional de enero de 2024 o la Constitución Nacional? Tomando en cuenta la intervención de Judith Butler en el Prólogo a su libro *El género en disputa*: “la risa frente a las categorías serias es indispensable para el feminismo”<sup>10</sup> agregamos la pregunta: ¿en nombre de qué tipo de políticas o estrategias de imaginación política podemos habilitar esa risa?

El sentido refractario de estas imágenes, que podemos entender en términos de una *coquettización* de la protesta social, lejos de constituirse como una enunciación despolitiza-

da, la proponemos como una posibilidad de reinventar la insatisfacción social y política, ahí donde los guiones de un activismo viril y cis heterosexual no dan lugar a otras maneras de imaginar un futuro que no sea bajo la estrechez de una consigna que incita a “poner más huevos que esperanzas”<sup>11</sup>. En cuanto que contratecnología de género e interrupción animista, el uso situado de lo *coquette* puede diagramar otras maneras de imaginar la política desde la potencia de un gesto pequeño; así como atarse los cordones, en el poema de Marie Gouiric, elabora un principio de autonomía corporal, la potencia crítica de lo *coquette* permite continuar pensando en una política feminista construida desde la inestabilidad que significa esa posición y anudar modos de relaciones críticas con la norma y con la normativización de ciertas prácticas políticas. Un feminismo transeccional que escape de la asimilación neoliberal, que contenga una reflexión hacia adentro y seguir inquietando sus agendas y problematizando la estabilización de su sujeto político.

## Notas

<sup>1</sup> Nicolás Cuello, “¿Cómo sentir?”, *Segunda Época*, num. 3 (2019): 24.

<sup>2</sup> Marie Gouiric, *Un método del mundo* (Buenos Aires: Blatt y Ríos, 2023).

<sup>3</sup> Jorge López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación*, (1 de agosto de 1992).

<sup>4</sup> Teresa De Lauretis, “Tecnologías de género. Ensayos sobre teoría, cine y ficción”. Ana María Bach y Margarita Roulet trads., *Mora* num. 2 (1996).

<sup>5</sup> *Ibíd.*: 8.

<sup>6</sup> Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

<sup>7</sup> John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, J. O. Urmson comp. (Buenos Aires: Paidós, 1982).

<sup>8</sup> Juan Ruocco, *¿La democracia en peligro? Como los memes y otros discursos marginales de internet se apropiaron del debate público* (Buenos Aires, Paidós, 2023), 87.

<sup>9</sup> Nicolás Cuello, “La política queer es cosa de niñas: Imaginarios infantiles, afectos ingenuos y repertorios visuales de la protesta sexual contemporánea en Argentina”, *Mistral. Journal of Latin American Women’s Intellectual & Cultural History*, vol. 1, no. 2, (2021): 65.

<sup>10</sup> Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), 36.

<sup>11</sup> Thewalkingconurban [transcripción de un post de Instagram], (5 de septiembre de 2024).

# Decolonialidad y modelos binarios en la obra *97 empleadas domésticas* (2010) de Daniela Ortiz

**Daniela Saco** \*

En el contexto de la producción artística contemporánea las redes sociales constituyen archivos virtuales en los que proliferan imágenes aptas para su apropiación crítica y recontextualización. Entre tales redes, Facebook se configuró como un espacio virtual de comunicación y sociabilidad con otros usuarios a través de publicaciones de imágenes que siguen determinados patrones de representación autoimpuestos, y se encuentran sujetas al juicio de los espectadores. Este modo de interacción modificó la relación entre la vida privada y pública de los usuarios dando lugar a una *extimidad*<sup>1</sup> signada por la mostración de la intimidad como garantía de la propia existencia.<sup>2</sup> Tal ruptura del binarismo interior-exterior se complementó con una transformación en las pautas de elaboración y acceso a la información a partir de la eliminación de intermediarios. En adición, la creación de un perfil en tal red social implica la aceptación de términos y condiciones de uso que suponen la cesión de derechos a la empresa sobre el almacenamiento de datos de por vida, con lo cual la propiedad de las imágenes es objeto de debate.

En este contexto, el uso de las imágenes digitales actualizó la práctica de la apropiación artística que, desde la década de 1980 en el marco de la posmodernidad, se desarrolló en Estados Unidos como estrategia para resignificar y problematizar los signos culturales vigentes a partir del uso de fotografías, publicidades e imágenes populares. En la actualidad, y complejizando tales prácticas posmodernistas de apropiación, se ha profundizado en la flexibilización de las nociones modernas de autoría y originalidad y en las dinámicas excluyentes de lo público y lo privado a través del uso de imágenes de las redes sociales. En este sentido, la extracción de fotografías publicadas en ciertos perfiles de Facebook es la estrategia utilizada por la artista peruana Daniela Ortiz<sup>3</sup> quien se apoderó de 77 fotografías, de carácter familiar y rutinario, para la serie *97 empleadas domésticas*.<sup>4</sup> La selección de tales imágenes se basó en la pertenencia de las personas retratadas a las clases altas del Perú y en la presencia marginal de sus empleadas domésticas en cada una de ellas. La producción final realizada con las fotos consiste en una instalación y un libro publicado que da cuenta del trabajo de recontextualización y resignificación de tales imágenes.

Por lo tanto, el objeto de estudio de la presente ponencia es la apropiación de las imágenes y la resignificación de la dinámica oposicional centro-periferia, manifiesta en los

\* Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA/CONICET) (Dir: Dra. Alejandra Niño Amieva; Co-Dir: Dr. Hugo Mancuso). Es Licenciada en Artes con orientación en artes plásticas (FFyL-UBA) y Profesora de enseñanza media y superior en Artes con orientación en artes plásticas (FFyL-UBA). Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es docente en el nivel superior. Participa en proyectos de investigación acreditados (FILOCyT, UBACyT). Codirige el Área de investigación de la ESBA "Regina Pacis".

modos de representación de las clases altas y sus empleadas domésticas, en las fotografías que conforman la producción referida. Identificamos como problema de investigación las características de la inversión crítica de los binomios centro-periferia, visible-invisible, totalidad-fragmentariedad y público-privado, a partir del trabajo conceptual efectuado por la artista sobre los significados habituales de este tipo de fotografías de *Facebook* y la organización de las mismas en la instalación y el libro. La hipótesis que proponemos es que la inversión de los pares oposicionales referidos se efectúa a partir de la visibilización de una tensión en las relaciones de poder explicitada a través de la reorganización crítica de los modos de representación asumidos en las 77 fotografías publicadas en *Facebook*. De este modo, planteamos como objetivos señalar las características de los sujetos representados en las fotografías; indagar en sus rasgos particulares para identificar las reflexiones críticas propuestas por la obra en torno a las relaciones de poder. Abordaremos el problema a partir de la convergencia teórica de postulados de la semiótica de la cultura<sup>5</sup> y de la teoría decolonial<sup>6</sup> que permitirán comprender tanto las dinámicas culturales fundadas en pares oposicionales, como su necesidad para el establecimiento de relaciones de dependencia colonial que se sostienen en diversos sistemas semióticos en la actualidad.

### **Análisis semiótico y decolonial de 97 empleadas domésticas**

La obra *97 empleadas domésticas*, está conformada por 77 fotografías apropiadas de publicaciones de *Facebook* que muestran a personas de clase alta del Perú en situaciones de la vida cotidiana, con predominancia de imágenes de niños y celebraciones<sup>7</sup> cuya representación concuerda con los estereotipos en torno a la felicidad y el afecto familiar.<sup>8</sup> Las fotos seleccionadas fueron editadas en un libro en el que se disponían sin ningún paratexto y solo al final de la publicación figuraba el título de la obra, el nombre de la artista y un texto reflexivo a cargo de Marcelo Expósito.<sup>9</sup> Tal disposición obliga al lector a resignificar las fotografías vistas, evidenciando, de acuerdo con Expósito el “inconsciente óptico: lo que está ahí en la imagen sin ser propiamente visible”<sup>10</sup> en referencia a las empleadas domésticas que aparecen de manera marginal y fragmentaria en las fotografías. El descubrimiento de las figuras corporales fragmentadas de quienes son garantes de la limpieza y el orden de la casa y el cuidado de los niños, cuyos cuerpos mayoritariamente marrones se encuentran predominantemente fuera de campo, poco definidos e inidentificables, evidencia la “colonialidad del poder”<sup>11</sup> que se encuentra naturalizada en nuestra manera de tomar y ver imágenes. Tal lectura pone en tensión lo que esconde la mirada pretendidamente ingenua de las autorrepresentaciones fotográficas en *Facebook* y permite plantear los siguientes interrogantes: ¿cómo se reproducen en redes sociales patrones coloniales de poder? ¿Qué posibilidades otorga la accesibilidad de las imágenes publicadas para problematizar los binarismos coloniales?

Las imágenes, que muestran escenas familiares privadas devenidas públicas, explicitan el doble estatuto de las empleadas domésticas en las familias peruanas a través de la visibilización de su proximidad física en la casa familiar y la distancia social que las separa

de los miembros de las familias. Esta contradicción puede condensarse en la frase “ser como de la familia”<sup>12</sup> que da cuenta, en el adverbio relativo, de la ficcionalidad del lugar familiar que las empleadas cumplen en las casas y de la continuidad del patrón colonial de organización capitalista articulado a partir de ordenamiento raciales, sexuales, económicos y de género. Los binarismos sostenidos en tal sistema de clasificaciones se distribuyen como una red signifiante en interacción que traspasa los procesos sociales y las vidas de las personas y conforma sentidos homogéneos y naturalizados que, no obstante, nunca son totales. De este modo, en *97 empleadas domésticas* se explicitan las dimensiones de clase, raza y género ocultas tras el trabajo de empleada doméstica a partir de la representación fragmentada de las mujeres quienes, contrariamente, usan su cuerpo para garantizar el orden del sistema familiar. Tal marginalización de sus figuras, sin embargo, no es una condición constante, ya que las relaciones entre centros y periferias significantes permiten dinamizar la producción de sentido.<sup>13</sup> Por este motivo, la obra parece generar una inversión en la representación binaria dando primacía signifiante a la periferia, que impacta sobre los núcleos de sentido consolidados desde la modernidad occidental. En este sentido, el alcance y la centralidad que ha obtenido *Facebook* en la reproducción de ordenamientos políticos y visuales de los sujetos a través de códigos que configuran estereotipos de autorrepresentación, tales los casos de las imágenes tomadas por Ortiz, da cuenta de una transformación en los sistemas significantes nodales de la cultura, en los que la declaración de existencia de la experiencia se viabiliza a través de su publicación en tal red social. En este punto, aquello que queda por fuera de este sistema, carecería de inscripción cultural y, por ende, formaría parte de aquello extrasistémico o alosistémico.<sup>14</sup> Sin embargo, el trabajo de Ortiz con las fotografías evidencia que los elementos periféricos, tanto en las imágenes como en la cultura, son portadores de estructuralidad, es decir, producen sentido y organizan la experiencia cultural. La lógica que subyace en las fotografías valida el orden cultural colonial en el que el núcleo de sentido está dado por las familias blancas de clase alta y la reserva de sentido permanece en la periferia fragmentaria de los cuerpos de las empleadas domésticas. Del mismo modo, la centralidad de *Facebook* en la reproducción de la visualidad hegemónica es desafiada en la estrategia de apropiación de Ortiz en la que se visibilizan las dimensiones ocultas de la explotación racial, social y económica presente en el trabajo doméstico.

### Consideraciones finales

Las problemáticas del racismo, la inmigración, el feminismo y la explotación capitalista forman parte de las temáticas abordadas por Ortiz en diversas producciones<sup>15</sup>, y en el caso trabajado en esta ponencia, el cruce entre tales tópicos se discute en las fotografías producidas por personas en su calidad de usuarios de una red social, ajenas al sistema del arte o a las instituciones de poder. De este modo, la estrategia de la apropiación enfrenta a los lectores con su propio comportamiento, cuestionando las prácticas representacionales de la vida cotidiana y las dinámicas de poder que encubren. En este

punto, la reflexión semiótica y decolonial sobre la subversión semántica efectuada por la artista resulta fructífera en tanto permite problematizar las dinámicas binarias de producción de sentido jerarquizadas que se encuentran atravesadas por discursos coloniales naturalizados.

## Notas

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis (1959-1960)*, 1988, citado en Lucía Tello, “Intimidad y “extimidad” en las redes sociales. Las demarcaciones éticas de Facebook”, *Comunicar* XXI, núm. 41, (2013): 207. Acceso 19 de octubre <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15828675022>

<sup>2</sup> Tello, “Intimidad y “extimidad” en las redes sociales. Las demarcaciones éticas de Facebook”, *op. cit.*

<sup>3</sup> Artista visual nacida en Cuzco, Perú en 1985.

<sup>4</sup> Daniela Ortiz, *97 empleadas domésticas*, 2010, instalación y publicación digital a color 15 x 10 cm. <https://www.daniela-ortiz.com/97-empleadas-dom%C3%A9sticas>

<sup>5</sup> Iuri Lotman, “Un modelo dinámico del sistema semiótico”, en *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, trad. Desiderio Navarro (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 43-55; Iuri Lotman y Boris Uspenski, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, trad. Desiderio Navarro (Madrid: Ediciones Cátedra, 2000), 168-193.

<sup>6</sup> Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, (Bogotá: Siglo del Hombre editores, 2007), 9-23; Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social” en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, (Bogotá: Siglo del Hombre editores, 2007), 93-126.

<sup>7</sup> Eliana Otta Vildoso, *97 empleadas domésticas: cruzando el género, la raza y la clase desde las redes sociales*, (2015), s/ed. Acceso 19 de octubre [https://eliana-otta.com/wp-content/uploads/2018/03/genero\\_ortiz\\_baja.pdf](https://eliana-otta.com/wp-content/uploads/2018/03/genero_ortiz_baja.pdf)

<sup>8</sup> Marcelo Expósito, “D-O-I-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa”, en *97 empleadas domésticas*, (Barcelona: Secretaria de juventud, 2010), s/n.

<sup>9</sup> Expósito, “D-O-I-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa”. La publicación referida puede descargarse gratuitamente desde la página web de la artista: <https://www.daniela-ortiz.com/97-empleadas-dom%C3%A9sticas>

<sup>10</sup> Expósito, “D-O-I-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa, s/n.

<sup>11</sup> Castro-Gómez y Grosfoguel, “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, 17; Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, 93.

<sup>12</sup> Valeria Mata, “Ser como de la familia sin salir en la foto. Reflexiones sobre el trabajo doméstico”, *Mañana*, 30 de julio de 2020, <https://www.xn--maana-pta.pe/post/ser-como-de-la-familia>

<sup>13</sup> Lotman y Uspenski, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, 168-193.

<sup>14</sup> Lotman, “Un modelo dinámico del sistema semiótico”, 43-55.

<sup>15</sup> Nos referimos, por ejemplo, a *Réplica* (2014); *El ABC de la Europa racista* (2017).

# Andrés Murillo: la astuta mirada de una provocación. La apropiación como catalizador de pensamiento

**Rafael Venegas Arias** \*

Andrés Murillo Morales (1991) es un destacado artista dentro de la escena costarricense, y una de las grandes promesas de la plástica nacional. Su trabajo es paradigmático de su tiempo, explorando incansablemente en las imágenes producidas desde la cultura virtual contemporánea, y que se sirve del omnipresente legado visual, del que se apropia y transforma.

Sus exploraciones son el resultado de una mirada atenta y una postura crítica a la sociedad contemporánea, una búsqueda insaciable por poner el “dedo en la llaga”, de hacer patente lo que es visible y reconocible, en un juego inteligente con las referencias visuales de las masas, pero con un giro que invita a la reflexión y el cuestionamiento del rol del espectador. Su trabajo evidencia un absoluto dominio técnico de la pintura, pero con un espíritu contemporáneo, ya que el interés no radica en la pintura en sí misma, sino en un posicionamiento ante la apropiación y resemantización.

Murillo juega con la memoria visual, que utiliza como principal recurso para, de manera velada o directa, poner al espectador en una posición de toma de conciencia, de ver más allá de lo que está frente a sus ojos. En sus obras dialogan o se confrontan imágenes propias de las redes sociales, principalmente de los conocidos como “memes”, de los que se apropia y transforma. Un aspecto que hace destacar el trabajo de Murillo es que sus obras suelen trascender del espacio expositivo, siendo las redes sociales un espacio donde la imagen se convierte en debate y logra un impacto en la realidad.

Sus trabajos le han valido importantes reconocimientos en la escena costarricense, a pesar de su corta trayectoria artística. Sus obras han formado parte de tres de las ediciones del Salón Nacional de Artes Visuales, organizadas bianualmente por el Museo de Arte Costarricense, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, TEOR/ética; así como muestras individuales y colectivas en diversas galerías y espacios culturales en el país. En todas estas participaciones ha generado obras que buscan “hackear” la institucionalidad, poner en manifiesto la arbitrariedad de las reglas y las posibilidades de abordar algo que debe su relevancia precisamente a su condición de inmediatez.

\* Arquitecto e historiador del arte por la Universidad de Costa Rica. Miembro de la Lista de Curadores de Colecciones Estatales del Museo de Arte Costarricense, Comisión de Patrimonio del Colegio de Arquitectos CACR, la Comisión Arquitectura del Siglo XX (20c) del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios de Costa Rica ICOMOS-CR y la Comisión Técnica Filatélica de Correos de Costa Rica. Se desempeña como investigador, curador, conservador, consultor y museógrafo independiente, brindando asesorías a diferentes instituciones públicas y entes privados en Costa Rica en materia de bienes y gestión cultural, adquisiciones, legislación, museos y patrimonio.

La ponencia buscó descodificar el mundo de referencias de las que se sirve el artista para la creación de imágenes, a través de algunas de sus obras más significativas. Sus obras requieren de un análisis casi iconográfico y sociológico, para comprender sus múltiples capas de interpretación. Las obras de Murillo se activan gracias a recurrir a imágenes que resultan de alguna manera conocidas, ya que circulan en redes sociales y que cada quien puede interpretar de manera personal, aunque subyace la aspiración de que quienes las leen, reaccionen desde el humor al ser capaz de entenderlas aún sin ningún contexto.

El humor resulta indispensable en las exploraciones de Murillo. El artista recurre a la mofa, el chiste inteligente y a las referencias culturales (locales y globales), con las que espera provocar al espectador. Esta provocación aspira a ser un catalizador para el desarrollo de pensamiento crítico y de cuestionamiento. La complejidad de su trabajo subyace precisamente en su arbitrariedad, ¿Cómo tomarse en serio un meme? El meme suele ser anónimo, pero ¿también lo es quien lo recibe? ¿Qué referencias o conocimientos son necesarios para lograr la interpretación particular y local de algo que es *a priori* tan colectivo y global?

Una de sus exploraciones más recientes versa en torno al poder visual y mediático de *Shrek* (DreamWorks, 2001), como franquicia que mantiene una constante presencia en redes sociales, y que se ha visto referenciada en infinidad de memes y la cultura visual en línea. Recientemente presentó la muestra *Beyond Shrek: The Immersive Experience* (Sendero, 2024)<sup>1</sup> en la que toma una serie de referentes relativos a Shrek (personaje y franquicia), muchos de ellos generados por creadores anónimos y disponibles en los medios de masas e internet, y que agrupa y confronta con una crítica a la sociedad del consumo.

Para esta muestra, su trabajo partió de un video anónimo que el algoritmo catalogó como un video infantil, y que YouTube distribuyó masivamente en toda clase de públicos indiscriminadamente. Siguiendo la perturbadora idea planteada en este video, el artista se apropia del éxito comercial y mediático de las experiencias inmersivas, para crear una relación ficticia, un diálogo (literal) entre Shrek y Vincent Van Gogh, como argumento para poner en manifiesto el uso y explotación de la imagen artística como producto de consumo de masas.

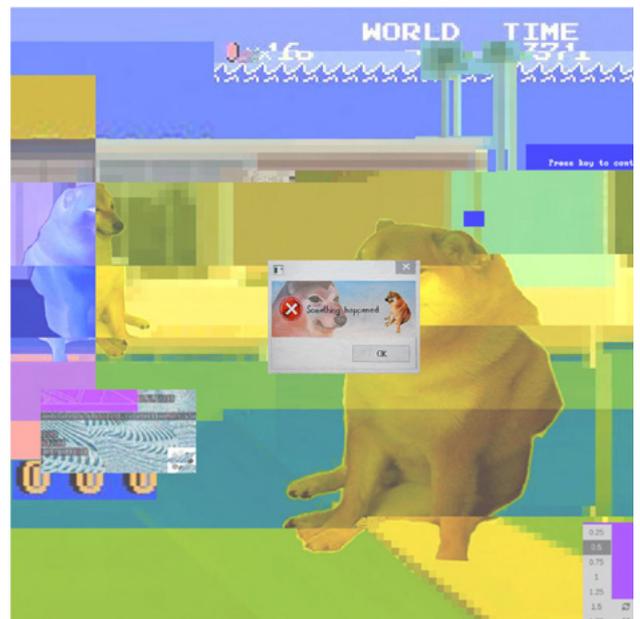
Con esta muestra, el artista juega con el ambiguo mundo de los derechos de autor, para plantear una interrogante muy propia del mundo virtual ¿Cuándo deja de ser un producto protegido y pasa a ser de uso y control por parte de los creadores de contenido? ¿Cuáles son los límites para la apropiación y reinterpretación? ¿De quién es realmente la imagen una vez que es apropiada por la colectividad?

Para esta ponencia se hizo hincapié no solo en la obra como producto artístico, sino en el impacto que tiene posteriormente. Las obras de Murillo suelen trascender al espacio expositivo y al público “iniciado”, son apropiadas por el (gran) público que las recibe y difunde. Un ejemplo de esto es una pintura-videoinstalación en la que fusiona la obra de David Hockney, imágenes de redes sociales y la estética del mundo virtual, obra que le hizo ganador del premio en la II edición de Bancarte (MADC, 2020). Lo atrayente de esta obra es que fue adquirida por los propietarios de “Cheems”, el perrito celebridad

de las redes que funciona como modelo de un reconocido meme. En un mundo de repeticiones, apropiaciones y anonimato al infinito, ¿Cómo puede una obra de un artista costarricense destacar al punto de trascender las fronteras de lo regional para convertirse en una referencia incluso para el autor/creador original al otro lado del mundo? El interés de este abordaje es evidenciar el inagotable poder del arte y cuestionar la autonomía y autoría de las imágenes en tránsito en el mundo virtual en el que estamos insertos como sociedad globalizada.



Andrés Murillo,  
*Algo ocurrió*, 2020,  
óleo sobre tela y  
proyección  
en video,  
colección privada.



#### Notas

<sup>1</sup> El nombre original de Shrek es modificado o parodiado por Sherk.

# Viralización, apropiacionismo y violencia cibernética: el caso de Fátima Pecci Carou

**Danila Desirée Nieto** \*

**Fátima Pecci Carou** \*\*

## Introducción

Fátima Pecci Carou (1984, Buenos Aires) es una artista argentina multifacética que se dedica a la pintura, la performance, la música y el activismo. Licenciada en Artes Visuales por la UMSA, realizó estudios en Historia del Arte en la UBA y transitó la clínica de obra con Javier Villa, Carla Barbero, Ana Gallardo, entre otros. Forma parte de la Asamblea de Trabajadoras del Arte *Nosotras Proponemos* y participa activamente en agrupaciones políticas y de activismo artístico. Como música, es parte del sello *Otras Formas*, un colectivo de artistas visuales que también hacen música, y ha lanzado recientemente su single “Ficción o Realidad”.

La obra de Pecci Carou se caracteriza por el uso de elementos tomados de archivos históricos, imágenes de la cultura popular, el periodismo, la historia del arte y de su propia vida. A través de la apropiación y descontextualización, usa imágenes que circulan en internet, en revistas de arte, en la gráfica política y en museos, pero también toma documentos personales y la teoría feminista. Estos componentes se presentan de manera anacrónica y desjerarquizada para generar cuestionamientos y relecturas, a través de los cuales plantea preguntas sobre el consumo de imágenes desde una perspectiva transfeminista y política. Su trabajo también hace referencia a la Historia del Arte, la pintura histórica, el arte pop y el manga japonés, y se enfoca en abordar problemáticas actuales de género y de índole social.

## Sobre la cita feminista

La obra de Pecci Carou ofrece una reflexión que abarca diversos campos: la Historia del Arte, la Historia nacional, el archivo, el cyberbullying, la violencia de género y la necropolítica del neoliberalismo. En su trabajo, la artista a menudo toma fragmentos de

\* Licenciada y Profesora en Artes con orientación en Artes Plásticas (Historia del Arte) por la UBA. Realizó la Especialización en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en la UNA y el Programa de actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina en la UBA. Es maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas por la UNDAV. En 2024 fue seleccionada para participar en la XVI edición del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella como curadora y crítica de arte. Es docente en la FFyL de la UBA, en UNPAZ, y en la ESEA Manuel Belgrano.

\*\* Es Licenciada en Artes Visuales por la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA) y estudió Historia del Arte en la UBA. Su obra visual se compone de pinturas y performances que dialogan con citas a la historia del arte e imágenes populares desde una perspectiva política y feminista. Complementó su formación en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA 2015) y en las clínicas de obra ABE-ELE, coordinadas por Javier Villa y Carla Barbero (2020) y por Ana Gallardo (2013- 2015).

sagas de anime o manga, que son reproducidos en la cultura visual y el consumo masivo. Estos recortes, archivados por Fátima, se diferencian de otros discursos debido a su duración y dirección propias. Su práctica visual parte de la sobreproducción y el sobreconsumo de imágenes para fomentar un diálogo entre influencias visuales anacrónicas, generando nuevas interpretaciones. De esta manera, descontextualiza los personajes del anime y manga, trasladándolos de un lenguaje digital a uno pictórico, añadiendo nuevas narrativas que cuestionan el lugar de las mujeres y las disidencias en la Historia del Arte y la Historia del país.

El 18 de junio del año 2021 el youtuber libertario “Tipito Enojado” publicó el video *¿Feminista estafa un museo nacional?*<sup>21</sup> donde se acusó a la artista de plagio a partir de la comparación de sus obras expuestas en la exhibición *Banderas y Banderines: Evita* en el Museo Evita con otras imágenes de artistas japoneses. Esta muestra exhibía una serie de pinturas sobre diferentes soportes —como pancartas, banderines y bastidores— donde se replicaba el estilo del manga japonés con el fin de realizar un recorrido histórico, gentil y contemporáneo sobre la vida de Eva Duarte de Perón. A partir de esta situación, la artista fue víctima de *bullying* virtual: múltiples *trolls* la atacaron por todas sus redes sociales hostigándola bajo la acusación de plagio y multiplicando en redes sociales y sitios web su información, sus obras y fotografías personales. Asimismo, estas imágenes se volvieron a difundir y replicar en diarios impresos.

Detrás de esta agresión se erigió una acusación fundamentada en el machismo y en el odio de clase al tratarse de una mujer artista que se considera abiertamente peronista y feminista. Por otro lado, el hecho dejó en evidencia la defensa a una noción sobre el arte y la pintura que desde antaño es considerada a partir de la idea de genio que limita la creación como una suerte de manifiesto contra la copia, la colaboración y el diálogo. Este concepto, junto al presupuesto de la inspiración pura, se erige en las bases del capitalismo y el patriarcado y continúa fomentando lazos verticalistas de meritocracia.

Las obras de Fátima de esta serie, como las de *Femininjas* y *Lo real en la fantasía*, retoman fracciones de imágenes ajenas al mundo del arte y pertenecientes al espacio del anime. Esta selección es consciente dado que tiene como fin interpelar a las nuevas generaciones a partir de un acercamiento contra canónico a los hitos de la Historia argentina y a los fundamentos naturalistas de la pintura hiperrealista. Los fragmentos que ella toma son reproducidos hasta el hartazgo en la cultura visual y en el consumo de la cultura de masas. El mundo del anime y del manga hace uso de la reproducibilidad técnica en diversos aspectos, desde el *merchandising* (oficial y réplica) hasta la práctica del *cosplay* donde la apropiación se propone en el mismo cuerpo del fan. Más aún, muchas imágenes son producidas y re-producidas en el mundo del *Fan Art* donde se redibujan y se transforman hasta el punto de trastocar las historias de los personajes involucrados.

La operación visual de Fátima parte de esta sobreproducción y sobreconsumo visual para fomentar un diálogo entre diferentes influencias visuales anacrónicas en un mismo plano, pero con un sentido nuevo. En una puesta en acción semiótica, descontextualiza estos personajes en el traspaso de un lenguaje digital a uno pictórico que inscribe otras narrativas y lecturas. Esta operación incluye un nuevo sentido que insiste en cuestionar

el lugar de las mujeres y disidencias en la Historia del Arte y en la Historia del país. Un mecanismo que evidencia, en última instancia, la exclusión constante de las mujeres de las categorías de artífices y genios. Una polémica que se remonta a los años 70 cuando la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin se preguntó *¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?*<sup>2</sup> Respuesta que deja en evidencia un sistema patriarcal que hasta el día de hoy continúa configurando un campo artístico excluyente para mujeres y disidencias politizadas.

Griselda Pollock<sup>3</sup> advierte que esta omisión no se debe a un olvido o a un mero prejuicio, sino más bien a un sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas que contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género. Lo que aprendemos del mundo obedece a un patrón ideológico que se condice con el orden social dentro del cual ese conocimiento es producido. De ahí que, a la hora de estudiar este tipo de situaciones, no se trate solo de ocuparnos de las mujeres, sino de los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres y disidencias dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, como, por ejemplo, la clase. Por ello, es necesario abordar problemáticas como la polémica tras la obra de Fátima como una situación integral de violencia machista, de clase e ideológica.

María Laura Rosa<sup>4</sup> trae a cuentas que en la Historia del Arte el lugar de la mujer es como Venus, Artemisa, María o Magdalena: objeto de deseo, exaltación, amor o rechazo y siempre en construcción. Definida por otros, según la época y la moda; siempre objeto, pero nunca sujeto. Así, el arte manifiesta cómo se construyen diferentes ideas de mujer a lo largo del tiempo con sus respectivos ideales de belleza y comportamiento. Con esto, las identidades femeninas se han formado en relación a esa imaginaria. Obras y actitudes como la de Fátima rompen con la idea de cómo una mujer y una artista deben actuar para el paradigma liberal de extrema derecha. Por un lado, ella es abiertamente peronista, militante y activista feminista y, con todo, se encuentra bien posicionada dentro del mercado de arte argentino y aparece en la mira de muchos coleccionistas y galeristas. Por el otro, tiene el atrevimiento de ser pintora, pero escapa de la norma naturalista para pintar referencias del mundo del anime y con eso problematizar la Historia Nacional mitrista y reivindicar a otras figuras femeninas o disidentes. A su vez, hace uso del mecanismo de la apropiación, el cual fue y es alabado por la Historia del Arte siempre y cuando sea puesto en marcha por genios masculinos legitimados. En su caso, se la acusa de plagio, pero haciendo oídos sordos a este recurso ya consagrado dentro del arte moderno y contemporáneo.

La práctica de “reapropiación” o “apropiación” es moneda corriente en el campo de las artes visuales, donde nombres como Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp o Andy Warhol hicieron uso de ella. Todos sujetos masculinos que encabezan los precios en las casas de subastas y tienen obras de su autoría en los museos internacionales más prestigiosos. Hombres a los que se le ha permitido hacer uso y abuso de obras y objetos ya creados para la reelaboración de los mismos en nuevas piezas originales. De una forma similar, las imágenes que Fátima toma de los mangas cambian de soporte para ser pintadas a

mano, con nuevos detalles, contextos y sentidos. Sin embargo, haciendo oídos sordos, quienes alzaron el estandarte censor del plagio ignoraron cualquier clase de Historia del Arte, inclusive aquellos artistas que opinaron sobre la controversia. A diferencia de los nombres anteriores, quienes fueron todos catalogados como genios, los detractores de Fátima pusieron el grito en el cielo por su atrevimiento de pintar de forma no naturalista y canónica y, más aún, por haberlo hecho “atentando” contra la tan protegida propiedad privada.

#### **Sobre el cuerpo rastreable**

En su muestra *Copymami*, inaugurada en 2022 en la Galería Piedras con curaduría por Florencia Qualina, Fátima realizó una serie de pinturas copias de obras maestras y autorretratos en los cuales ella misma aparecía con ropa intervenida con pines y parches de las bandas y artistas de la que es fanática. La muestra contaba con un video en el cual dio su respuesta a la situación. Allí indagó en los alcances del cuerpo rastreable en la web y en las posibilidades infinitas de la copia como forma de aprendizaje en el oficio de la pintura y el dibujo. A su vez, la artista se encontraba embarazada al momento de realizar la exhibición, lo cual resultó un guiño a la idea de reproducción y gestación de un bebé cuyos rasgos genéticos “copiaban” los de sus progenitores.

Esta obra de Fátima plantea las peripecias del código: un topos altamente rastreable en el cual por cada movimiento que hagamos en el espacio virtual quedará una huella-archivo. Esto produce un cuerpo también distinto, ya que el espectador tradicional se desarma y reconfigura cuando entra en el espacio del código en más de un sentido. El cuerpo contemporáneo es un cuerpo mediatizado por las distintas tecnologías y atravesado por los discursos de la complejidad y las prácticas de la transmisión de datos e información constante y masiva. Se trata, de una corporalidad que habita la vida contemporánea en relación al verbo “archivar” en una vida en extremo burocratizada en donde se guarda registro de todos de manera cuasi natural. Son documentos relacionados con el archivo de nosotros mismos y de nuestro ejercicio de vivir<sup>5</sup>.

La artista nos recuerda: “INTERNET, siempre sabrá quiénes somos y cómo podemos ser rastreados”. Las huellas de los cuerpos en la red forman parte de la *Big Data* que incluye los rastros de sus usuarios en las redes sociales, *smartphones* y aplicaciones geolocalizadas como *Waze*, *Tinder*, *Google Maps*. Hablamos, entonces, de un cuerpo virtual, pero en continuo movimiento a partir de la estructura de la plataforma y la capacidad de almacenamiento de la misma. Debido a esta relación con los datos (la información) que va ganando en intimidad, en la medida en que están mediando nuestra experiencia con la realidad, el cuerpo está sufriendo una transformación, convirtiéndose en un objeto más calculable, medible y administrable<sup>6</sup>.

Flavia Costa denomina esta era como la del “Tecnoceno”<sup>7</sup> en la cual se ha dado una ampliación en la capacidad de acumular datos y una aceleración y complejización de los métodos de procesamiento producto de las tecnologías de captación y almacenamiento.

Se trata de usos combinados de biometría, inteligencia artificial y datos masivos usados en términos económicos y de vigilancia. Una red que ha logrado desarrollar un medio del que no podemos salir porque somos cada vez más dependientes de él y, que, a su vez, ha creado un cúmulo de tecnologías y aplicaciones orientadas a predecir y conducir los comportamientos, las emociones y los apetitos de los cuerpos. Este contexto anuda el registro biométrico y el comportamental, el dactilar y el digital, para cruzar saberes sobre la población y los individuos concretos con sus comportamientos, con sus gustos y sus complexiones físicas en términos estadísticos.

En este contexto, la obra de Pecci Carou evidencia cómo el arte contemporáneo se enfrenta a las problemáticas del archivo, la sobreproducción de datos y la vigilancia, elementos que afectan a la intimidad y la experiencia personal en la actualidad. El cuerpo humano se ha convertido en un objeto cada vez más rastreable, un tema que es abordado por Fátima a través de su reflexión artística.

## Conclusiones

Obras como la de Fátima buscan poner en cuestión la tolerancia social frente a la violencia cotidiana que sufren las mujeres y disidencias. La aceptación de este hecho debe ser enfrentado, sustituido y desmantelado por respuestas sociales, institucionales y artísticas sensibles y enfáticas frente a las víctimas.

La controversia sobre su trabajo reafirma nuevamente valores patriarcales que presentan la creatividad como una capacidad masculina y delegan a la mujer al lugar de objeto deseante. Sus piezas se enfrentan a los abusos que reciben muchas mujeres y disidencias en distintos ámbitos: desde los alcances de su creación, hasta el cyberbullying y la violencia de género. Está en nuestras manos (en cada pincelada, en cada palabra escrita y en cada expresión pública) reubicar el diálogo unilateral que muchas veces significa el arte contemporáneo y recomponer la grieta patriarcal que aún hoy posiciona a las mujeres debajo del ojo crítico del hombre blanco, burgués y heterosexual de extrema derecha.

## Notas

<sup>1</sup> Tipito Enojado, *¿Feminista estafa un museo nacional?* <https://www.youtube.com/watch?v=dFr2XbeP7Lc> (consulta 19-11-2022)

<sup>2</sup> Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News*, enero de 1971, 22-39. Citado por Estrella de Diego. "Figuras de la diferencia" en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, 346. Madrid: Visor, 1996.

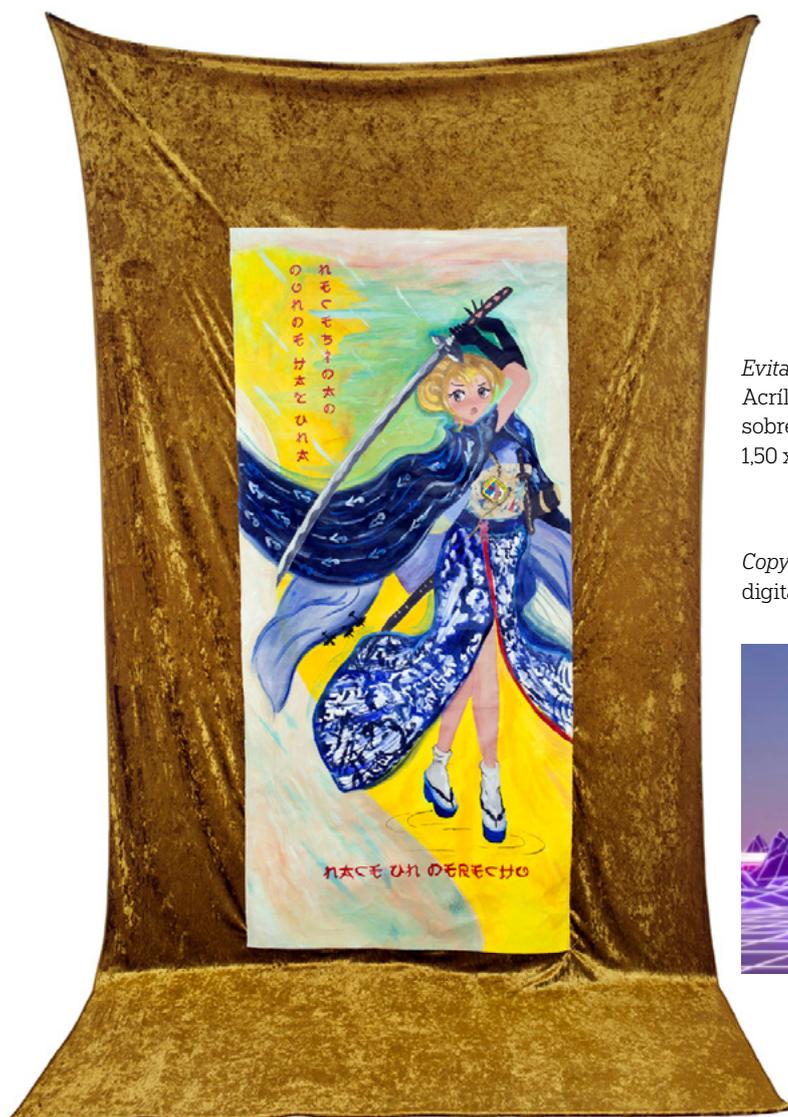
<sup>3</sup> Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 19-50.

<sup>4</sup> María Laura Rosa, "La cuestión del género", en Elena Oliveras, ed. *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*, (Buenos Aires: Emecé Arte, 2008), 153-174.

<sup>5</sup> Ver Revista Errata# N°1, Arte y Archivos. Abril de 2010.

<sup>6</sup> Ramírez Tur, Rosa, Lourdes Manonelles Moner, y Diego López del Rincón, eds. *Corporalidades desafiantes: Reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad* (Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019).

<sup>7</sup> Flavia Costa, *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida* (Barcelona: Taurus, 2021).



*Evita Ninja.* 2020.  
Acrílico sobre tela,  
sobre terciopelo  
1,50 x 3 mt.

*Copymami.* Video  
digital, 09:46 min.



# Los memes y su uso pedagógico: consumos, tensiones y potencialidades de las imágenes

**Malena San Juan** \*

**Anabella Penalba** \*\*

**María Eugenia Di Franco** \*\*\*

El presente trabajo reflexiona por un lado, qué lugar ocupan los memes en la significación simbólica de la sociedad y en los consumos culturales, por otro, cuál es el potencial como dispositivo al ser usado en el aula.

Los memes en tanto imágenes resultan complejas de definir de manera simple. Al tratarse de constructos culturales, trascienden la re-presentación de un primer objeto del que se vuelven referencia, ya que tienen la capacidad de indicar elementos que no siempre son visibles. Además, las imágenes necesitan de una persona que les otorgue sentido, las reproduzca o reconozca, para que adquieran significación<sup>1</sup>.

La relevancia de las imágenes en la producción de conocimientos no es una novedad. Desde los tiempos más remotos de los que se conservan vestigios simbólicos de la humanidad, las imágenes aparecen dejando huella y han permitido expresar conocimientos de las sociedades en que surgieron, mostrando ciertas rupturas en la producción simbólica. En términos de Joly<sup>2</sup>, “la imagen contemporánea viene de lejos. No surgió aquí y ahora, con la televisión y la publicidad. Aprendimos a asociar con el término “imagen” nociones complejas y contradictorias, que van de la sabiduría a la diversión, de la inmovilidad al movimiento, de la religión a la distracción, de la ilustración a la semejanza, del lenguaje a la sombra”. Los memes no escapan de estas condiciones que atravesaron a las imágenes históricamente y, en un contexto de digitalización de la vida cotidiana, ocupan el lugar que de forma pretérita, tuvieron otras producciones.

- \* Adjunta a cargo de la cátedra de Didáctica de las Artes /Didáctica Especial y Prácticas de la Enseñanza en Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Docente de Historia del Arte y Didáctica de las Artes Visuales en diferentes espacios de formación superior artística de la Ciudad de Buenos Aires. Es Licenciada y Profesora en Artes (Orientación Artes Plásticas) y maestranda en Educación: Pedagogías Críticas y Problemáticas Socioeducativas por la FFyL, UBA. Participa como investigadora del proyecto UBACyT “Arte, memoria y proyectos en la construcción de la subjetividad política de los docentes en formación”, radicado en el Instituto de Investigaciones de Ciencias de la Educación de la FFyL, UBA y ha participado de diferentes publicaciones individuales y colectivas.
- \*\* Licenciada y Profesora en Artes (orientación en artes combinadas) por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Docente de materias artísticas y didácticas de las artes en nivel superior. Jefa de trabajos prácticos en las cátedras “Estilos coreográficos” y en el seminario de “Lectura y análisis textual” de la UNA y en la materia “Didáctica de las Artes” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Integra los proyectos de investigación “La condición instrumental en la danza. Reflexiones desde la teoría, la historia y la práctica técnico-compositiva de la danza” (PIACyT) y “Arte, memoria y proyectos en la construcción de la subjetividad política de los docentes en formación” (UBACyT). Ha publicado en coautoría y de manera individual.
- \*\*\* Licenciada y profesora en Artes Plásticas por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Especialista, magister y doctoranda en Educación por la Universidad de San Andrés. Docente de nivel medio, superior, y universitario. Profesora en la materia “Didáctica de las Artes” (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora del Instituto Payró (UBA) y co-directora del proyecto de investigación FiloCyT “La apropiación de obras de mujeres por varones como gesto legitimador en los siglos XVI y XVII”.

### Los memes en la cultura digital

Las sociedades desde comienzos del siglo XX, presentan una creciente velocidad de cambios, producto de las transformaciones tecnológicas y el surgimiento de los medios digitales. Estas presencias modificaron los modos de percibir el mundo, de construir conocimiento y de socializar, conduciendo a las personas hacia una plataformización de la vida<sup>3</sup>.

Las imágenes en la era digital ponen en tensión los límites de lo público y lo privado, en tanto quedan desdibujados, y ocupan un vínculo cotidiano y exacerbado<sup>4</sup>. La velocidad con la que las imágenes son producidas, consumidas y distribuidas, ubican a los memes en un lugar de privilegio, ya que debido a su perspectiva humorística, resultan relevantes para la sociabilización. Los memes “funcionan socialmente como los chistes orales, de forma anónima y por ello con cierta autonomía, y siendo usados como medio de reconocimiento de la identidad individual como inserta en una comunidad”<sup>5</sup>.

Dussel se refiere a “regímenes visuales” para entender las formas en que hoy circulan las imágenes. Los estímulos visuales en la actualidad son enormes y constantes, se estructuran como lenguajes y sucede, de manera creciente, que las personas se detienen ante aquellos que “las impactan y golpean”. Esto resulta preocupante porque señala que solo es posible el acercamiento a imágenes impactantes, espectaculares, sensacionalistas y muchas veces estereotipadas, las cuales además resultan muy accesibles y alcanzan altos niveles de difusión<sup>6</sup>. Los memes se nutren de imágenes, a las que suman palabras para producir un anclaje de sentido, logrando impactar. Son producciones visuales y discursivas que se insertan en la trama de la realidad, procurando unir elementos de manera ocurrente, sintética y graciosa, para que quien los visualice, se divierta.

Si bien toda comunicación “requiere la existencia del otro, del mundo, de lo ajeno y lo no-yo, por eso todo discurso es dialógico y polifónico, inclusive los monólogos y los diarios íntimos: su naturaleza es siempre intersubjetiva. Todo relato se inserta en un denso tejido intertextual, entramado con otros textos e impregnado de otras voces; absolutamente todos, sin excluir las más solipsistas narrativas del yo”<sup>7</sup>, entendemos que el consumo de los memes queda inserto en la lógica de las burbujas y sesgos que imponen los algoritmos.

Masivo, anónimo, viral, efímero y voluminoso, el meme también porta la capacidad de anestesiar la realidad con una cuota de humor. Paraliza los cuerpos y subsume la insatisfacción social, a la expresión simbólica por medio de imágenes efímeras ofrecidas a medida, por algoritmos. Se inserta en la lógica de las redes, que, a diferencia de la pretérita dinámica de las paredes, no tienen límites. Este nuevo modo genera que las pantallas estén sobrecargadas de información y acontecimientos, debido a que todo sucede en ellas<sup>8</sup>: la interacción social, el trabajo, la educación, el romance, el entretenimiento. Los memes se inscriben con holgura, en este fluir interminable de imágenes que son consumidos de modo efímero, proveyendo diversión.

Sin embargo, este fenómeno de entretenimiento cotidiano que se expande gracias a los modos de consumo promovidos por las redes sociales, se encuadra en algunas de las

características de las técnicas del chiste categorizadas por Freud en 1905: *desplazamiento*, que aparece cuando se desvía “la ilación de pensamiento de un sentido a otro”<sup>9</sup>; *condensación*, que señala el mecanismo en que varias ideas aparecen resumidas en una sola; *doble sentido*, que convoca el “significado material y metafórico de una palabra” y la “aceptación múltiple” de sentidos<sup>10</sup>; *semejanza*, que es la creación de una unidad con representaciones ajenas entre sí; y *contraste*, que consiste en conectar o enlazar arbitrariamente dos representaciones<sup>11</sup>.

### Los memes en contextos educativos

Por fuera del ámbito privado, los memes permiten desplegar una serie de propuestas en las aulas de nivel secundario y superior, en tanto se configuran como dispositivos para la enseñanza, “con el propósito de generar situaciones experimentales para que los sujetos que participan en él se modifiquen a través de la interacción consigo mismos y/o con otros, adaptándose activamente a situaciones cambiantes, apropiándose de saberes nuevos, desarrollando disposiciones y construyendo capacidades para la acción”<sup>12</sup>. Los memes, en tanto imágenes que las personas jóvenes y adultas consumen cotidianamente, adquieren la forma de un dispositivo privilegiado para el diseño de actividades donde el estudiantado parta de aquello que sabe hacer, a la vez que permite potenciar la enseñanza<sup>13</sup>, poniendo en juego competencias de síntesis, reelaboración de sentidos, elaboración de metáforas, asociaciones iconográficas, entre otras. Propuestas que, desde el marco de las pedagogías críticas<sup>14</sup>, promueven que la inclusión en la cultura digital se asuma desde una posición analítica, que agudice y emancipe la mirada más allá de los límites del aula. Límites que se vienen poniendo en jaque entre lo virtual y lo físico. En este punto, la propuesta es intervenir en la revolución mental<sup>15</sup> que se abrió con la cultura digital, desde el meme como dispositivo pedagógico.

En la contemporaneidad, mediada por dispositivos tecnológicos donde los límites de las construcciones colectivas ya no son las paredes, la lógica de las redes presenta nuevos desafíos. Las burbujas en que los algoritmos ubican a las personas, excluyen las otredades y reducen el acceso a todo lo que entiende que no se asemeja al consumidor. La escuela, pero sobre todo la educación artística, puede permitirse no seguir estas lógicas y pensar a las personas por fuera de los parámetros del consumo, habilitando las diferencias, la profundidad conceptual, las incomodidades y el pensamiento colectivo.

Desde lo humorístico, el meme utiliza los soportes digitales actuales, para apelar a las características que antes nucleaban a los chistes. Si bien Freud analizaba principalmente las palabras, consideramos pertinente retomar su conceptualización del chiste para el meme, considerándolo una construcción visual: “La hostilidad activa y violenta [...] ha sido relevada por la invectiva de palabra, y a medida que crece nuestro saber sobre el encadenamiento de las mociones humanas vamos perdiendo [...] la capacidad de encolerizarnos con el prójimo que nos estorba el camino. Cuando niños, estamos aún dotados de potentes disposiciones hostiles; luego, la elevada cultura personal nos enseña

que es indigno valerse de insultos [...]. Desde que debimos renunciar a expresar la hostilidad de hecho [...] hemos desarrollado [...] una nueva técnica de denostar [...]. Nos procuramos a través de un rodeo el goce de vencerlo empequeñeciéndolo, denigrándolo, despreciándolo, volviéndolo cómico; [...]. El chiste nos permitirá aprovechar costados risibles de nuestro enemigo, costados que a causa de los obstáculos que se interponen no podríamos exponer de manera expresa o conciente”<sup>16</sup>.

Si el meme entonces hace posible la convivencia, civilizando lo que de otro modo sería hostil, el desafío de la educación artística es utilizarlo como soporte pero dotándolo de sentido.

Dussel señala la importancia de que sea la escuela la que enseñe a sus estudiantes a detenerse ante un fárrago de imágenes, ofrecer un punto de pausa para recuperar la posibilidad de que la imagen les pueda decir algo y lxs vuelva a conmover<sup>17</sup>. En un contexto donde las burbujas acentúan la disociación, incorporar el trabajo educativo con memes puede colaborar por un lado, a ampliar el repertorio visual, reduciendo las hostilidades de las diferencias. Por otro, detenerse en un soporte conocido, para construir sentidos y observar con detenimiento.

En el contexto actual, donde el exceso y la intrusividad de las imágenes moldea las subjetividades de lxs consumidores, propiciar que el meme se configure como dispositivo pedagógico, permite generar una producción simbólica desde una mirada situada y crítica, promoviendo unx estudiante emancipadx que puede revisar sus sesgos y dar lugar a las diferencias.

## Notas

<sup>1</sup> Martine Joly, *La imagen fija* (Buenos Aires: La marca, 2003), 17-18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>3</sup> María Eugenia Di Franco, “La educación artística como estrategia de ruptura en la era digital”. En *Prácticas educativas: tecnología e invención en el campo de las artes*, editado por María Eugenia Di Franco, 19-50. (Buenos Aires: OPFYL Facultad de Filosofía y Letras, 2022), 19. Disponible en <http://publicaciones.filo.uba.ar/pr%C3%A1cticas-educativas>

<sup>4</sup> Malena San Juan, “Los nuevos medios digitales y su impacto en las representaciones”. En *Prácticas educativas: tecnología e invención en el campo de las artes*, editado por María Eugenia Di Franco, 73-94. (Buenos Aires: OPFYL Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022), 79. Disponible en <http://publicaciones.filo.uba.ar/pr%C3%A1cticas-educativas>

<sup>5</sup> Violeta Alarcón Zayas, “Humorismo como creación y fortalecimiento de los vínculos en la sociedad red: el caso de los memes sobre filósofos”. *Revista de Comunicación* 16(1): 122-146, (2017): 125. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6015158.pdf>

<sup>6</sup> primariaticful. “La atención y desatención en tiempos hiperconectados (2) - Inés Dussel”. Julio, 16, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=GXkVIVmZAFU&t=844s>

<sup>7</sup> Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 38.

<sup>8</sup> NeoValpo, “Cuerpxs, Tecnologías y Subjetividades por Paula Sibilia - NeoValpo 2021”. Noviembre, 30, 2021. Vídeo, 55:24. <https://www.youtube.com/watch?v=eXjX2AAEocc>

<sup>9</sup> Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras completas. Tomo 8*. (Buenos Aires: Amorrortu, 1905), 52.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 36-37.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>12</sup> Rebeca Anijóvich, et al. *Transitar la formación pedagógica. Dispositivos y estrategias* (Buenos Aires: Paidós, 2009), 37.

<sup>13</sup> Mariana Maggio, *Enriquecer la Enseñanza* (Buenos Aires: Paidós, 2012).

<sup>14</sup> Luis Rigal, “Lo implícito y lo explícito en los componentes pedagógicos de las teorías críticas en educación”. En *La mirada pedagógica para el siglo XXI: teoría, temas y prácticas en cuestión. Reflexiones de un encuentro*, editado por Flora Hilert, María José Ameijeiras y Nora Graziano, 40-50. (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011).

<sup>15</sup> Mariana Maggio, *Educación en pandemia. Guía de supervivencia para docentes y familias* (Buenos Aires: Paidós, 2021).

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, 97.

<sup>17</sup> primariaticful, *op. cit.*

**Conceptualización,  
ordenamientos,  
usos y sentidos:**  
archivo e imagen

# El archivo de Carlos Trilnick: desobediencias para la preservación del video magnético

**Mariela Cantú** \*

**Ana Laura Raviña** \*\*

El presente trabajo tiene como objetivos presentar el fondo documental de Carlos Trilnick (Rosario, 1957 - Buenos Aires, 2020), difundir las tareas de preservación realizadas sobre el material audiovisual y reflexionar acerca de las consideraciones y desafíos que surgen en torno al impacto de la digitalización del material en video magnético. En este sentido, procuramos exponer algunas directrices establecidas para la evaluación y gestión de riesgos de los materiales en video magnético, tanto como para el plan de digitalización de obras en video en este archivo.

## **Carlos Trilnick y una historia de los medios audiovisuales en Argentina a través de su fondo documental**

Carlos Trilnick es considerado un precursor del videoarte en Argentina y Latinoamérica, distinguiéndose por una mirada conceptual, experimental y política en sus obras. Su trabajo se desarrolló entre las prácticas de video instalación, arte digital, proyectos interactivos, arte multimedia y fotografía, y ha sido exhibido en numerosas muestras individuales y colectivas, y en bienales y festivales de video, cine y artes electrónicas de América, Asia y Europa.

El Archivo Carlos Trilnick, creado y custodiado por sus herederas Mónica Arbeláez y su hija Zoe Trilnick Farji, resguarda las obras y el fondo documental del artista. La documentación acumulada registra sus actividades artísticas, así como su rol como docente, investigador, fotógrafo, curador independiente y gestor cultural. En este corpus pueden hallarse documentos personales y administrativos, biografías y curriculum, correspondencia personal y profesional, catálogos, folletos, libros y revistas nacionales e internacionales, un gran banco de imágenes fotográficas, portfolios, proyectos de obra (realizados o no), fichas de video, programas de ciclos de cine, y bibliografía especializada en artes mediáticas.

\* Investigadora, preservadora audiovisual, artista y curadora en Artes y Medios Audiovisuales. Doctoranda en Historia (IDAES – UNSAM, Beca Doctoral CIAP, UNSAM-CONICET), Master en Preservación y Presentación de la Imagen en Movimiento (UVA), Licenciada y Profesora en Comunicación Audiovisual (UNLP). Miembra de RAPA -Red Argentina de Preservadores Audiovisuales- y creadora de ARCA Video Argentino.

\*\* Archivista, artista, curadora, investigadora y docente. Diplomada en Gestión y Conservación de Archivos de Arte (CEE/TAREIA-IIPC-UNSAM). Cursó la Maestría en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF). Profesora y Licenciada en Artes Plásticas (UNLP). Responsable de Archivo en Archivo Marta Minujín y ARCA Video Argentino. Ha colaborado en proyectos para FFJK, ANBA, M. Dermisache, A. Puente, L. Pazos.

Cabe mencionar la relevante documentación relacionada a su actividad académica, donde abundan documentos sobre seminarios, conferencias, planificaciones de clase, programas de cátedras, apuntes manuscritos, ponencias, publicaciones, así como documentos sobre su participación en universidades de Argentina, Colombia, Ecuador y Estados Unidos<sup>1</sup>. Asimismo, existe material relacionado al *Proyecto IDIS*<sup>2</sup> (*Investigación en Diseño de Imagen y Sonido*), uno de sus aportes académicos más valorados que continúa vigente, creado como un recorrido historiográfico del diseño de imagen y sonido. A su vez, se destaca un conjunto de documentos relacionados a las actividades desarrolladas en el ICI de Buenos Aires Centro Cultural -Instituto de Cooperación Iberoamericana-, donde trabajó como Coordinador del Área Audiovisual, organizando las primeras cinco ediciones de la muestra *Buenos Aires Video (1989-1993)*; otras gestiones y asociaciones profesionales<sup>3</sup>; participaciones como jurado en diversos eventos y festivales nacionales e internacionales<sup>4</sup>; y una planera con afiches de exposiciones nacionales de la década de los años 90.

Por último, se relevó una valija con fotografías, negativos fotográficos, rollos, diapositivas, y material relacionado a su exilio en Israel durante los años 1978-1983. Durante este período, estudió diseño, fotografía y video en la Nery Bloomfield School of Design, en Haifa; tras la vuelta de la democracia a la Argentina, regresó al país y comenzó a experimentar con nuevas herramientas ligadas al campo del video.

En cuanto a las diversas materialidades de este archivo, se han relevado cintas de video y audio magnético en una gran variedad de formatos, negativos y positivos fotográficos, *backlight*, papel y discos ópticos (tales como CDs, DVDs y discos rígidos), entre otros. A su vez, cuenta con equipamiento tecnológico tales como cámaras fotográficas, lentes y computadoras. En síntesis, una extensa carrera que se traduce en 1.080 metros lineales de biblioteca, una cantidad aproximada de 4 terabytes de backups, archivos y documentos nacidos digitales, y otros tantos metros no cuantificados con material de consulta que refiere a su carrera artística y pedagógica.

#### **Colaboraciones entre el Archivo Carlos Trilnick y ARCA Video Argentino**

Desde el año 2021, el equipo de profesionales de ARCA Video<sup>5</sup> -archivo de video experimental argentino con sede en la ciudad de La Plata- ha realizado diversos aportes para la puesta en valor del archivo de Carlos Trilnick y su legado. En este marco, hemos llevado adelante asesoramientos periódicos para la catalogación y preservación de sus obras y fondo documental, destacándose las tareas de identificación de materiales, diagnóstico del estado de conservación, asesoramiento en procesos de digitalización y capacitaciones sobre limpieza de cintas magnéticas de video.

Entre las colaboraciones y participaciones en eventos de difusión y visibilización de su obra, llevamos a cabo el homenaje *Por qué (no) pintar un cuadro negro. Un Homenaje Carlos Trilnick* coorganizado junto a FestiFreak – Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata (2020); la coordinación de la donación de una serie de publicaciones del ar-

tista a la Biblioteca del Museo Reina Sofía (2023); y la participación en la charla “Archivos audiovisuales: preservación, catalogación y difusión de la obra de Carlos Trilnick” junto a Mónica Arbeláez, en el marco de la exposición *Carlos Trilnick. Paisajes políticos* (Fundación PROA, 2024).

En el mes de septiembre de 2024, se proyectó una selección especial de obras en el Museo del Cine, fruto del trabajo que comentaremos en este escrito. El evento contó con la participación de Mónica Arbeláez, Mariela Cantú y Jorge La Ferla, y de Leandro Varela como parte del equipo del Museo que tuvo a cargo el proceso técnico de digitalización. El valioso trabajo de rescate y preservación incluyó másteres de obras de video, originales de cámara, primeras ediciones, registros de video instalaciones, muestras de otros artistas, videos para bandas de rock, videos para instituciones de arte y programas piloto para la televisión.<sup>6</sup>

#### **Desobediencias para la preservación del video magnético**

Siguiendo a Ray Edmonson (2004), consideramos que el abordaje de *buenas políticas* en los archivos audiovisuales implica la construcción de *documentos vivos* que, para tornarse pertinentes, deben surgir como resultado de investigaciones y consultas actualizadas y revisiones periódicas. En este sentido, el abordaje de este caso de estudio convoca la necesidad de revisar nuestras prácticas profesionales y las directrices que se establecen para la evaluación y gestión de riesgos de los materiales en video magnético. En este sentido, la fuerte orientación técnica de los archivos audiovisuales en general (de Jong, 2020) y las especificidades del video magnético en particular (como el alto riesgo de obsolescencia de los equipamientos que permiten reproducirlo) implica desobedecer normas preestablecidas, en pos de la salvaguarda de estos materiales.

Para el caso del trabajo sobre el Archivo Carlos Trilnick, las tareas iniciaron con un diagnóstico general, que permitió evaluar daños preexistentes y causas de deterioro, así como recolectar datos para garantizar la continuidad de un plan para la conservación preventiva. En este sentido, se recomendó la reubicación de algunos materiales dentro del espacio de guarda actual, corroborando que las guardas de conservación estén fuera de los espacios de alto tránsito. Se aprovechó un área de poca luminosidad, baja humedad y en altura para el almacenamiento de las cintas de video magnético, ubicada cerca del área de guarda de la biblioteca y otros documentos del acervo (conservados en armarios con estantes, cajones y puertas corredizas). En esta etapa, se detectaron algunas cintas afectadas por hongos, que fueron separadas del conjunto para evitar la contaminación; luego de la capacitación sobre limpieza de cintas ofrecida por ARCA Video, comenzaron a ser retirados mediante limpieza manual por una miembro del Archivo Carlos Trilnick. Asimismo, se recomendó el reemplazo de las guardas de cartón en las que algunos cassettes estaban almacenados, siendo reemplazadas por cajas plásticas que evitan la absorción de humedad del ambiente. En este marco, se realizan visitas de controles y seguimiento.

En conversación con las gestoras del Archivo Carlos Trilnick, se recomendó proceder a la digitalización de las cintas, en vistas a la pronta obsolescencia de sus equipamientos de reproducción (UNESCO, IASA, 2020). Contrario a las buenas prácticas archivísticas, que recomiendan catalogar antes de digitalizar, el trabajo sobre video magnético implica en muchas ocasiones invertir este orden preestablecido. Entre otros motivos, esta decisión se sustenta no sólo en las especificidades tecnológicas y la ya mencionada obsolescencia, sino también en que el visionado, identificación y catalogación de los materiales en este soporte sólo pueden ser realizados una vez que su digitalización ha sido llevada a cabo.

#### **Criterios o principios para priorizar materiales a digitalizar**

En este marco, debieron establecerse criterios para la elección de los materiales en video magnético a digitalizar, a partir del análisis de la colección audiovisual de Carlos Trilnick y la realización de un diagnóstico del estado de conservación de las cintas. Dicha colección consiste en 203 cintas en diversos formatos de video magnético (U-Matic, Betacam, Betamax, VHS, S-VHS, Mini DV, Hi8 y DVCam), 1 cinta de audio de 1/2", una cinta de video de 1/2" de carrete abierto y 4 películas Super 8. Estos materiales incluyen obras de video experimental, crudos de cámara, grabaciones de televisión, videos de otros artistas, videos educativos, videos institucionales y familiares, entre otros.

En vista a esta multiplicidad y diversidad, y basándonos en algunos de los lineamientos sugeridos por la Unidad de Sonoros y Audiovisuales de la Biblioteca de Catalunya<sup>7</sup> se establecieron tres principios para priorizar los materiales a digitalizar:

- *Principio de obsolescencia.* Se priorizaron cintas U-Matic y Betacam, considerando que estos materiales y sus reproductores son obsoletos en la medida en que ya no son fabricados, y que resulta cada vez más dificultoso hallar equipamientos operativos de estos formatos en Argentina.
- *Principio de interés.* Se priorizaron obras de autoría de Carlos Trilnick sobre otros materiales como registros de obra, videos familiares o material didáctico. Entre las obras, se priorizó la digitalización de masters y copias únicas, eligiendo el elemento de mayor calidad en la producción.
- *Principio de estado físico.* De entre los materiales seleccionados, se priorizaron aquellos que presentaban algún tipo de deterioro como hongos, considerando que aún después de ser retirado, este agente de contaminación suele reaparecer. Se realizó capacitación, limpieza y asesoría sobre conservación.

En algunos casos, es interesante notar el modo en que, aún establecidos estos criterios, los mismos eran permanentemente puestos a prueba durante las tareas de preservación, como en el caso de la cinta *Los Abuelos de la Nada en Obras*<sup>8</sup>. Si bien el master de este ma-

terial existe en cinta U-Matic, un primer intento de digitalización en el Museo del Cine reveló la imposibilidad de estabilizar la imagen, que no presentaba una calidad sonora y visual aceptable. En este caso, existe la posibilidad de digitalizar desde el siguiente elemento con más calidad en la producción (una copia en formato Betamax); no obstante, hasta el momento de escritura de este artículo, no había sido detectado ningún reproductor de estas características en Argentina -por lo que se estaba explorando la posibilidad de enviar la cinta a Paraguay o Bolivia a través del contacto de ARCA Video con colegas de la región, en la medida en que estos países también utilizan el sistema PAL.

## Conclusiones

Entendemos que en el actual contexto nacional e internacional de emergencia -económica, política, social y cultural- urge pensar modelos posibles de rescate documental. Fondos documentales como el de Carlos Trilnick nos invitan a considerar giros metodológicos y conceptuales en las prácticas de conservación, acceso y gestión que, en ocasiones, deben desobedecer normas preestablecidas de acción. En este marco, la preservación de obras en soporte de video magnético implica el reconocimiento de una serie de características tecnológicas y principios metodológicos para su digitalización, que muchas veces resultan en desplazamientos de acciones tradicionalmente reconocidas como buenas prácticas. Entre algunos de los futuros interrogantes que pueden incorporarse a estas tareas, nos interesa la posibilidad de conceptualizar estrategias que, más allá de la digitalización y puesta en acceso del contenido de estos materiales, puedan concebir la preservación de las potencialidades discursivas del soporte, el concepto y la intención del artista, en diálogo con las tecnologías y dispositivos actuales.

## Notas

<sup>1</sup> Trilnick fue director de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (2014-2018) en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires y profesor de Medios Expresivos I y II de la carrera de Diseño Gráfico (1987-2020) de la misma institución, entre otros cargos. En Estados Unidos, fue Profesor visitante en el Departamento de Comunicación de la Universidad de California.

<sup>2</sup> <https://proyectoidis.org/>. La idea nació a partir de un powerpoint con 700 archivos de Carlos Trilnick en el año 2011 y se presentó públicamente en 2013.

<sup>3</sup> Entre otras, ejerció como Director Artístico del Festival de Video y Artes Electrónicas de Buenos Aires (Centro Cultural Recoleta y Centro Cultural San Martín, 1995 - 96), y fue miembro del Comité Estratégico Internacional "La Sociedad del Rayo" del Instituto Distrital de la Artes de la Alcaldía de Bogotá en el año 2016.

<sup>4</sup> Entre algunas de las más relevantes, podemos destacar Videobrasil Festival Internacional de Video de San Pablo (1990); la Bienal Internacional de Video de Chile (1993); The Intercultural Film/Video Fellowships. Rockefeller Foundation (1993); Festival Internacional de la Imagen de Manizales (1997); Festival Latinoamericano de Video de Rosario (2001); Salón Nacional, categoría Instalaciones y Nuevos Soportes (2013 y 2017); BAFICI, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (2015).

<sup>5</sup> <https://arcavideoargentino.com.ar/>

<sup>6</sup> Entre otros, Celada (1990), Argumento (1992), Qosqo- Registro de Video Instalación (1993), Viajando por América (primera edición, 1989), Sumo: Concierto en el Estadio Obras (Videoclip promocional, 1986), programa La Red (1986), Alfredo Hlito (1987), Obrador (registro de instalación d Mónica Girón, 1999) una cinta Super 8 filmada en Haifa y una ficción en video inédita, Montevideo (1987).

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=sTrnNmqqhhME&ab\\_channel=RIPDASA](https://www.youtube.com/watch?v=sTrnNmqqhhME&ab_channel=RIPDASA)

<sup>8</sup> Fabián Hofman y Carlos Trilnick, *Los abuelos de la Nada en Obras*, 1983.

### III JORNADAS CIAP

Discos ópticos pertenecientes al Archivo Carlos Trilnick. Fotografía: Ana Raviña.



Credenciales pertenecientes a Carlos Trilnick. Fotografía: Ana Raviña.



# Los archivos de artistas visuales. Reflexiones en torno a la guarda de conservación del Fondo Documental Carpani-Halpin

**Nora Altrudi** \*

**María Pardo** \*\*

**Emilse Rusinoff** \*\*\*

En marzo de 2015 la Universidad Nacional de San Martín firmó con Doris Halpin un convenio para “inventariar, catalogar, restaurar y preservar el archivo de su esposo el artista Ricardo Carpani”, fallecido en 1997 y autor de imágenes distintivas dentro de la historia del arte social en Argentina.

Este Fondo documental consta de casi 20.000 piezas y está conformado, como la mayoría de los archivos de artista, por documentos tanto textuales como iconográficos: cartas, apuntes, textos manuscritos, recortes, catálogos, libros, grabados, afiches, dibujos, fotografías, impresos, pinturas y esculturas que abarcan tanto la trayectoria en vida del artista, desde los inicios con el grupo Espartaco (1959-1961) hasta sus últimas realizaciones pictóricas de gran formato de los años noventa, como así también toda la documentación reunida por Doris entre 1997 y 2013.

Este trabajo se viene realizando en el marco de varios proyectos de investigación<sup>1</sup> y siguiendo los lineamientos planteados por el Laboratorio de Conservación y Restauración de Material Bibliográfico y Archivístico -EAyP UNSAM- para el abordaje de archivos de arte, se tuvo en cuenta el tratamiento integral del fondo, es decir el procesamiento archivístico, la preservación material, el estudio crítico y la accesibilidad y en consecuencia llevado a cabo por un equipo interdisciplinario formado por archivistas e informáticos, conservadores de papel e historiadores del arte a los que se sumaron en los últimos años estudiantes de las carreras de grado y posgrado de la escuela. Este modelo metodológico aplicado por primera vez en el trabajo con el Archivo Pío Collivadino, que fue también el primer acercamiento al fondo personal de un artista llevada a cabo en el Laboratorio y en el marco de proyectos de investigación, tomado de ahí en más como estándar y

\* Conservadora y restauradora de materiales bibliográficos y archivísticos. Especialista en conservación y gestión de archivos de artistas. Es directora del Centro de Conservación, Catalogación e Investigación de Archivos y Fondos Bibliográficos Especiales de la Escuela de Arte y Patrimonio – UNSAM y profesora adjunta en la licenciatura en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural de la misma escuela. Es doctoranda en Historia de la Escuela de Altos Estudios Sociales – UNSAM y licenciada en Artes por Facultad de Filosofía y letras- UBA.

\*\* Profesional en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad Externado de Colombia. Actualmente se encuentra desarrollando su tesis de maestría acerca de los planes de recuperación de bienes bibliográficos afectados por inundaciones. Es integrante del Laboratorio de conservación y restauración de bienes archivísticos y bibliográficos de la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM y docente en la misma universidad.

\*\*\* Licenciada en Artes Visuales (UNA) y Licenciada en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (UNSAM). Se desempeña en distintos proyectos de preservación del patrimonio cultural argentino.

puesto en práctica a partir de ese momento para la intervención de otros fondos familiares o personales.<sup>2</sup>

En ese sentido, el presente trabajo se propone realizar una reflexión crítica sobre esta metodología enfocada especialmente en el ordenamiento y el sistema de guarda de conservación.

Las primeras acciones efectuadas consistieron en la elaboración de un inventario en el que se consignaron los datos relevados de cada uno de los documentos, garantizando de este modo su identificación y el respeto del orden originario, principio básico de la Archivística. Este proceso permitió una aproximación a la totalidad del fondo que no solo permitió cuantificar el material, sino que aportó un panorama general de las piezas, sus temáticas, la materialidad y las técnicas empleadas. Permitted, también el acceso a obras que no fueron exhibidas o publicadas: textos inéditos, correspondencia con terceros, fuentes visuales, pero especialmente puso en evidencia el rol fundamental desempeñado por Doris Halpin en la producción y custodia documental a tal punto que la denominación inicial: Fondo Documental Ricardo Carpani pasó a ser Fondo Documental Ricardo Carpani-Doris Halpin.

Desde el punto de vista archivístico, la siguiente actividad fue la elaboración de un Cuadro de Clasificación con criterio funcional que a través de secciones, series y subseries, ponen de manifiesto las distintas actividades llevadas a cabo por los productores y que facilitará el acceso y la consulta. Se pudieron identificar documentos que dan cuenta de la producción visual de Carpani, su concepción del arte y el rol del artista en la sociedad, su participación en la vida política y sindical, documentos personales (agendas, estudios médicos, correspondencia, etc.) como así también la importante labor de Doris como gestora de la obra, llevada a cabo tanto en vida de Carpani como después de su muerte. El contacto directo con cada material del fondo, permitió conocer puntualmente cada elemento y establecer relaciones entre ellos, siendo de suma importancia para las investigaciones que posibilitaron la elaboración de libros, artículos, ponencias, exhibiciones y tesis doctorales, de maestría y especialización.

Por otra parte, se procedió a digitalizar o fotografiar, según el tamaño, la totalidad de los documentos para ser incorporados a un software de manejo de archivos open-source que soporte metadatos descriptivos, estructurales y de conservación, que permita compartir la información con otros reservorios y facilite la migración antes los constantes avances tecnológicos.

Actualmente el equipo se encuentra trabajando en las tareas de descripción archivística según estándares internacionales.

Una vez concluido este proceso y la revisión total del trabajo archivístico, toda esta información más las imágenes correspondientes, estarán disponibles on-line para facilitar el acceso, contribuir a su difusión y estimular nuevas investigaciones.

Desde el punto de vista de la conservación, las primeras acciones tomadas se relacionaron con la necesidad de conocer los documentos en su materialidad: las tecnologías de fabricación de los soportes y los medios y la calidad de los mismos, como así también realizar un diagnóstico de las patologías. Los principales problemas detectados se vin-

culan con las características propias de los materiales especialmente en el caso de los afiches y los dibujos realizados en papeles de calco, que resultaron ser los elementos de mayor complejidad.

En el caso de los afiches, su problemática principal reside en que no fueron hechos “para durar” y por lo tanto el papel que sirve de soporte es de pasta mecánica y bajo gramaje. Además, su tamaño dificulta tanto la manipulación como la guarda, situaciones que colaboraron aún más en producir los deterioros que presentan.

Todos los documentos tanto textuales como iconográficos fueron estabilizados, es decir se les realizó limpieza mecánica con pinceleta y goma rallada, reparaciones menores con papel Japón y engrudo, humectación general o puntual, según lo requiriesen y aplano para corregir deformaciones y devolver la planimetría.

Durante el relevamiento se encontró una importante colección de 371 papeles de calco, que ha sido históricamente un reto importante para el área de la conservación-restauración ya que su comportamiento es muy específico, debido a los métodos y materialidades con los cuales se elaboran. De esta manera, sus deterioros también son muy particulares y se diferencian de los que ocurren en los papeles opacos. Por lo tanto, estos papeles requieren tratamientos de intervención y conservación diferenciados de los llevados a cabo en los demás tipos de papeles.<sup>3</sup>

Por otra parte, para los materiales que requirieron tratamientos más interventivos, se realizaron laminados para devolverles la estabilidad estructural, tal el caso de los cartelones “CHE” y “Felipe Vallese” que fueron víctimas de actos de vandalismo en los ‘70s y se encuentran actualmente en proceso de restauración<sup>4</sup>.

Desde el punto de vista de la preservación material, cobra especial importancia el sistema de guardas de conservación, entendido como una serie de barreras físicas que tienen como función proteger y aislar al objeto del medio ambiente, y a su vez, permitir su correcto almacenamiento y fácil identificación. Este sistema de guardas supone también diversos niveles de protección: 1er nivel, 2do nivel, 3er nivel, etc., dependiendo de la proximidad con el objeto; es decir desde el contacto directo con el documento hasta el edificio que los alberga.

Los materiales con los cuales se confeccionan las guardas deben cumplir con los requisitos de permanencia y durabilidad, entendiendo por permanencia la estabilidad química, es decir, la resistencia de un material ante condiciones ambientales y durabilidad al grado de resistencia física, o sea la capacidad de resistir el estrés mecánico.

Las guardas de conservación de los documentos iconográficos, requieren de un tratamiento especial, no sólo por la sensibilidad de los materiales, sino también por la diversidad de tamaños. En ese sentido una de las propuestas planteadas es la estandarización de formatos, que permite no solo ahorrar espacio, materiales y tiempo de trabajo, sino que también facilita la búsqueda durante la consulta.

Por ello, teniendo en cuenta lo anterior, se planteó una distribución basada en tres formatos de guardas para los documentos, respetando en cada uno de estos el orden secuencial del ID del inventario original:

- Formato Legal: Documentos de tamaño igual o inferior al folio (24 x 37 cms.). Se almacenarán en cajas de polipropileno (como guarda de segundo nivel) y bifoliose (como guarda de primer nivel)
- Formato Planera: Documentos de hasta 132 x 92 cms. Se resguardarán en planera A0 (como guarda de segundo nivel) y bifolios (como guarda de primer nivel).
- Grandes formatos: Documentos superiores a 132 x 92 cms. Se confeccionó un envoltorio (guarda de 2do nivel) que contiene un rollo (como guarda de primer nivel).

Aun habiéndose realizado la separación por formatos, cada uno de estos presentó un desafío de organización interna por la variedad de tamaños y las especificidades de los materiales. Así que se planteó la necesidad de sumar algunas guardas ad-hoc internas para garantizar la conservación de los documentos. Es así, que se desarrollaron prototipos especiales a las cajas estándar de polipropileno, como es el caso de las fotografías, transparencias y diapositivas y se desarrollaron guardas de 1er nivel múltiples (cosidas con hilo de algodón ) para garantizar la integridad documental.

También se definieron guardas ad-hoc para documentos como: álbumes, tarjetas, folletos, que dadas sus particularidades no eran susceptibles de ser almacenados en las guardas estandarizadas.

Finalmente, el trabajo con los archivos requiere llevar a cabo una serie de etapas que garanticen tanto la descripción, clasificación y conservación material de los documentos, como así también su consulta tanto actual como futura, facilitada actualmente gracias a los desarrollos tecnológicos de Internet tanto para la comunidad académica, como para el público en general. La utilización de nuevas tecnologías y registros digitales supone también definir criterios y parámetros que permitan su permanencia en el tiempo y contribuyan a la preservación del patrimonio documental.

Conformaron el equipo de trabajo: Aguilar, Belén; Allaniello, Micaela; Altrudi, Nora; Aradica, Analía; Arturi, Lucía; Barrio, Néstor; Berensteher, Sofía; Bonelli Zapata, Ana; Caruso, Valeria; Dolinko, Silvia; Ferreyra Macedo, Axellene; Frigerio, María Sofía; Gavilán, Lautaro Martín; Keller, Juan Cruz; Laffoe, María Laura; López Teisaire, María; Malosetti Costa, Laura; Mantovani, Larisa; Marful, Maitena; Mazzacaro, Lucila; Menchi, Marianela; Mulieri, Sebastián; Oporto, Lorena; Otone, Marina; Pais, Aymarará; Pardo, María; Plante, Isabel; Raniolo, María Sofía; Revón, Pablo; Ribotto Otaño, Julia; Rusinoff, Emilse; Sánchez, Belén; Soneira, Ignacio; Sorter, Julián; Toledo, Yanina; Uranga, Daniel; Villanueva, Aldana y Westberg, Natalia.

## Notas

<sup>1</sup> *Gráfica política y cultural visual en las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación a partir del archivo de Ricardo Carpani.* Directora: Laura Malosetti Costa. PICT 2015-2254 Agencia Nacional de Producción Científica y Tecnológica. Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación; *Imágenes de lucha y resistencia: Arte, cultura y política en la Argentina. Proyecto de conservación, catalogación e investigación de la colección Ricardo Carpani* Mecenzago Cultural Proyecto 4993/RPC/2016; *Imágenes de lucha entre el arte, la cultura y la política en la Argentina. Proyecto de investigación de la colección y archivo Ricardo Carpani.* Directora: Silvia Dolinko. PRI-UNSAM 2017; *Archivo Carpani: Patrimonio, arte y política.* Dir. Ignacio Soneira. PICT Serie A 0285 2020 Agencia Nacional de Producción Científica y Tecnológica. Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación; *Los papeles para calcar y sus problemas de conservación. La intervención de los dibujos sobre papel de calco del Archivo Ricardo Carpani.* Directora: Nora Altrudi. PRI-UNSAM 2021; *Arte, cultura política y liberación en América Latina. Redes de artistas e intelectuales en la historia reciente a partir del estudio de los materiales existentes en el Archivo Ricardo Carpani.* Director: Ignacio Soneira. PRI-UNSAM 2022.

<sup>2</sup> En este mismo sentido se realizaron los siguientes proyectos: *Arte Argentino en el cruce de lo público y lo privado: Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales de Yrurtia. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del archivo de Irene Ruiz de Olano.* (PIP 112 201101 00338); *Modernidad, Vanguardias y Neo-vanguardias. Revistas y archivos de la Fundación Espigas (1920-1950).* Getty Foundation; *Fotografía, memoria e historia: preservación del archivo histórico "Colección Roberto Conde" del Partido de San Martín.* Diálogo entre las Ciencias - UNSAM -2015; *Buenos Aires de plata. Diagnóstico y protocolo de gestión de archivos fotográficos institucionales a partir del acervo de la Dirección Municipal de Paseos de la Ciudad de Buenos Aires,* PICT-2017-4585; *Proyecto de clasificación, ordenamiento, descripción y conservación material del Fondo Documental María Freire (FDMF) – Primera Etapa.* Museo Juan Manuel Blanes- Montevideo, Uruguay, Iberarchivos. (2019-2021); *Giannetti y Evita: rescate de un patrimonio monumental. Proyecto de activación patrimonial del Monumento a Eva Duarte de Perón a partir del Archivo de Ricardo Giannetti.* Mecenzago Cultural Proyecto 19132338/2021.

<sup>3</sup> Además del mencionado PRI, los papeles de calco dieron lugar al *Trabajo integrador Final* de la carrera de *Especialización en Conservación y restauración de bienes culturales* de María Pardo.

<sup>4</sup> La intervención de los Cartelones es el tema del trabajo de Tesis de la *Maestría en Conservación y Restauración* de Yanina Toledo.

# “Me puse a ordenar y encontré esto”.

## El archivo fotográfico en museos comunitarios

**Aldana Victoria Epherra** \*

En esta ponencia me propongo indagar acerca de las prácticas de construcción del archivo fotográfico en el Museo Comunitario Isla Maciel, realizando un recorrido desde el año 2014 (momento en el que llegó a la institución la primera foto donada) hasta la actualidad. La presentación se construye a base de mi trabajo de campo antropológico y también desde mi experiencia como colaboradora del museo. Así se pondrá en juego el análisis del rol de las imágenes en los procesos de memoria remarcando la complejidad que implica llevar a cabo prácticas de archivo en museos pequeños y con escasos recursos. Se espera realizar un aporte a la discusión sobre el poder y la eficacia de las imágenes, teniendo en cuenta su trascendencia e impacto en las esferas de lo político y lo cultural.

Algunos de las preguntas que surgen en torno al archivo son: cuáles son las estrategias puestas en práctica para decidir qué donaciones aceptar y cuáles no, qué nivel de representación tienen las mujeres, cuáles son los principales ejes temáticos, y qué fotografías son las que han pasado más tiempo siendo protagonistas de la exhibición y por qué. Se tendrá en cuenta el acceso que tienen a las fotografías del archivo tanto el público que se acerca al museo como las personas que siguen a la institución por redes sociales. De esta manera se pretende analizar también el recorte y las distintas formas de interacción.

El Museo Comunitario de Isla Maciel cuenta con un repertorio patrimonial amplio en el que se incluyen diversos objetos, principalmente vinculados con la historia portuaria del territorio. Las fotografías en archivo son sólo una parte del inventario y los interrogantes acerca de ellas deben enfocarse en las relaciones que mantienen entre ellas y con los demás integrantes de la colección.

Las redes sociales en internet le otorgan a las fotografías que han sido digitalizadas la oportunidad de ser difundidas rápidamente pero no facilitan un espacio ni tiempo de reflexión y análisis. Sin embargo esto sí ocurre dentro del museo, no únicamente en las salas de exhibición, sino también en encuentros concentrados en el archivo y la documentación.

Hacerse preguntas acerca de las fotografías no incumbe sólo a los integrantes del equipo que lleva adelante las tareas vinculadas al museo sino que también es parte de la reflexión de los visitantes al espacio. Estos pueden preferir en ocasiones un camino

\* Licenciada en Ciencias Antropológicas. Profesora de Educación Media y Superior de Ciencias Antropológicas. Especialista en museos, transmisión cultural y manejo de colecciones antropológicas e históricas. Becaria doctoral UBACyT con lugar de trabajo en el Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

hacia la rememoración y la nostalgia acerca de lo que ya no está o no ocurre más y en otros casos también las imágenes vinculan a los visitantes a la crítica y análisis histórico colectivo.

El museo recibe donaciones de habitantes del barrio que viven cerca de la sede y también llegan mediante visitantes que ya no residen en aquel lugar pero sí se criaron allí y comparten con el territorio sus primeros recuerdos familiares. No hay convocatorias explícitas y abiertas para la incorporación de nuevos elementos a la colección (como sí sucedía en los primeros años del proyecto) sino que las donaciones al espacio llegan como resultado del interés generado en los recorridos turísticos realizados por los mismos integrantes del museo por todo el barrio.

También mediante las redes sociales asociadas al espacio llegan comentarios y mensajes internos ofreciendo el envío de fotos digitalizadas. En ambos escenarios la estrategia es la misma, invitar a la persona que ofrece incorporar nuevos elementos al archivo a que visite el museo un fin de semana y crear un espacio de encuentro compartiendo mates y una conversación distendida acerca de la importancia de dicha incorporación.

Más importante que la donación es la llegada de la persona al museo, es por eso que en principio se acepta prácticamente todo lo que es ofrecido. Si en la actualidad la persona es habitante del barrio se la intenta vincular a otras actividades como los talleres artísticos y los ciclos de cine. Cuando no vive en el barrio hace años se apuesta a su acercamiento al resto del patrimonio disponible en el museo, lo cual ayuda en ocasiones a un procesos de “reconciliación” con su historia.

Las fotografías que integran el archivo fotográfico son imágenes tomadas en eventos sociales como cenas de fin de año de clubes deportivos y empresas relacionadas con el puerto. También hay registros realizados en los recreos de fin de semana cuando el Arroyo Maciel era accesible y cotidianamente frecuentado. Abundan las fotografías de distintas promociones escolares a lo largo de los años debido al origen del museo (en un inicio proyecto escolar en sí mismo y compartido sede). Aquellas imágenes tomadas en las calles del barrio son en algunos casos a modo de paisaje (sin gente presente) y en otros expresiones festivas de la Agrupación Humorística y Musical Como Salga.

Es poco frecuente que lleguen al museo fotografías en las que aparezcan mujeres. La mayor parte de las imágenes en el archivo, incluso aquellas que muestran grupos bastante grandes de gente, son de jóvenes varones ¿Las mujeres tomaban las fotos? ¿Ellas preparaban la puesta en escena que protagonizarían los hombres en el espacio público? Lo que es una certeza es que gran parte de las donaciones de fotografías fueron realizadas por familias de mujeres fallecidas, aquellas que habían guardado en sus hogares el registro histórico de lo que pasó en Isla Maciel años atrás. Actualmente en las salas de exhibición predominan las fotografías de mujeres y también las tomadas por ellas. Considero que esto sucede a conciencia de la escasez, para dar fuerza y visibilizar la ausencia que se encuentra en el archivo.

En el museo, la fotografía recién llegada que pasa a formar parte de la colección y se prepara para su posterior exhibición en las salas de muestra, transita distintas etapas de toma de decisiones en la que está continuamente siendo interrogada con diversas miradas.

“En uno de sus ensayos sobre la fotografía, John Berger hace la distinción entre dos usos de la fotografía - un uso como experiencia privada (a la que pertenecen las fotos de familia) y un uso público. En el primer caso, dice Berger, la foto se mantiene rodeada del significado del cual fue tomada, contribuyendo así a una memoria viva, a un recuerdo de una vida que fue vivida. En el segundo caso (...) la imagen ofrece información, pero es una información desconectada de la experiencia vivida, una fotografía “de extraños”, un objeto muerto separado violentamente de su contexto”.<sup>1</sup>

Para que la fotografía no se convierta en un objeto muerto es fundamental que su introducción en el ámbito museal sea mediante una persona interesada no sólo en que la imagen forme parte de la colección sino que también consciente de la importancia de su relato como dinamizador. Sin embargo, ni la forma en la que se capturó la imagen ni la historia que se cuenta sobre ella es inocente ni objetiva. El relato se registra y a continuación pasa a entramarse con las historias que se contaron anteriormente en el mismo museo sobre las fotografías que llegaron a él durante sus años previos de existencia.

El sentido (...) no está en cada una de las imágenes sino en la relación que media entre ellas, el significado lo construye el observador.<sup>2</sup>

Sucede que en las fotografías se encuentra un registro de lugares que actualmente ya no están en el territorio porque han sido demolidos o a los que ya no puede acceder cualquier persona porque se privatizaron. Vincular las imágenes con la memoria y la memoria con las imágenes genera un entrelazamiento que visibiliza lo aparentemente ausente.

Como señala Trouillot (1995), los rastros de los eventos aseguran hechos. La posibilidad de ver y tocar, da significado histórico a las narrativas (...) la persona invoca el objeto como fuente de autoridad, como si el mero hecho de su posesión la cediera, como si la sola presencia en mano del objeto fuera capaz de revelar datos que lo exceden.<sup>3</sup>

El espacio de encuentro entre el integrante del equipo del museo y la persona que se acercó presencialmente para donar una fotografía que considera relevante para la historia del barrio incluye a veces compartir una infusión y algo para comer. Se pone el foco en un intercambio ameno que haga fluir la conversación y se distribuye sobre la mesa otro contenido del archivo para que la persona visitante se sienta atraída a las ramificaciones de su contribución.

¿Qué podemos hacer para que los museos sean espacios para estar, para habitar, en lugar de ser espacios para visitar? Estar es poner el cuerpo y el pensamiento en un espacio, disponerse al encuentro y al intercambio con el entorno y con lxs otrxs, hacer parte, apropiarse, querer transformar ese espacio y dejar que nos transforme.<sup>4</sup>

Revisar el archivo con las personas que llegan al museo trae contradicciones y nuevas versiones de historias escuchadas con anterioridad. Se abren los brazos a los interrogan-

tes y se los entrecruza. En ocasiones las certezas acerca de la información detrás de las fotografías es poca, en estos casos se puede apostar a “recorrer y sentir más que contemplar; dudar y preguntar más que aseverar; para así enhebrar esos hilos y huecos que nos ayuden a descubrir tramas de memorias más cercanas a las vivencias”.<sup>5</sup>

La colección no sólo cuenta la historia de las relaciones sociales que se dieron en el barrio de Isla Maciel con el correr de los años allá lejos y hace tiempo, sino que también el museo forma parte constitutiva de lo social actualmente en el territorio.

Varios trabajos han mostrado de diversas formas que las cosas no sólo actúan como un canal que media las relaciones sociales, que simboliza y comunica posiciones sociales o que expresa identidades, sino que también son constitutivas de lo social, de las interacciones y las subjetividades humanas.<sup>6</sup>

Quien llega al museo con un retazo de su historia familiar en forma de fotografía puede sorprenderse de los vínculos descubiertos durante la visita sobre su presente personal y la historia local. Importante resaltar con esto que el asombro no ocurre de la mano de un recorrido estudiado y guiado por cada elemento cuidadosamente exhibido de una misma forma durante varios años sino porque

el museo es punto de encuentro y, por lo tanto, una forma de ampliar el tamaño del mundo. pues no se trataría solamente de lo que el museo pone en juego en un ejercicio político de construcción simbólica, sino de lo mucho que se juega en nuestro interior, en nuestro propio marco de referencias, cada vez que entramos a un museo y somos impactados por esa experiencia.<sup>7</sup>

La materialidad de las fotografías es intermediaria de la experiencia que las personas visitantes viven al adentrarse en el museo:

la historia puede abordarse más allá de los hitos o monumentos, más allá incluso de los objetos del mundo material a los que la museografía suele acostumbrarnos.<sup>8</sup>

La libertad de experimentar cada objeto del museo con la mayor cantidad de sentidos que se pueda tiene grandes posibilidades de potenciar la historia que pretende narrar la institución museal.

El cuerpo es el lugar de la experiencia; por este motivo, es interesante preguntarnos cuál es el lugar del cuerpo en cada exposición y de qué manera se propone el desplazamiento por las salas, el acercamiento a lo que está en exhibición y las clases de coreografías que se proponen en las visitas para los diferentes públicos.<sup>9</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Elizabeth Jelin, “Una foto en el museo: un viaje por la historia y la memoria”, en *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares*, comp. Ludmila da Silva Catela, Elizabeth Jelin y Agustina Triquell (Villa María: Eduvim, 2022), 64.

<sup>2</sup> Alba González, “Estratigrafía de la memoria. Materialidades, marcas y narrativas”, en *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares*, 112.

<sup>3</sup> Fernanda Figurelli, “Disputar la copa”, en *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares*, 64.

<sup>4</sup> Juan Ignacio Muñoz, “Estar o no estar. Patrimonio e industria cultural en los museos”, en *Los museos, el mundo* (Córdoba: unatinta, 2022), 51.

<sup>5</sup> Graciela Tedesco, “Hilos y huecos. Memorias y materialidades en torno a una fábrica militar en Córdoba”, en *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares*, 207.

<sup>6</sup> Fernanda Figurelli, “Estar en algo.” Memoria, materia e identidad en el Norte de Santa Fe”, en *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares*, 224.

<sup>7</sup> Celina Hafford, (2023) “El museo performativo entre el juego y el simulacro”, en *Museos que (se) juegan* (Córdoba: unatinta, 2023), 60.

<sup>8</sup> Lucía Bianco, “¿Existe un adentro del museo?”, en *Los museos, el mundo*, 41.

<sup>9</sup> Silvia Alderoqui, “Cada cual atiende su juego. Mediación participativa para diversidades de públicos”, en *Museos que (se) juegan*, 86.

**Inteligencia  
artificial  
y nuevos  
paradigmas  
en la creación**

# Sillas de ruedas en llamas: @orfebredelprompt, un caso de creación de imágenes artísticas generadas por inteligencia artificial

**Milena Pazos** \*

Esta presentación propone pensar los flujos de imágenes generadas por Inteligencia Artificial (IA) en redes sociales, sus lógicas y vínculos con lo artístico. Enmarcándose dentro de un contexto de creciente circulación de imágenes ligadas a la construcción de discursos políticos de ultraderecha en la contemporaneidad, interés indagar en un caso particular que presenta corrimientos de las tendencias mayoritarias del uso de las tecnologías de IA. Orfebre del Prompt, @orfebredelprompt en Instagram, es un proyecto visual formado por imágenes alojadas en la plataforma web. Se propone que el mismo repiensa los alcances de las herramientas digitales como dispositivo para la creación de imágenes y su experimentación desde lo discursivo. El proyecto es llevado a cabo por la artista, fotógrafa y editora argentina Virginia Giovachini. Se tratan de imágenes difundidas por medio de la red social, y en primera instancia realizadas a partir de plataformas de generación de Imágenes con Inteligencia Artificial como *Dalle-E* y *Midjourney*, que utilizan el mecanismo de “texto-a-imagen” o de “*prompts*” para su elaboración. Dichas plataformas corresponden a un tipo de Inteligencia Artificial “diseñadas para realizar una tarea específica (generación de imágenes) y no tener capacidad de razonamiento más allá de esta tarea”<sup>1</sup>, lo cual lleva a la pregunta acerca de la interacción entre esta flamante tecnología y el humano que la opera desde sus procesos mentales particulares.

Se parte de la premisa de que en la contemporaneidad hay un sentido común construido en torno a las imágenes generadas por Inteligencia Artificial vinculado a la circulación de *fake news* o información falsa<sup>2</sup>, y en su otro extremo, del uso totalmente lúdico de estas plataformas que utilizan el mecanismo texto-a-imagen como procedimiento. Al mismo tiempo, la presencia de imágenes construidas a partir de algoritmos de Inteligencia Artificial generativa ha aumentado de manera significativa en el caudal de contenido visual consumido en redes sociales, e incluso son comercializadas y difundidas como producto de arte digital a partir de un número de serie, en una versión contemporánea de cierto modo de registro y mercantilización industrial. Así, se modifican también algunas lógicas vinculadas a la comercialización artística en base a la circulación online de las mismas. Como pura imagen en *bits*, posee una economía hiper-específica al medio de venta en el cual se ve sumergido, generalmente vinculado a la moneda bitcoin y sus derivados. En este escenario, en donde la “estética” IA se encuentra cargada de connotaciones fuertemente simbólicas, muchas veces vinculadas con la extrema derecha, o los circuitos

\* Fotógrafa, Licenciada en Artes, con orientación en arte moderno y contemporáneo (FFyL-UBA), y cursa la Maestría en estudios sobre imagen y archivos fotográficos (EAyP-UNSAM). Desde 2023 participa como ponente en encuentros científicos en Buenos Aires, ha publicado dos fotolibros, y es colaboradora en el Centro Argentino de Investigadores del Arte.

neoliberales del siglo XXI, surge la pregunta acerca de si hay una posibilidad de generar alternativas ante estos flujos discursivos. El caso de Orfebre del Prompt tiene ciertas particularidades a tener en cuenta, como puntapié y caso de análisis de algunas de estas reflexiones.

Las construcciones visuales realizadas con inteligencia artificial requieren del accionar no solo de la máquina, sino también de un componente humano: el lugar subjetivo del artista o persona como operador de estas tecnologías generadoras de imágenes es su condición de existencia. Con respecto a quién es esa subjetividad que opera, en Orfebre del Prompt hay un posicionamiento, explicitado por la propia artista, a partir de su subjetividad en cuanto persona lisiadx. La obra de Giovachini crea escenarios distópicos, fantasiosos e imposibles en torno a la materialidad del dispositivo de la silla de ruedas y su imagen como unidad de construcción, generando imposibilidades en dos ejes, por un lado, lo temático del apocalipsis propuesto, pero también de los puntos de vista, más allá de lo posible en el marco de la captura fotográfica, y ángulos que adquieren algunas de estas imágenes.

Este posicionamiento subjetivo es clave, justamente porque, al apartarse de las temáticas y estéticas “normales” del uso de estas herramientas digitales, plantea en su obra un abordaje autorreferencial, visual y conceptualmente transgresor. En lo que se refiere al mecanismo de la Inteligencia Artificial generativa, diversos estudios han comprobado que, dentro de un intervalo determinado de posibilidades, hay una cierta tendencia hacia una normatividad que intenta ser neutral o universalizante en las imágenes que son devueltas al usuario (un ejemplo muy fácil, si se pide una imagen de una “chica” sin ningún otra indicación, será delgada). Pero, en el caso tratado, la presencia del operador de la tecnología irrumpe constantemente no solo en la imagen, sino también desde los “epígrafes”, “descripciones” o “comentarios”, enfatizando este corrimiento subjetivo en la obra. Al mismo tiempo, las imágenes generadas tienen como protagonista a la silla de ruedas como elemento que tensa los límites de la normalización impuesta por las mecánicas internas de la programación de la IA, llevando a una nueva pregunta: ¿Qué es lo que pasa cuando la normativización de la estética de la imagen choca con un referente que es, inherentemente, ajeno a una “normalidad” social?

En segundo lugar, parte de su producción radica en la explicitación del procedimiento de escritura mediante las llamadas *prompts* (indicaciones realizadas al generador de IA) para generar estas imágenes.

En la cuenta de Instagram donde se aloja el proyecto, las imágenes IA son publicadas a partir de la complementariedad con la temporalidad previa a su elaboración. Lo mismo que pasa con la condición de posibilidad de la subjetividad del usuario para la existencia de esa imagen hecha por la máquina, pasa en la relación entre el texto y la imagen como paso necesario para su creación. En este juego visual y textual, se abre un abanico de problemáticas vinculadas a estos procesos. Las *prompts* utilizadas generalmente remiten a la fotografía —o, en definición desde la negativa según la artista, “no-fotografía”— en cuanto a su composición y rasgos visuales.

Juan Martín Prada afirma que, en el uso de Inteligencia Artificial generativa que utiliza el método del *prompt* o imagen-a-texto, “el lenguaje textual asume así una función reali-

zativa en el campo visual. Es así que el acto creativo por parte del usuario de estas IA es imaginar aproximadamente una imagen describiéndola mediante palabras, concretarla textualmente”<sup>3</sup>. En la obra de Giovachini, se habla, en ese proceso de alimentación de texto, de “stock de film”, de “fotografía con flash”, “larga exposición”, “*kodak ektachrome, portra, film expirado*”, “ángulo contrapicado, desde abajo”. Todo este universo conceptual vinculado a palabras clave que remiten a la materialidad del dispositivo fotográfico analógico son reversionadas como puntos de alimentación para la tecnología, que extrae, fusiona y modula algunos de sus elementos desde procedimientos opacos en su búsqueda de referencias y posterior construcción visual.

El propio dispositivo fotográfico, por lo tanto, es problematizado no solo desde la imposibilidad “real” de generar estas imágenes desde sus composiciones y punto de “disparo” establecidos, sino que es también el léxico asociado a este dispositivo que se pone en juego para generar un código visual común con la máquina.

Por un lado, el uso de la IA afirma una “práctica de lenguaje fotográfico sin cámara”<sup>4</sup> dentro de un abanico de posibilidades visuales a partir de una máquina entrenada con amplias, cuasi-infinitas bases de datos que puedan generar cuasi-infinitas cantidades de imágenes dentro de ese proceso de concreción textual realizado gracias al accionar humano. Esto, a su vez, contrasta con la práctica de la fotografía analógica e incluso sus posibilidades numeradas de captura de imágenes en ese rollo, lo infinitivo versus lo finito. En esta construcción, entonces, aparece una paradoja entre la inexistencia de una materialidad fotográfica, e incluso, filmica, y el material utilizado en lo textual para la elaboración de imágenes, un campo conceptual asociado a lo fotográfico, que es indispensable para poder observar los resultados de la tecnología. Ambas son utilizadas desde lo lúdico y lo visualmente complementario como mecanismos constructores de sentidos más amplios, que abarcan a toda la obra.

Se analizarán a continuación dos imágenes que resultan particularmente expresivas de estos aspectos.

La primera<sup>5</sup> se trata de “una silla de ruedas de carrera con llamaradas escapándose en un nevado paisaje, desde abajo la toma, una larga exposición, un *kodak ektachrome*”. Presentado con un díptico junto a otra posibilidad de “toma” desde la máquina generativa, se ve en primera instancia una imagen frontal, similar a otras de las generadas a partir del mismo formato de *prompt*, el *default* es la frontalidad. Particularmente, llama la atención la configuración de la iluminación en la imagen, la cual proviene de esas llamaradas ya especificadas, imaginadas, en el momento de alimentación al generador IA. El foco visual, por lo tanto, aparece dramáticamente en el centro de la silla de ruedas, en una toma que, si bien fue propuesta inicialmente como una larga exposición, según lo anotado por la artista, parece congelado antes de que caiga el rayo sobre la “silla de ruedas de carreras” procesada. La paleta de colores, a su vez, intenta corresponder a los colores saturados del rollo filmico *Kodak Ektachrome*, pero al mismo tiempo se genera una paleta simplificada, de tan solo algunos rojos y violetas extremadamente contrastados. La imagen, por lo tanto, se conjuga a partir de una simplificación de los factores dados, para generar una dramaticidad específica al propio objeto de la silla de ruedas centrado

en la toma. Por último, la nieve es el único contexto de posición del objeto en un posible espacio y paisaje que se le ha entregado. Este fondo nevado sigue la lógica de iluminación y construcción de la fuente lumínica principal, la fuente del dramatismo y dinamismo de la imagen y que fue construido por la IA como su foco visual.

En la segunda serie de imágenes seleccionada<sup>6</sup>, el concepto de megatsunami es generado mediante una pregunta al chat gpt, como puntapié conceptual para una serie de imágenes generadas con *Midjourney*. En este caso, la imposibilidad de la toma fotográfica aparece con más fuerza, como así su explicitación de una escena destructiva o apocalíptica. Con respecto al carácter normalizador del mecanismo de IA cabe destacar que en esta foto las sillas de ruedas aparecen con pequeñas variaciones, diferencias estructurales que incluso podría pensarse que las hace no funcionales por cómo se posicionan sus ruedas y las condiciones materiales en la que se encuentran en esa imagen apocalíptica imposible (problema de versiones anteriores del programa que fueron mejorando en su resolución, incluso se aprecia en *posts* más recientes de la obra de Orfebre del Prompt).

En tercera instancia, gran parte de la potencia de esta “obra” opera en la forma en la que la misma es difundida. Se utiliza como plataforma la red social Instagram, en la cual se comparten diariamente incalculables cantidades de imágenes generadas por inteligencia artificial, que luego son mediadas por el algoritmo de la red.

En este marco, el uso de Instagram como espacialidad de difusión de las imágenes de Orfebre del prompt se presenta, propongo, como parte de la misma conceptualización de la obra. El “feed de Instagram”, en cuanto grilla, propone la generación de una curaduría y un montaje, el cual puede decidirse desde lo aleatorio, o desde una lógica visual concreta en el momento de su carga en serie. Aunque puede pensarse desde la lógica del posteo unitario, en la entidad “cuenta de Instagram”, inevitablemente se formarán constelaciones de imágenes. Por otro lado, las “historias” plantean una lógica más dinámica de visualización, generando otros “dispositivos curatoriales” en los cuales no aparece la totalidad de imágenes ante el espectador, sino su secuencialidad como núcleo. Todas estas propuestas de presentación son utilizadas en la obra. La cuenta de Instagram opera como una unidad conceptual artística, una obra con una lógica abierta, la de la posibilidad de la constante adhesión de elementos e imágenes. La utilización de los recursos de la red social es parte del juego propuesto por Giovachini para la elaboración de sentidos vinculados a la explicitación del artificio de construcción de las imágenes. El artificio develado de su propio mecanismo es también complementado con el uso performativo de la red social como espacio de curaduría visual de las imágenes generadas. En ese cruce surge la potencia conceptual de las imágenes IA de Orfebre del Prompt. Mediante la utilización de la tecnología del *Generador IA* como un dispositivo, se genera un énfasis dentro de la misma obra de las operaciones que posibilitan la existencia de ese flujo de imágenes. A su vez, el carácter subjetivo y autobiográfico vinculado a la temática y el ícono de la silla de ruedas propone un corrimiento del punto de vista habitual en lo que se refiere a los usos dados a las imágenes de Inteligencia Artificial en el espacio virtual de Instagram.

### Notas

<sup>1</sup> Juan Martín Prada, “La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial. Automatización creativa y cuestionamientos éticos”, *Revista Eikon/Imago*, vol. 13 (2024) :2 [https://www.juanmartinprada.net/textos/Martin\\_Prada\\_Juan\\_La%20creacion%20artistica%20visual%20ante%20los%20retos%20de%20la%20inteligencia%20artificial\\_REVISTA%20EIKON.pdf](https://www.juanmartinprada.net/textos/Martin_Prada_Juan_La%20creacion%20artistica%20visual%20ante%20los%20retos%20de%20la%20inteligencia%20artificial_REVISTA%20EIKON.pdf)

<sup>2</sup> Juan Martín Prada, “La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial”.

<sup>3</sup> Juan Martín Prada, “La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial”: 4.

<sup>4</sup> Juan Martín Prada, “La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial”: 17.

<sup>5</sup> Esta *story* se encuentra disponible en la cuarta historia del apartado <https://www.instagram.com/stories/highlights/17938905107394481/>. Se considera, por las características de visualización intrínsecas de la obra, prioritario referir al hipervínculo original de la plataforma de Instagram en lugar de la inclusión de las imágenes de la obra descontextualizadas de su soporte de exhibición.

<sup>6</sup> Publicación disponible en <https://www.instagram.com/p/CqmSi08uJNm/>.

# Detectives, prófugos y testigos. Procesos editoriales y narrativas del yo desde y hacia el archivo fotográfico

**Agustina Triquell** \*

Los procesos editoriales contemporáneos lejos de limitarse a las prácticas industriales tradicionales, habilitan un espacio de aparición y circulación de las imágenes mediadas por diferentes técnicas y tecnologías, configurando un nutrido ecosistema en el que emergen modos de hacer artesanales (en sus modos de producción y escala) y autogestivos (en su modalidad de comercialización y distribución).

La presentación aborda el análisis de una serie de dispositivos y experiencias editoriales locales que trabajan a partir de imágenes fotográficas de archivo (familiares, personales, institucionales) atendiendo a los modos en que publican (hacen públicos) el espacio biográfico<sup>1</sup> en un doble juego entre las narrativas del yo y las afiliaciones identitarias colectivas.

Nos interesa proponer aquí tres figuraciones que definen modulaciones subjetivas específicas, a partir de analizar las estrategias con las que configuran una determinada matriz narrativa<sup>2</sup>, partiendo de materiales de archivos visuales y fotográficos: la detective, la prófuga y la testigo serán presentadas aquí a través del respectivo análisis de *Los órdenes del amor*, de Lucila Penedo (2022), *Querida Natacha*, de Natacha Ebers (2020), y *Nuestros códigos*, del Archivo de la Memoria Trans Argentina (2023).

## **La detective (en *Los órdenes del amor* de Lucila Penedo)**

La figuración de la detective opera desde el delirio interpretativo: la interpretación trata de borrar el azar y en las asociaciones entre los materiales aparece ese mensaje cifrado, aquellos “órdenes del amor” que esquivan a las categorías rígidas, aquellos órdenes que buscar reconstruir las tramas de los vasos comunicantes entre un lugar y otro durante el exilio. El enigma a descifrar la configura como protagonista: solo en ella habitan las relaciones posibles entre los materiales que (re)velan el misterio de la historia familiar, obturado por la distancia. La correspondencia con la que trabaja no está dirigida a ella, sino a su hermana. En esa trama, ella es un personaje secundario: aparece en las fotografías

\* Docente, editora e investigadora social. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General Sarmiento. Investigadora asistente del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Desarrollo Económico y Social y docente de grado y posgrado de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. Desde 2015 lleva adelante la editorial Asunción Casa Editora.

y se la refiere en las cartas, pero no es ni destinataria ni remitente de aquella correspondencia. Su protagonismo es en tanto detective de aquella historia.

La detective ordena, acomoda, la categorización y la catalogación son sus procedimientos: los materiales se disponen a lo largo del libro en una serie de relaciones formales en cada doble página, que modulan de una a otra en cantidad, tamaño y disposición gráfica. Así, dichos materiales proponen relaciones entre ellos, pero también dan cuenta de un sistema mayor. Al final del libro se nos presenta el siguiente texto: “La disposición de materiales en las páginas de este libro responde a posibles órdenes del amor, construidos a partir de las correspondencias enviadas a mi hermana mayor entre febrero de 1979 y marzo de 1984 desde Madrid a Buenos Aires”. Y en la página contigua las referencias, se disponen del siguiente modo, señalando número de página y descripción.

### **La prófuga (en *Querida Natacha* de Natacha Ebers)**

La segunda figuración aquí propuesta es la del prófugo, quien huye de la autoridad y se encuentra siempre en movimiento. Un archivo que fuga de su propia institucionalidad, que escapa de fijar una locación. Es en este movimiento el cuerpo mismo se transporta y se constituye como archivo, el cuerpo mismo de la artista es su locación. Son las marcas corporales en imágenes, las que se traducen luego al libro. Pienso esta figuración a partir de *Querida Natacha*, de Natacha Ebers, editado por La Balsa Editora (2020). Fugan las imágenes, fuga el relato.

La operación consiste en un desplegarse fuera de sí y construir un homónimo a quien se le escribe. El archivo está compuesto por una serie de cartas a sí misma y de las imágenes que elabora a modo de diario, a modo de experimentación, con diferentes técnicas fotográficas, analógicas y digitales.

Cada carta, fechada al pie de página, se va acomodando sucesivamente en un orden no cronológico, las fechas viajan en el tiempo, como así también los lugares desde los que escribe. El libro desestabiliza el orden cronológico para fragmentar el cuerpo y establecer otro orden, en diferentes capítulos temáticos. Cada uno de estos capítulos abre con una serie de cartas para luego dar paso a las imágenes, cuyas técnicas y materiales son en sí mismas un anacronismo: cámaras analógicas viejas, cámaras estenopeicas, fotografías por contacto, fotografías en negativo: veladuras, exposiciones múltiples, enfoques distorsionados. La técnica fotográfica aparece como el espacio alquímico en el que su subjetividad se revela. Las fotografías no buscan fijar un instante decisivo, sino más bien una sucesión de momentos que dan cuenta de la *performance* ante la cámara, como rito de transformación, como puesta en escena. La fotografía (pro)fuga de la representación. El movimiento como condición de quien está prófuga. Su estar es provisorio e inestable. En ese deambular por la ciudad, el tiempo se *espacializa*, siendo el tránsito mismo por el espacio lo que posibilita la inscripción de un tiempo, un tiempo queer. Este tiempo implica salir de la linealidad del tiempo hetero-lineal, que se nos presenta como dado, naturalizado y hegemónico. Como lo concibe Elizabeth Freeman en su texto *Time binds*.

*Queer temporalities*, *Queer histories*<sup>3</sup>, el tiempo *queer* es aquel que pone en cuestión la idea dominante de la vida marcada por el reloj biológico de la reproducción, de la estabilidad y la duración como valor en oposición a otros modos de la intensidad vital que son caracterizados como inmaduros o peligrosos. El tiempo *queer* es el tiempo que emerge en la postmodernidad dejando atrás los marcos temporales de la reproducción burguesa y la familia, la longevidad, la seguridad contra todo riesgo y la herencia como legado lineal hacia una descendencia. Retraso, demora, rechazo, obstáculo, resto, asincronía, anacronismo: las imágenes posibles del tiempo *queer* son movimiento, desenfoque, contraluz, veladura. La condición de posibilidad de estos archivos estará también en riesgo: el movimiento los expondrá a la potencial pérdida o a los agentes inestables del cambio de temperatura, del roce entre las superficies.

### **La testigo (en *Nuestros códigos del Archivo de la Memoria Trans*)**

La última figuración que abordaré aquí es la del testigo, a partir del libro *Nuestros códigos del Archivo de la Memoria Trans*. La publicación se estructura en cuatro apartados, numerados y separados capitularmente. En cada apartado, las relaciones entre imagen y palabra se modulan con diferentes estrategias. El registro del texto, pero también los usos de las imágenes varían de uno a otro. Los dos primeros se desarrollan con imágenes del propio archivo, mientras que los dos últimos, con fotografías provenientes del Departamento de Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Esas otras imágenes, se señalan de este modo:

Las imágenes que “ilustran” los dos últimos capítulos no pertenecen a nuestros archivos, son escenas dolorosas en las que fuimos objeto de la lente de otros, parte de la crónica policial. Agradecemos la contribución al Departamento de Archivos – Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Porque para definir los códigos propios, necesitamos narrarnos en oposición. Allí, el archivo se desplaza hacia esas otras imágenes, requiere del acervo normativo de otra institución para lograr edificar un espacio binario entre lo uno y lo otro: los dos primeros capítulos, fondo blanco; los dos segundos, fondo negro. Esta operatoria simplifica y binariza la cuestión: el espacio articular queda limitado a dualismos en oposición adentro/afuera, nosotrxs/ellxs. Pensando en términos de efectividad de las imágenes, podrían establecerse zonas grises, lugares de interferencia e indeterminación, como lo hace la emergencia del cuerpo trans sobre el sistema del binarismo sexogenérico.

Frente a los marcos normativos de regulación de la existencia –contenidos en el código penal, pero también en otras normativas–, y todo el sistema punitivo de regulación de los cuerpos, existen “otros códigos”, aquellos sobre los que se funda la imaginación de lo común. La comunidad es posible en tanto establece sus propios códigos, constituye así su conceso, sus propios límites. Las biografías individuales, aparecen en un espacio biográfico compartido, narran de manera coral sus historias de vida, su supervivencia. Y

si bien no lo explicitan de manera directa, en la sumatoria de cada experiencia, en cada testimonio, las testigos comparecen a favor de la comunidad.

### A modo de cierre

Habremos advertido ya, en este punto final del recorrido, que las tres figuraciones presentadas comparten existencia con el campo de lo jurídico. La detective que reconstruye por mano propia pero que finalmente presenta sus evidencias. La prófuga, que define su condición en relación a un afuera, un estar en fuga, de aquella normatividad que imprimen ciertos regímenes visuales (la cámara falla, vela, se escapa de su función indicial y se vuelve evidencia de su propia fragilidad). Las testigos, que comparecen con su testimonio frente aquello que ven (testimonian, dan voz, en nombre de quienes ya no están). Todas operan mediante diferentes estrategias de acceso al pasado: montando el tiempo de la imagen, llamando a los restos de aquello que sobrevivió. Detectives, prófugas y testigos dan testimonio, comparecen a favor de la comunidad que las llama. Allí el archivo *aparece*. El archivo es el régimen de visibilidad en el que todas estas figuraciones operan: “activan la memoria a de la experiencia sensible”<sup>4</sup>. El archivo produce un efecto, otorga existencia. Esta capacidad de legitimar, de dar lugar a ciertas existencias, es el modo en que detectives, prófugas y testigos operan sobre lo real. Todas están en movimiento: se desplazan por el archivo en y para el relato. Están en el borde, en el espacio intermedio. Las imágenes están, también, en movimiento: dar cuenta de su materialidad permite dar lugar a las marcas que la temporalidad misma del evento fotográfico dejó sobre ellas. Las tres figuraciones aquí presentadas son una necesidad de develar y resolver: volver público aquello que permanece oculto, poner en escena una subjetividad que habilite otorgar existencia, (con)moverse en cada aparición, buscando gestionar comunitariamente el conflicto y la diferencia. Las imágenes, inquietas, están dispuestas a revelarse. Es a través del relato, del despliegue del espacio biográfico en múltiples matrices narrativas, de la necesidad de contar a través de imágenes existentes que algo adquiere existencia, se hace presente. Así, cada vez que se abren las páginas de estos dispositivos, detectives, prófugas y testigos tuercen el destino, reclaman ser vistas.

### Notas

<sup>1</sup> Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).

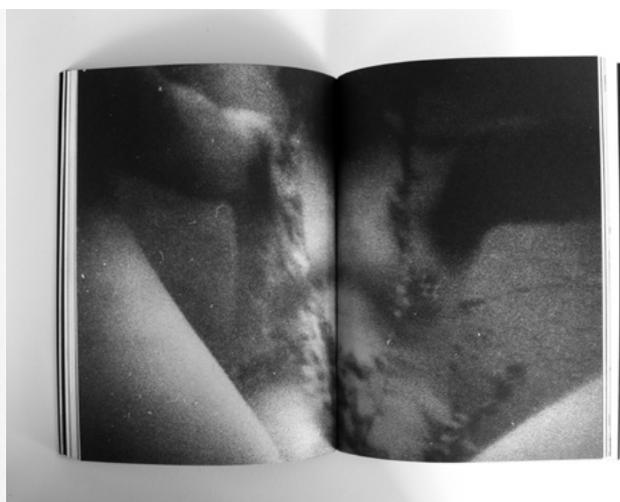
<sup>2</sup> Vinciane Despret, *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan* (Buenos Aires: Cactus, 2020).

<sup>3</sup> Elizabeth Freeman, *Time binds: Queer temporalities, Queer histories* (Durham: Duke University Press, 2010).

<sup>4</sup> Suely Rolnik, “Furor de archivo”. *Estudios visuales*, 10, (2010): 115-130, p. 118.

### III JORNADAS CIAP

Lucila Penedo, *Los órdenes del amor*,  
Asunción Casa Editora, 2022. Reproducción propia.



Natacha Ebers, *Querida Natacha*,  
La Balsa Editora, 2020. Reproducción propia.

**Desplazamientos  
de la imagen,  
de la cultura visual  
moderna a la  
contemporánea**

Tránsitos de las  
imágenes reproducidas:  
desplazamientos  
históricos, geográficos,  
transculturales

# La mirada patrimonial y turística en la construcción de paisajes nacionales

**Cecilia Pérez Winter** \*

## Introducción

La presente ponencia se enmarca en un proyecto de investigación colectivo en curso: *PIP Genealogías de las miradas: las solidaridades que configuran las grafías de los procesos de formación territorial*, dirigido por Verónica Hollman y Perla Zusman, radicado en el Instituto de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En el proyecto se busca indagar en los procesos –que incluyen la traducción, la yuxtaposición, el copiado y el desplazamiento– por los cuales ciertas imágenes se articulen entre sí (ensamblajes) produciendo imágenes sobre el territorio nacional. Estos procesos conllevarían a la pérdida, la invención y/o la resignificación de aspectos espaciales del territorio nacional. Así, nos preguntamos qué imágenes se seleccionan; cómo se ensamblan entre ellas para producir una nueva; qué sentidos sobre lo espacial se recupera, se pierde y se resignifica durante el proceso de producción imágenes; qué actores –y miradas– participan de estos procesos que legitiman estas imágenes; cómo–y bajo qué dispositivos– circulan y cómo son consumidas estas imágenes sobre el territorio argentino.

En el caso particular de este trabajo, nos interesa analizar cómo ciertas instituciones estatales nacionales participan en la construcción de esta genealogía de imágenes que crean paisajes nacionales desde la valorización patrimonial y turística. Desde el proyecto, esta autora propuso dos casos: la Comisión Nacional de Monumentos, Lugares y Bienes Históricos (CNMLBH) y el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA). Por cuestiones de espacio, solo expondremos los avances realizados sobre la CNMLBH. Desde la CNMLBH centramos el análisis en la figura de Mario Buschiazzi, arquitecto argentino que contribuyó significativamente en el registro y preservación de los patrimonios nacionales –particularmente coloniales– en la primera etapa de gestión, entre 1939 y 1947 aproximadamente. Buschiazzi no solo estaba encargado de realizar viajes en el territorio nacional y promover informes sobre el estado de conservación de ciertos lugares patrimonialmente significativos, sino que era la voz autorizada para decidir cuándo intervenir –o no– y de qué manera. Además de arquitecto, era un fotógrafo aficionado que ha registrado sus viajes y detalles de las estructuras que analizaba durante sus viajes de campo para la CNMLBH. A partir de ese registro y un estudio detallado de

\* Doctora en antropología social (UBA). Se investigadora del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Geografía (FFyL-UBA). Es co-editora de la Revista Punto Sur (UBA) y docente de posgrado en la UBA y la UNQ. Dirige el proyecto Tensiones y resignificaciones del trabajo como valor en los procesos de patrimonialización y turistificación del territorio (PICT-2021-GRF-TI-0046 7). Correo electrónico: cecipw@gmail.com.

investigación histórica, tomaba las decisiones sobre cómo conservar los bienes patrimoniales nacionales. Sus registros y saber experto incidían en la toma de decisión sobre la preservación de ciertos lugares, algunos de ellos importantes destinos turísticos. A modo de recorte de todos los lugares que han sido reconocidos como patrimonio nacional por la CNMLBH, hemos decidido focalizar en las Misiones Jesuíticas de San Ignacio Miní, provincia de Misiones, debido al interés temprano de dicha institución por mantener su preservación, por haber varias fotografías en el acervo de Mario Buschiazzo y porque actualmente es uno de los patrimonios nacionales que ha adquirido relevancia global en ese campo y el turístico, al haber sido reconocido como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Para este trabajo se analizaron una serie de materiales documentales (fotografías, boletines de la CNMLBH) que fueron consultados en diferentes archivos (Archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes, CNMLBH, Academia Nacional de Historia, IAA/UBA). Estos fueron complementados con publicaciones afines a los temas aquí tratados. La ponencia se encuentra dividida en tres partes: la primera se introducirá el contexto de la comisión nacional y el lugar de experto de Mario Buschiazzo. En la segunda, presentaremos los primeros avances del análisis. Por último, expresaremos los pasos a seguir para profundizar y ampliar la investigación en curso.

### **La CNMLBH, Buschiazzo y la construcción de paisajes nacionales**

La CNMLBH surge como proyecto a fines de la década de 1930, concretándose en 1940, en un contexto de fuerte carácter nacionalista donde la historia era la disciplina autorizada para construir la narrativa oficial. Ricardo Levene (1885-1959) era una figura relevante ese momento, siendo uno de los promotores de la CNMLBH y luego su primer presidente. Durante la gestión de Levene, la construcción de los patrimonios nacionales buscaba contribuir en la institucionalización de una historia nacional en la cual se valorizaban los grandes héroes y próceres, lugares de batallas, espacios religiosos –católicos-, entre otros<sup>1</sup>. Así, desde el accionar de la CNMLBH también contribuía a construir paisajes nacionales, los cuales los entendemos como lugares –seleccionados por ciertos sujetos de poder-, que desde una concepción histórica, política, social, cultural y estética determinada, permiten conformar representaciones del territorio que evocan idearios, sentidos y valores de un Estado-Nación. En este marco, nos interesa destacar el rol de arquitecto M. Buschiazzo, quien realizaba viajes al territorio para registrar el estado de preservación de ciertos lugares y tomar medidas sobre la necesidad o no de realizar intervenciones. Buschiazzo además era un fotógrafo aficionado y afortunadamente han quedado imágenes fotográficas de sus viajes. Esta labor realizada por el arquitecto luego se difundía mediante los informes que redactaba y se publicaban en los boletines de la CNMLBH.

Así, la CNMLBH participó tempranamente en este proceso sobre qué elementos y territorios valorizar e incorporar como parte de los patrimonios nacionales. Algunos de ellos

son actualmente identificados como relevantes destinos turísticos reconocidos a nivel internacional. En este marco, es que la CNMLBH es un actor importante y activo en la construcción de imágenes que crean y legitiman paisajes nacionales y Buschiazzo tuvo un rol importante en ese proceso.

En el año 2023 se tuvo acceso a parte de la colección fotográfica de Buschiazzo que se encuentra localizada en diversos archivos<sup>2</sup>. Las correspondientes a la Academia Nacional de Bellas Artes nos resultaron las más pertinentes para la elaboración de este trabajo. La colección se encuentra organizada en carpetas divididas por provincias. A través de la información de reverso de las imágenes se pudo identificar cinco momentos de viaje que coinciden con la participación de Buschiazzo como arquitecto en la CNMLBH durante la primera etapa de 1940-1946. Así los viajes, se realizaron en: agosto de 1938, abril 1942, febrero 1944, abril 1945 y noviembre 1946. Además de las imágenes fotográficas, sus viajes eran traducidos en informes que se publicaban en los boletines (1 a 9) de la CNMLBH. A modo de recorte, nos interesa indagar en los procesos de valorización patrimonial de las “ruinas” de las misiones jesuíticas de San Ignacio Mini de Misiones como un paisaje nacional y –posteriormente- como atractivo turístico. A continuación, indagaremos en esta primera parte de su valorización patrimonial temprana desde la CNMLBH.

### **Las Misiones Jesuíticas en Misiones**

En su libro, *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*, Gastón Gordillo<sup>3</sup> hace un análisis sobre las misiones jesuíticas del norte argentino. Allí empieza a indagar en la unidad más pequeña que son los escombros y como ellos, a través de ciertas sensibilidades y acciones de las elites se transforman en “ruinas”. En este apartado queremos, de manera exploratoria, indagar en ese sentido: cómo las ruinas jesuíticas se transformaron como tales para constituirse en un paisaje nacional desde los procesos de valorización patrimonial y turística.

Las Misiones jesuíticas San Ignacio Miní, localidades en Misiones fueron objeto de valorización patrimonial tempranamente, desde que se creó la CNMLBH. Analizando los boletines que se publicaron desde 1938 hasta 1946, de San Ignacio Miní en particular, y las misiones en general, son mencionadas en diferentes secciones que muestran su historia (Boletín 1), estado de conservación (Boletín 1 y 2), el interés de las CNMLBH en promover su preservación, en parte, para “*fomentar el turismo en la región misionera argentina*” (Boletín 3).

Así, en el Boletín 1 de 1938 se valora su belleza arquitectónica y se expresa el temor por de que la Misión Jesuítica de San Ignacio termine destruida en meses si no se interviene de inmediato debido a la maleza, al accionar de los/as turistas y de la población local, que como ocurre en otras áreas del país, reutilizan los escombros para generar otras estructuras. A esta preocupación, Buschiazzo responde en el mismo Boletín que aún se puede llevar adelante medidas que permitan “*conservar un emotivo e impresionante recuerdo*”

*de lo que fue aquella grandiosa obra misionera*". En este contexto, utiliza como referencia de "aquella grandiosa obra" al estado en el que las misiones se encontraban cuando Juan B. Ambrosetti, Bernárdez y Gambón las visitaron unos años atrás, como se señala en el Boletín 2 de 1940. Aunque se tiene registro de un viaje por Misiones de Ambrosetti en el año 1892.

Finalmente, durante la primera etapa de gestión de la CNMLBH se realizaron una serie de acciones señaladas en los boletines que buscaron proteger a las Misiones Jesuíticas de San Ignacio Miní: la declaración de las misiones como Monumento Histórico Nacional en 1943; apropiación del terreno donde se emplazan las misiones bajo la tutela de la CNMLBH; la aprobación y ejecución de planes de conservación de las misiones en 1944 y la propuesta de construir un museo in situ para exhibir las piezas arqueológicas encontradas en las misiones.

Para el desarrollo de tales acciones, Buschiazzo realizó varios viajes a las Misiones en 1938 y en el 1944 donde llevó adelante un registro fotográfico. Sin embargo, solo en el boletín 6 de 1944 se muestran una selección de las fotos tomadas en sus viajes de campo. Estas tuvieron el propósito de exhibir el antes y el después de las intervenciones. Así, en las imágenes reproducidas, exponemos un ejemplo en el que pudimos identificar cuál de todas las fotos se eligen publicar finalmente en el boletín.

Podemos observar la página en la que se encuentran dos fotos del mismo lugar, la portada de la sacristía. A pesar de que la primera foto de la primera fila está enmarcada, se utiliza la segunda para la publicación. Lo mismo ocurre con las fotos que muestran el pórtico luego de la intervención. Se termina publicando una que muestra claramente como se ha quitado árboles y maleza, posibilitando ver los muros de atrás y de costado, al igual que el piso despejado. También se puede observar el detalle en la estructura, la cual se mejoró el encastre del arco del pórtico y emprolijamiento de los muros.

#### **Líneas a seguir**

En esta primera parte de la investigación, que se encuentra en sus inicios, hemos podido recopilar parte del acervo fotográfico de Buschiazzo, con el cual comenzamos a complementar con los registros escritos publicados en los boletines de la CNMLBH. Ello nos permitió identificar un momento de referencia al cual se esperaba llevar a San Ignacio Miní a partir de las intervenciones de conservación implementadas en la década de 1940. Ese momento de referencia es el que describe Ambrosetti en sus viajes a la provincia de Misiones. En ese sentido, se espera analizar las publicaciones de esos viajes para poder reconstruir ese momento de referencia o si podemos rastrear lo que ya hemos denominado en otro trabajo, un "holotipo fotográfico"<sup>4</sup> de ese momento de referencia.

Además de ampliar y profundizar el análisis de las intervenciones de Buschiazzo en las Misiones de San Ignacio Miní, que nos permitan examinar su configuración como paisajes nacionales, nos interesa indagar en los procesos de promoción turística. Es decir, cómo estas denominadas "ruinas" de San Ignacio Miní se reconfiguran en atractivos

turísticos. Así, esperamos identificar y seleccionar material turístico que nos posibilite identificar qué aspectos se destacan del lugar y si coinciden con la valorización realizada desde la CNMLBH. Para empezar, analizaremos la colección de las guías turísticas Peuser<sup>5</sup> y otras publicaciones afines.

El análisis de los documentos, guías y publicaciones señalados nos permitirá avanzar y profundizar en los objetivos del proyecto, contextualizar y reconstruir la genealogía de imágenes que se configuraron en torno a las Misiones Jesuíticas de San Ignacio y analizar los procesos de traducción, yuxtaposición, copiado, desplazamiento, ensamblajes y reconfiguración de sentidos.

## Notas

<sup>1</sup> Existe vasta bibliografía para consultar sobre estos temas de autores/as como Conti, Gutiérrez, Blasco, Fajre, Tartarini, De Masi, Uribarren, Arias Incollá, Pagano, Rotman, Moreno, Hardoy, Herr, Shávelzon, Gutman, entre muchísimas otras.

<sup>2</sup> Carola Herr, “Mario J. Buschiazzi, acervo documental e investigación patrimonial” (presentación, 9 Encuentro de docentes e investigadores de historia de la arquitectura. El diseño y la ciudad, Buenos Aires, 17 a 19 de agosto, 2022).

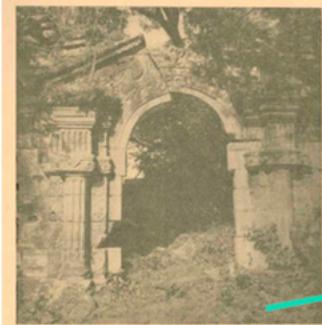
<sup>3</sup> Gastón Gordillo, *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018)

<sup>4</sup> Cecilia Pérez Winter. “La fotografía en los procesos de activación, resignificación y gestión patrimonial: los casos de Exaltación de la Cruz y San Andrés de Giles, municipios de la provincia de Buenos Aires, Argentina”, *Sophia Austral* 23, (2019): 129-151.

<sup>5</sup> Mercedes González Bracco. “‘Turismo femenino’ Cambios y permanencias en la pedagogía para el ocio de las mujeres argentinas en los años 50: el caso de la guía Peuser”, *Pasado Abierto. Revista del CEHIS* 19, (2024): 114-133.

### III JORNADAS CIAP

Fotografías de las Ruinas Jesuíticas de San Ignacio, tomadas antes y después de realizadas algunas obras de restauración. Estos trabajos se llevan a cabo bajo la dirección de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos por intermedio de la Dirección General de Arquitectura del M. de O. Públicas.



Portada de la sacristía. Arriba, antes de comenzar la restauración. Abajo, una vez efectuada.

Boletín de la CNMLBH n° 6, 1944.  
Fotos seleccionadas por Buschiazzo de sus viajes realizados en 1938 y 1944.  
A la derecha, fotos del archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes.

# Deslocamentos artísticos: os casos do pintor e diplomata brasileiro Mário Navarro da Costa em Portugal e do escultor português Rodolfo Pinto do Couto no Brasil

**Natália Cristina de Aquino Gomes** \*

Este texto aborda aspectos de uma investigação em andamento acerca das atividades de dois artistas atuantes ao longo das primeiras décadas do século XX, entre Portugal e Brasil. Trata-se da pesquisa de doutorado intitulada *Mário Navarro da Costa e Rodolfo Pinto do Couto: produção artística e protagonismo nas relações entre Portugal e Brasil (1911-1945)*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP), sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo - FAPESP (Processo nº 2021/05450-0) no Brasil e de uma Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE-FAPESP, nº processo 22/13877-7), junto à Universidade Autónoma de Lisboa sob supervisão do Prof. Dr. Miguel Figueira de Faria, entre setembro de 2023 a fevereiro de 2024.

A partir das experiências de dois artistas, o pintor e diplomata brasileiro Mário Navarro da Costa (1883-1931) e do escultor português Rodolfo Pinto do Couto (1888-1945), abordaremos a questão do trânsito e deslocamentos artísticos, através das estratégias adotadas por cada um para inserção de sua arte em espaços geográficos distintos daquele de origem. Nesse sentido, discutiremos as atividades, produções e realizações de ambos em busca de aceitação no outro lado do Atlântico. O deslocamento territorial e a vivência em outro ambiente os levaram a adaptações, aproximações e demais meios que os possibilitaram circular entre o grupo de artistas ativos nestes locais. Essas estratégias demonstram como ambos atuaram em benefício de uma aproximação entre os dois países historicamente relacionados. Desta forma, notamos uma transculturalidade em suas ações em busca de um intercâmbio artístico e cultural entre Portugal e Brasil.

A trajetória de Mário Navarro da Costa não foi das mais comuns para o período. Apesar de não frequentar a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, obteve ensinamentos artísticos através de aulas particulares, sendo estas conciliadas, inicialmente, com os afazeres laborais na Repartição de Obras Públicas do Ministério da Viação no Rio de Janeiro (1902-1914) e, adiante, nos consulados<sup>1</sup>, onde manteve o exercício da prática artística e a dinâmica de expor suas obras em exposições coletivas e individuais. Em 1916, Navarro da Costa ocupava a função de Auxiliar no Consulado de Lisboa e, em meio aos afazeres consulares, participou da 13<sup>a</sup> Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, sendo o primeiro pintor brasileiro a integrar a referida mostra. Na ocasião,

\* Historiadora da arte pela UNIFESP (2016), mestre (2019) e doutoranda em História da Arte pelo PPGHA-UNIFESP, com investigação sobre questões relacionadas com as relações artísticas entre Portugal e Brasil nas primeiras décadas do século XX. Bolsista FAPESP de doutorado (21/05450-0) com período de pesquisa no exterior (BEPE/FAPESP - 22/13877-7) pela Universidade Autónoma de Lisboa (set. 2023/fev. 2024).

expôs três obras e obteve a Medalha de 1.<sup>a</sup> classe por uma de suas marinhas<sup>2</sup>. Neste mesmo ano, ingressou como colaborador da revista luso-brasileira “Atlantida”<sup>3</sup> e na revista lisboeta “Alma Nova”<sup>4</sup>, publicando textos sobre arte e artistas brasileiros. Em 1917, participou novamente da exposição da SNBA com oito obras<sup>5</sup>, promoveu uma exposição individual no Palácio de Belas Artes em Lisboa expondo 63 obras, tendo organizado um catálogo com textos e imagens<sup>6</sup>. Para além das exposições em Lisboa, Navarro da Costa também realizou uma mostra individual na cidade do Porto, em 1917, sendo muito bem-sucedida, conforme as críticas do período<sup>7</sup>.

A postura adotada por Navarro da Costa nas Exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa esteve alinhada aos seus objetivos de aproximação artística entre Portugal e Brasil, tendo em vista que, através de sua participação, contribuiu para o acesso de outros artistas brasileiros, assim como despertou a curiosidade e interesse sobre a arte brasileira através da divulgação de suas obras na imprensa local. O prestígio alcançado levou Navarro da Costa a promover exposições individuais como uma estratégia de autopromoção empreendida pelo artista que, paralelamente, divulgava o Brasil e sua arte através de suas obras.

A produção artística de Navarro da Costa desenvolveu-se concomitantemente às posições ocupadas no campo diplomático em diferentes países e interessa-nos, sobretudo, aquelas realizadas durante o seu cargo efetivo de auxiliar no Consulado Geral de Lisboa. Nesse sentido, sua fonte de subsistência não era exclusivamente a arte. No entanto, as informações repercutidas na imprensa portuguesa e brasileira apontam para a circulação de suas obras, sendo estas adquiridas pelo público local ou por instituições. Em nossa pesquisa de doutorado, destacamos a importância de sua obra e atividades como um artista em trânsito, pois anterior a Lisboa, Navarro da Costa já havia passado pelo Consulado de Nápoles e, na continuidade de sua carreira no campo diplomático, fixou-se em outros países.

Em sua dupla carreira artística e diplomática, Navarro da Costa pôde articular amplamente as relações entre países e com os meios artísticos locais. O caso português foi aquele que encontrou maior sucesso, sobretudo, através de sua colaboração para a aproximação artística entre Brasil e Portugal com textos publicados na imprensa portuguesa. Em seu retorno ao Brasil, no ano de 1918, Navarro da Costa apresentou uma longa Conferência intitulada “A arte em Portugal – Porque convem uma aproximação artística entre os dois países irmãos”<sup>8</sup>. Sua conferência contemplou uma variedade de aspectos sobre arte portuguesa, sem comparação com qualquer outro escrito produzido por um artista brasileiro acerca de questões artísticas em Portugal.

Nesse sentido, Navarro da Costa ocupou um espaço representativo nas relações luso-brasileiras e esteve inserido em uma série de atividades artísticas e diplomáticas voltadas para a união entre Brasil e Portugal. Embora estas ações tenham sido reconhecidas no período nos dois países, elas permanecem pouco conhecidas na trajetória do artista e procuramos trazê-las à luz em nossa pesquisa.

Diferente de Mário Navarro da Costa, o escultor português Rodolfo Pinto do Couto, o outro personagem de nossa análise, não possuía um cargo oficial por trás de suas ativi-

dades empreendidas entre Brasil e Portugal. Nascido no Porto em 1888, Rodolfo Pinto do Couto cursou a Escola de Belas Artes local e, seguindo os passos de seus contemporâneos, estendeu seus estudos para a cidade de Paris, expondo no Salon de 1910<sup>9</sup> e 1911<sup>10</sup>. Casou-se com a escultora brasileira Nicolina Vaz de Assis (1874-1941) no ano de 1911<sup>11</sup> e, neste mesmo ano, chegou ao Brasil, local onde estabeleceu moradia e manteve por anos ateliês em parceria com a esposa.

Nos mais de vinte e cinco anos vividos no Brasil<sup>12</sup>, diversas foram as produções artísticas realizadas pelo escultor espalhadas pelo território e, no Brasil, participou ativamente de exposições coletivas, como as Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro nos anos de 1912, 1913, 1916, 1918, 1919 e 1922. Entre estas participações, obteve a Medalha de Prata em 1913 e a Grande Medalha de Prata em 1918. Para além das participações nestas exposições também organizou exposições individuais ao lado de sua esposa Nicolina, assim como fez-se representar sozinho em mostras dedicadas à sua arte escultórica. É preciso também mencionar, ainda que brevemente, uma questão acerca desta união. De acordo com as memórias escritas por Pinto do Couto, seu relacionamento com Nicolina foi um pouco conturbado. Apesar de termos somente um lado da história, aquele de Pinto do Couto, sabe-se que o casal se desquitou em 1930 e, posteriormente, ele iniciou uma nova relação e deste relacionamento constituiu uma família, tendo filhos com a segunda esposa.

Pinto do Couto passou cerca de vinte e cinco anos no Brasil, praticamente a metade de seus cinquenta e sete anos de vida longe de sua terra natal, Portugal. Do outro lado do Atlântico, construiu uma carreira e viveu de seu ofício, sendo responsável por monumentos, bustos, arte tumular e demais peças escultóricas espalhadas pelo território nacional. Participou ativamente do campo artístico brasileiro, mas sempre evidenciou sua origem portuguesa buscando integrar instituições ligadas à comunidade de Portugal no Brasil.

No ano de 1936, estando em seu segundo casamento, Pinto do Couto retornou para Portugal, com a esperança de assumir o cargo de professor da Escola de Belas Artes do Porto, posição que só ocupou após alguns anos. Em sua terra natal, manteve o interesse pelas questões brasileiras atuando em agremiações e entidades com temáticas pertencentes ao Brasil. Contudo, cabe analisarmos a dinâmica desse regresso, pois seu retorno foi motivado por um convite de seu mestre, António Teixeira Lopes (1866-1942). A possibilidade de ocupar a cadeira de escultura na Escola de Belas Artes do Porto, após a aposentadoria de seu mestre, despertou a ambição em Pinto do Couto, afinal ele poderia retornar à terra Natal em grande estilo, passando a atuar como professor na instituição que o formou.

Pinto do Couto não imaginava que seu retorno a Portugal seria cercado de dificuldades. Caso soubesse, não teria deixado o Brasil. Fato é que promessas lhe foram feitas e, contudo, ao chegar ao destino, a realidade foi outra. Em Portugal, Pinto do Couto teve que se reinventar e procurar outras formas de subsistência. Com o passar dos primeiros anos que marcaram tristemente a sua chegada, conseguiu uma colocação de conservador do Museu Municipal do Porto, de 1938 a 1940. Neste mesmo ano, 1940, após uma longa espera, foi nomeado como professor de escultura na Escola de Belas Artes do Porto,

cargo que ocupou até o ano de seu falecimento, 1945. Nesse ínterim, também desempenhou funções e atividades no campo da imprensa e em demais setores vinculados a temáticas brasileiras.

A dinâmica promovida por Pinto do Couto permite-nos discutir também seu posicionamento e patriotismo, pois no Brasil buscou vincular-se a sua terra natal, isto é, um escultor português atuante no Brasil. Contudo, quando retornou para Portugal, muito os desconheciam, o que o levou a transitar entre os conterrâneos como um conhecedor do Brasil e de assuntos daquela terra. A curiosidade e interesse pela ex-colônia, certamente, foi um diferencial que Pinto do Couto soube utilizar.

Ao longo de sua vida, Pinto do Couto registrou suas memórias, que compreendem questões pessoais, profissionais e assuntos gerais vinculados ao Brasil e Portugal. Sabe-se, através de nossa pesquisa, que ele tinha intenção de publicar esses registros no livro “Um quarto de século de vida artística no Brasil”<sup>13</sup>. Contudo, devido à ausência de uma edição física, acreditamos que talvez não tenha sido publicado, pois apesar das inúmeras buscas no Brasil e em Portugal, até o momento, tivemos acesso somente ao índice e a alguns trechos do livro através do Fundo Pinto do Couto, parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para além de assuntos autobiográficos presentes nesse material, Pinto do Couto dialogava com temáticas diversas entre Brasil e Portugal, entre as quais a arte praticada nestes dois países.

Por fim, vimos que os dois artistas analisados brevemente neste texto transitaram entre Brasil e Portugal. Nesses deslocamentos geográficos, ambos empreenderam atividades e produções artísticas evidenciando seus posicionamentos como artistas. Para além dos objetos artísticos produzidos por eles, a análise de suas produções literárias, isto é, os textos escritos em periódicos, as conferências e as memórias redigidas durante suas permanências entre os dois lados do Atlântico demonstram um forte engajamento na divulgação de assuntos brasileiros em Portugal e de assuntos portugueses no Brasil.

## Notas

- <sup>1</sup> ALMANAQUE DO PESSOAL. “Contendo a relação de todos os funcionários com suas folhas de serviço até 30 de junho de 1930”. Ministério das Relações Exteriores. 30 de junho de 1930, pp. 207-208. Disponível em: [https://www.funag.gov.br/chdd/imagens/Anuario\\_Funcionarios\\_MRE/Anuario1930.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/imagens/Anuario_Funcionarios_MRE/Anuario1930.pdf)
- <sup>2</sup> Respectivamente: “59 – Manhã de Junho: Barcos (Rio de Janeiro), 60 – Porto de Pozzuoli, à tarde (Italia) e 61 – Porto de Napoles.” CATÁLOGO Sociedade Nacional de Belas-Artes, 13.a Exposição, 1916. Composto e impresso na Typ. do Anuário Commercial, Lisboa, 1916, p. 23. Disponível em: [https://issuu.com/63619/docs/0013\\_13\\_exposicao\\_1916](https://issuu.com/63619/docs/0013_13_exposicao_1916). Obteve a Medalha de 1.ª classe com a obra Porto de Pozzuoli à tarde (Italia).
- <sup>3</sup> ATLANTIDA Mensario Artístico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Volume III, nº 9, Lisboa: Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Julho de 1916, p. 893.
- <sup>4</sup> ALMA NOVA: revista ilustrada. Lisboa, Ano II, Abr. 1916, N.º 4 (16), p. 90.
- <sup>5</sup> Respectivamente: “211 - Os barcos ao sol, 212 - Maré baixa (Cruz Quebrada), 213 - Manhã brumosa, 214 - Ponte do Arsenal, 215 - Contra sol, 216 - Um grupo de coqueiros, 217 - Barcos (Cascaes) e 218 - Praia da Draga.” CATÁLOGO Sociedade Nacional de Belas-Artes, 14.a Exposição, 1917. Composto e impresso na Typ. do Anuário Commercial, Lisboa, 1917, p. 35. Disponível em: [https://issuu.com/63619/docs/0015\\_14\\_exposicao\\_1917](https://issuu.com/63619/docs/0015_14_exposicao_1917).
- <sup>6</sup> Exposição de Marinhas do Pintor Brasileiro Navarro da Costa, Fevereiro de 1917.
- <sup>7</sup> O IMPARCIAL, 25 de novembro de 1917, p. 2. Negrito no original.
- <sup>8</sup> A *Revista Americana*, de fevereiro-março de 1919, trouxe a publicação completa da Conferência realizada por Navarro da Costa, da qual transcrevemos e analisamos em nossa tese.
- <sup>9</sup> “PINTO DO COUTO (RODOLPHO), né à Porto (Portugal), élève de M. Teixeira Lopes. – Passage Dareau, 6. 3995 – *Buste d'enfant; - plâtre*”. Explication des ouvrages... des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, le 1er Mai 1910 / Société des Artistes Français. Salon. 1910. Paris, p. 351.
- <sup>10</sup> “PINTO DO COUTO (RODOLPHO), né à Porto (Portugal), élève de M. Teixeira Lopes. – Passage Dareau, 6. 3732 – *Portrait de M. de Souza; - buste terre cuite*”. Explication des ouvrages... des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, le 1er Mai 1911 / Société des Artistes Français. Salon. 1911. Paris, p. 332
- <sup>11</sup> O PAIZ, Edição 09747, 14 de junho de 1911, p. 4, col. 4.
- <sup>12</sup> Sobre a obra de Rodolfo Pinto do Couto, ver: DO COUTO, Rodolpho Pinto. “CURRICULUM VITAE” *DO ARTISTA Pinto do Couto* (Rodolpho): (escultor-estatuário) - “curriculum vitae” do artista. - Ed. il.. - Porto: Tipografia e Encadernação “A Portuense”, 1940.
- <sup>13</sup> Algumas partes dessa publicação constam no Fundo RPC (Rodolpho Pinto do Couto), sob a guarda do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MINC.

# Entre el culto al genio, lo coleccionable y el objeto curioso: el uso de las máscaras mortuorias en la prensa gráfica a principios del siglo XX

**Sofía Raquel Maniuisis** \*

El desarrollo y la proliferación de máscaras mortuorias durante el siglo XIX estuvo íntimamente interpelado por dos líneas: el culto al genio y la frenología. En el primero de los casos, vinculada la idea de reliquia y el culto laico, la posibilidad de estar ante la presencia del rostro de un héroe patrio o un genio de las artes las volvían figuras casi auráticas. Como si el estar en su cercanía contagiara de aquella genialidad a su poseedor; motivo por el cual muchas veces se encontraban en los estudios, bibliotecas o *ateliers*.<sup>1</sup> Por otro lado, la divulgación de conceptos en torno al estudio del rostro y los rasgos como indicador de características de la personalidad, así como la idea de que se pudiera prever a un criminal por su fisionomía, vio en las máscaras mortuorias y los vaciados faciales una gran herramienta de estudio. Sin embargo, a medida que avanza el siglo XX esta atracción por el rostro fallecido va adaptándose a los distintos requerimientos que aquella nueva sociedad dictaba.

Entre auráticas y supervivientes a su propia temporalidad decimonónica, el objetivo de este trabajo será abordar tanto el modo de representación de las máscaras mortuorias y los vaciados en yeso del cuerpo, así como la función que estas piezas manifiestan durante las primeras décadas del siglo XX en publicaciones gráficas como *Caras y Caretas*, *Aconcagua* o *La Prensa*.

La primera que nos convoca se trata de la mascarilla mortuoria de Urquiza. Este vaciado en yeso permanecerá entre sus allegados desde 1870 hasta 1925, cuando Luis María Campos, la dona al Museo Histórico Nacional. *La Razón* anunció la donación, elogiando a Dellepiane por el valor histórico de los objetos que componen la Sala Urquiza, y el hecho de que la máscara ahora pasaría a formar parte de aquellas reliquias. En el aniversario del pronunciamiento de Urquiza contra Juan Manuel de Rosas, *La Prensa* presenta en su portada varias imágenes de objetos personales del General exhibidos en el Museo Histórico Nacional, incluyendo la máscara. En cada uno de estos casos, nuestro objeto se presenta con una significancia intrínseca particular, siendo evocada como un elemento sagrado.<sup>2</sup>

La presencia de máscaras mortuorias dentro de artículos o notas que refieren a personajes históricos tanto nacionales como internacionales circulaban en la prensa gráfica.

\* Profesora y Licenciada en Artes con orientación Artes Plásticas (FFyL – UBA). Doctoranda en Historia con mención en Historia del Arte en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES – UNSAM). Becaria doctoral de CONICET radicada en el CIAP, explora las artes y la cultura visual en Argentina durante el siglo XIX, especializándose en las imágenes conmemorativas y de duelo.

Calificadas como objetos históricos o reliquias de la patria, se vinculan con la idea cristiana de reliquia.<sup>3</sup> Este tipo de objetos incluyen retratos o efigies que manifestaban la vera imagen del santo y, en numerosas ocasiones, se hacían réplicas en oro y en otros materiales nobles sustentadas en la creencia de que estas reproducciones preservarían la fuerza vital del original.<sup>4</sup> La posibilidad de encontrarse frente a un objeto que ha estado en contacto directo con el rostro de un héroe o de un genio, materializado en una máscara de yeso, lo convierte en una pieza de alto valor. Como se ha observado en ciertas representaciones pictóricas de estudios de artistas, las máscaras figuraban entre sus pertenencias, no únicamente como objetos de colección, sino como piezas aparentemente dotadas de una energía que únicamente los genios serían capaces de irradiar.<sup>5</sup> Inclusive cuando hay casos decimonónicos, ya entrado el siglo XX Fortunato Lacámara en varias pinturas que retratan su atelier, captura en la escena una mascarilla mortuoria, como es el caso en *De mi estudio* hacia 1949.

El siguiente caso se encuentra en una nota de la revista *Aconcagua*, habla de la visita del cronista al Museo Eberlein. Relata su recorrido llegando a uno de los salones, el cual antiguamente trataba de una capilla, y lo describe. Entre otras piezas comenta la presencia de genios, grandes estadistas, hombres representativos de la nación, “un busto y una estatua de Schiller y otro busto de Wágner y su mascarilla, aparecen en fila”.<sup>6</sup> Si bien no contamos con una imagen del recinto, vemos que tanto el espacio donde se exhibían (capilla) y la distribución, presenta una suerte de panteón de héroes de las artes.

El conmemorar los aniversarios de la muerte o nacimiento de los mismos también era motivo de presencia en la prensa, sea a personajes célebres de la política, la milicia o las artes tanto nacionales como internacionales. Uno de estos casos está en la nota “La Figura Centenaria de Adolfo Alsina 1829 - 1929 Semblanzas del carácter de Alsina en el centenario de su nacimiento”.<sup>7</sup> Luego de un retrato en vida, la máscara está a modo de ilustración en la segunda página, de cara al relato de su muerte -aunque no se hace referencia a la misma-. La máscara estaría cumpliendo de alguna manera una suerte de cierre entre su rostro en vida, y su último rostro. Creemos que la máscara que aparece impresa es la existente en el Museo Histórico Nacional.

Esta idea de trazar una suerte de vínculo temporal entre rostros, la podemos ver en el siguiente caso. El diez de mayo de 1902, la revista *Caras y Caretas*, ante el fallecimiento del Doctor Amancio Alcorta, se presenta una breve biografía, en donde vemos una progresión de retratos suyos, desde su infancia hasta el último, realizado en 1900.<sup>8</sup> Esto nos remite a una suerte de supervivencia de esta intención, de este gesto, en lo que actualmente es parte del *Daily Photo Project*. Los proyectos de Jonathan Keller y Noah Kalina investigan, mediante las posibilidades que ofrece la fotografía digital, las interrelaciones entre imagen, vida y muerte, así como entre fotografía, temporalidad y movimiento.<sup>9</sup> Ambos artistas tomaron una fotografía diaria de su cara bajo la idea de hacerlo hasta el último día de sus vidas. Según Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, el montaje y edición de estas fotografías en video, otorga a estos proyectos el aspecto de vanitas, al ensamblar una concatenación “desplegar el propio movimiento de la vida, el proceso de envejecimiento y decadencia”.<sup>10</sup> Estos retratos en el tiempo, compendio de todos los rostros de una vida

es, en esencia, el espíritu de las imágenes en la nota sobre Alcorta. La última fotografía, sin embargo, corresponde al escultor Torcuato Tasso, modelando la mascarilla de Alcorta. Tanto en esta nota como en la anterior, el foco está no solo en la idea de una última imagen, sino también en el destino de ese rostro, o en el rol del artista que se encargará de desarrollar la técnica. Esto último nos resulta interesante, ya que el rol del ejecutor de las máscaras, generalmente suele estar relegado al anonimato. La reproducibilidad de este tipo de imágenes también dependía del hecho de que no requerían ni la intervención del ojo humano ni habilidades artísticas. Personas con conocimientos básicos en la técnica podían llevar adelante esta práctica, al punto de que, en la mayoría de los casos, estas mascarillas no eran firmadas.

Un caso particular es el de Ulric Stonewall Jackson Dunbar (1862-1927), escultor estadounidense que retrató a gran variedad de personalidades. La prensa de la época lo calificó como el principal creador de mascarillas mortuorias de su generación.<sup>11</sup> Otro artista que también aparece varias veces, y que es autor de una significativa cantidad de piezas en el Museo de Viena, es Willy Kauer.<sup>12</sup>

El hecho de que en las notas comience a aparecer también la figura del artista, corre un poco el foco de la idea de la individualidad del genio, para también dar foco en el proceso de “recolección” de dicha reliquia. Pero también marca una suerte de propósito, no era solo un acto devocional laico, sino que también se presenta como referencia a producciones futuras, como es el caso del Ezequiel de la Serna, Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, fallecido en La Plata el 15 de marzo de 1913. En la nota de Caras y Caretas, se incorpora una fotografía postmortem, en dónde podemos ver cómo se preparaba el cuerpo para la posterior toma de la mascarilla, acción que es mencionada en el pie de la foto: “Antes de embalsamar el cuerpo tomó la mascarilla del extinto un escultor que modelará su busto para la casa de gobierno”.<sup>13</sup> Para los funerales públicos, que solían exhibir el cuerpo varias horas, por lo general se hacía -y se hace- un tratamiento especial del cuerpo. Pero también como vemos, se presenta al cuerpo preparado para la toma de la mascarilla, con la tela colocada sobre el cabello y las orejas para la fácil extracción del vaciado.

Otro caso, lo encontramos en el anuncio de la muerte del mariscal alemán Paul von Hindenburg, focalizando en la idea del último rostro: fotografía postmortem, y máscara mortuoria.<sup>14</sup> En este caso, no se trataba de hacer prevalecer una técnica o dispositivo que ocupaba en lugar del otro, sino una coexistencia de los mismos ya que ambos permiten rescatar el objetivo de inmortalizar ese rostro ya efímero. Nos lleva no solo a pensar en el foco que se le daba al rostro fallecido en la cultura visual de la época sino también en el peso y el valor del contacto con el original. Ambos dispositivos permiten esa huella del rostro sin obligación de retoque, pero independientemente de la fiabilidad de la fotografía, es el valor del yeso, del contacto, el que genera una imagen que parece ser redundante al lado de la otra, pero está cargada de una agencia especial, vinculada a la idea de reliquia por contacto que mencionamos más arriba. La fuerza de la imagen de un rostro fallecido, su agencia, también radica, según Hans Belting, en que reúne la confluencia de los distintos rostros de la vida en una única -última- expre-

sión, que pone punto final al juego de los gestos, una máscara del recuerdo de lo que alguna vez fue.<sup>15</sup>

Y no se trataba solamente de vaciados del rostro célebre, sino también, sobre todo en el caso de artistas, sus manos. El número de *Caras y Caretas* del veintinueve de junio de 1939, dedicó más de un apartado a la personalidad y muerte de Frederic Chopin. El calco de sus manos, aparece en el artículo que da una semblanza del espíritu del artista, así como la huella que dejó su arte. Su retrato realizado por Delacroix, y su mano plasmada en yeso por Juan Bautista Clesinger ocupan espacios protagónicos en la nota.<sup>16</sup> Respecto a este caso, cabe destacar que si bien se habla de una mascarilla -la cual está presente en el Museu Chopin i George Sand junto a la mano- en este caso se presenta solamente su mano. El foco está puesto no tanto en el rostro del genio, sino en la herramienta artífice de la genialidad.

Los vaciados de estas extremidades de personalidades también era foco del coleccionismo, sobre todo de profesionales afines, como los quirománticos. El dieciocho de junio de 1910, *Caras y Caretas* presenta una nota sobre la quiromántica Madame de Thebés, la cual posa muy orgullosa frente a su colección entre las que aparecen las manos de Alejandro Dumas, o Émile Zola.<sup>17</sup>

La propagación de estas creencias espiritistas en nuestro país se mantuvo debido a que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, la secularización, el predominio de la ciencia, la confianza en el progreso y la búsqueda de la novedad se consolidaron como fundamentos de una renovada modernidad cultural.<sup>18</sup> Según Soledad Quereilhac, autores de la época pregonaban una sed de maravillas y de manifestaciones sobrenaturales, que habían juntado adeptos entre círculos intelectuales.<sup>19</sup> En el caso de las notas que vemos en *Caras y Caretas*, si bien en ocasiones hay un subtexto amarillista, en las imágenes vemos la seriedad con la que los propios actores de la época se tomaban dicha disciplina. Dentro de estas notas amarillistas o socarronas, vemos una dedicada a exhibir casos de fraude. Uno de ellos era el de la médium Eusapia Palladino, quien afirmaba ser capaz de captar rostros en yeso del más allá, pero se trataban de autorretratos.<sup>20</sup>

Por último, a tono con el hilo conductor de estas imágenes que es la muerte, nos encontramos con una nota sobre un crimen histórico. La misma, publicada el cuatro de febrero de 1939, se titula “Los grandes crímenes de antaño: El primer descuartizado”. En gran detalle, nos narra un suceso real que data 1894, cuando frente al Mercado Modelo sobre la calle Montevideo, se realizó el hallazgo de un torso humano envuelto en ropas, al que le habían cortado cabeza, brazos y piernas. Días después aparece la cabeza sobre la calle San Juan. Al no poder identificar la identidad del fallecido, y ante la progresiva descomposición de lo que era una evidencia del crimen, se le comisiona al escultor Correa Morales la extracción de una mascarilla mortuoria. A la vez, serán Schiaffino y Eusevi los que produzcan retratos pictóricos. Ambas obras, se exhibieron en la galería baja del Departamento Central para que se lo identificara fortuitamente.<sup>21</sup>

Sin embargo, como comentábamos al principio, su función como evidencia forense no fue la única vinculación de las mascarillas respecto a cuestiones criminales. Los vaciados faciales fueron muy importantes en la práctica frenológica, permitían estudiar y recono-

cer tanto expresiones como posibles inclinaciones individuales. El análisis de los rostros de genios artísticos, grandes estrategias o diversos tipos de criminales se convertía así en un recurso fundamental para profundizar en estos estudios morfológicos.<sup>22</sup>

Entre la fascinación y la nostalgia, permanecemos conscientes de la naturaleza de esta pieza como testimonio del pasado, de una sociedad que exaltaba a aquellos individuos considerados figuras excepcionales, modelos y guías tanto para otros creadores de arte como para el espíritu de la sociedad en su conjunto.<sup>23</sup> Se convertía en un concepto, no en el simple vaciado en yeso de un muerto, sino en el rostro verdadero desafiando lo inexorable del tiempo. Sea a través de la concepción de reliquias laicas, o desde el culto al genio, la presencia de estas máscaras o calcos en la gráfica persiste.

## Notas

<sup>1</sup> Gorka López de Munain, *Máscaras mortuorias: Historia del rostro ante la muerte* (Buenos Aires: Sans Soleil, 2018), 194.

<sup>2</sup> Sofía Maniuisis, “El rostro como reliquia: tras las huellas de las máscaras mortuorias de Urquiza.”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 35 (2020): 149–85.

<sup>3</sup> André Grabar, “Martyrium ou ‘Vingt ans après.’” *Cahiers Archéologiques* 18 (1968): 242.

<sup>4</sup> Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009), 15.

<sup>5</sup> Gorka López de Munain, *Máscaras mortuorias*, 193.

<sup>6</sup> *Aconcagua* (Buenos Aires) 7/1932 n.º 30 :75. Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5871b319-db95-4e7c-b5e5-32b2384740b0&page=75> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>7</sup> *Caras y caretas* (Buenos Aires) 12/1/1929 n.º 1.580 Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=eb476e51-b643-4bd9-bb46-fba6e6bc1e6d&page=61> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>8</sup> *Caras y caretas* (Buenos Aires) 10/05/1902, n.º 188. Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=87e029f6-1e71-4076-bc27-aa6fe8cc2335&page=23> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>9</sup> Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, “Una vida en imágenes: los *daily photo projects* y la retórica del instante.” *IMAGO*, no. 1 (2009).

<sup>10</sup> Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, “Una vida en imágenes”: 10.

<sup>11</sup> “Death masks of Celebrities” *The Detroit Free Press*, 16 de junio de 1912.

<sup>12</sup> Visitar página del Museo de Viena: <https://sammlung.wienmuseum.at/en/search/?people=p3072> (última vez visitado 4/11/2024).

<sup>13</sup> *Caras y caretas* (Buenos Aires) 22/3/1913 n.º 755, p. 69. Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ce2fa165-05a9-45e0-a8be-f80cae6280a&page=69> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>14</sup> *Ahora* (Madrid) 8/8/1934 p. 16. Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=115e1f11-cae3-4ce0-a1ac-b4f497a4de9c&page=16> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>15</sup> Hans Belting, *Faces. Una historia del rostro* (Madrid: Ediciones AKAL, 2022), 22–23.

<sup>16</sup> *Caras y caretas* (Buenos Aires) 24/6/1939 n.º 2.124 p. 68. Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=89729aba-053b-4b61-973d-0265cbeb9a00&page=20> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>17</sup> *Caras y caretas* (Buenos Aires) 18/6/1910 n.º 611. Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d4902eac-37fc-4165-bce3-88a42eacb918&page=79> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>18</sup> Hilda Sabato, *Historia de la Argentina (1852-1890)* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016), 300.

<sup>19</sup> Soledad Quereilhac, *Cuando la ciencia despertaba fantasías: Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016).

<sup>20</sup> *Caras y caretas* (Buenos Aires) 28/11/1908 n.º 530. Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=0763005f-7396-4441-9ff6c-580522cc76c9&page=104> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>21</sup> *Caras y caretas* (Buenos Aires) 4/2/1939 n.º 2.105. Ver en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=0e85b9b2-08f7-4a0d-99a5-a43fd00b4478&page=98> (última vez consultado: 7/11/2024).

<sup>22</sup> Gorka López de Munain, *Máscaras Mortuorias*, 181.

<sup>23</sup> Clara Hernández, “La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género.” *Revista de Historiografía*, no. 35 (2021): 136.

# Un cosmos viral. Migración de sentidos de las imágenes de agujeros negros en medios de comunicación y redes sociales

**María Guadalupe Arriegue** \*

Incluso la forma de los humanos, de nuestro propio cuerpo, está en gran parte compuesta por negociaciones socio-técnicas y artefactos. Concebir de manera polar a humanidad y tecnología es desear una humanidad lejana: somos animales socio-técnicos y cada interacción humana es socio-técnica.<sup>1</sup>

El rol de la fotografía y su importancia en la construcción de un imaginario cosmológico se remonta a los comienzos de su historia y los precursores del medio. El astrónomo John Herschel (1792-1871) fue el responsable en el siglo xix de colocarle el nombre a la disciplina que se instalará en el tiempo, además de experimentar con químicos para la obtención de imágenes fijas a través de cámaras montadas en sus telescopios. También trabajó en el método de obtención de negativos para luego ser positivados.

Siguiendo la lectura que propone Bruno Latour, las tecnologías son parte de los procesos de producción y circulación de sentido, en tanto actantes que conforman nuestro estar-en-el-mundo. Juegan papeles activos en las definiciones y el mantenimiento de lo social a través de imaginarios cosmológicos, portadores de sentidos y performatividades. El cosmos y su representación es un campo de disputas de poderes y saberes. Las imágenes técnicas tienen un rol fundamental en la difusión de ciertas tecnologías e imaginarios, que conforman tanto a las narrativas hegemónicas o dominantes como a las alternativas dentro de las sociedades.

En su abordaje de la filosofía fotográfica en los años '80, el filósofo checo-brasilero Vilém Flusser propone un giro en el pensamiento y la práctica de la fotografía, a partir de la llegada de la computación. Siguiendo esta lectura, los aparatos suponen programas dentro de programas mayores –la industria, el mercado global, los intereses políticos o gubernamentales, etc.– que hacen al medio. Compara la invención de la fotografía con la imprenta y plantea que si, en el correr de la historia dominaron los textos, en el presente dominan las imágenes<sup>2</sup>. Para el filósofo, las imágenes informantes de símbolos se vuelven indecifrables a la vez que reemplazan la conciencia histórica crítica y, en ese campo, la foto sirve a la represión de esa capacidad crítica, y está “al servicio del acto de funcionar” (Flusser, 66). A partir de esta lectura, se vuelve relevante analizar y debatir los programas que se encuentran detrás de las imágenes en tanto capas de sentido, a

\* Licenciada en Letras (FFyL-UBA), maestranda en Prácticas Artísticas Contemporáneas (EAyP-UNSAM) y candidata doctoral en Historia (IDAES-UNSAM). Docente en las licenciaturas de Fotografía y Cine Documental (EAyP-UNSAM). Artista visual. Participó en exposiciones individuales y colectivas en Argentina, Chile, España, México y Puerto Rico, y en congresos y festivales internacionales.

la vez que actantes tecnológicos, programadores de formas de vida y pensamiento. Es desde esta lectura que se analizan las condiciones de producción y circulación de las imágenes de agujeros negros, tomadas por la red de radiotelescopios Event Horizon Telescopes EHT.

No cabe duda de que la publicación en 2019 de la primer fotografía del agujero negro ubicada en la galaxia M87 fue uno de los eventos más significativos en la fotografía astronómica en lo que va del siglo. Supuso la comprobación de teorías cosmológicas que se llevan a cabo en modelos teóricos y que luego son comprobados gracias a los medios técnicos que permiten la conformación de las imágenes astronómicas.

### **Del modelo a la comprobación empírica a través de la foto**

La palabra “evidencia” tiene su raíz en el verbo latino *evidentia* que expresa la visibilidad, por su condición de claridad o transparencia, sujeto a la vez al carácter de verdad<sup>3</sup>. Si bien los agujeros negros no son visibles al espectro del ojo humano, mediante tecnología computacional se realiza la imagen. Es la resultante de una colaboración internacional de una red de radiotelescopios. Para la realización de esta primera fotografía, se recolectaron datos durante 2017, que luego fueron procesados y publicados el 10 de abril de 2019. Ese día la humanidad pudo ver por primera vez un agujero negro tomado de fuentes empíricas, puesto que las imágenes anteriores se realizaron a través de esquemas o simulaciones<sup>4</sup>.

Para Flusser, la fascinación tiene el signo de valoración. Las fotos son objetos sin valor que, al mismo tiempo, nos someten a tratamientos y programaciones para comportamientos rituales, al servicio de un *feedback* que va en beneficio de los aparatos. “Las fotos reprimen nuestra consciencia crítica para hacernos olvidar la estúpida absurdidad del funcionar” (Flusser, 67). Podría pensarse que el pretexto de la foto es la programación. Siguiendo esta lectura, la programación computacional es la base tecnológica para la producción de la fotografía mencionada. Supone la recolección de datos de un total de ocho radiotelescopios distribuidos en el globo y el desarrollo de algoritmos de un grupo de científicos computacionales dirigidos por la Dra. Katie Bouman (de 29 años al momento de la publicación de la foto), asistida por un equipo conformado por la alianza institucional del MIT’s Computer Science and Artificial Intelligence Laboratory, el Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics y el MIT Haystack Observatory. En total fue un grupo de más de 200 personas que trabajaron a lo largo de tres años para el proyecto. Resulta curioso que la cantidad de datos recolectados fue almacenada en cientos de discos que fueron llevados por avión a la central de procesamiento en Boston (EE. UU.) y Bonn (Alemania). El peso de los datos resultaba un impedimento para ser transferirlos por internet y se necesitaron vuelos especiales para trasladar el material para su posterior procesamiento. Datos de radiofrecuencias de alta complejidad son traducidos a píxeles a través de redes neuronales programadas algorítmicamente. Se trata de un proceso de simplificación de información abstracta y compleja (además de pesada) en

una imagen visualmente inteligible al ojo humano, que circula en distintos medios, especialmente digitales<sup>5</sup>. Lo que vemos en la foto es el chorro de acreción, no el agujero propiamente dicho, puesto que no podemos verlo, ya que absorbe con su fuerza gravitacional todo, incluso la luz. No se sabe qué es lo que pasa cuando algo ingresa a un agujero negro. Es uno de los grandes misterios de la cosmología y la astrofísica, así como la presencia de la materia y la energía oscura.

En palabras de Flusser, se trata de una serie de programas dentro de programas, que permiten la circulación de una imagen de un cuerpo supermasivo de más de 6.000 millones de veces la masa del sol traducido en una visualización empírica de un objeto inaccesible al ojo humano. En ella podemos observar uno de los mayores interrogantes de la ciencia y de la filosofía (de dónde venimos y a dónde vamos). Problematisa la percepción que tenemos del universo y nuestra cosmovisión, a la vez que abre interrogantes en relación a las tecnologías desarrolladas para ver o estudiar el cosmos.

#### **Algunas conclusiones**

El rol de la fotografía en la conformación y sostén de una cosmovisión supone un movimiento al menos doble. Por un lado, en su sentido indicial, el lenguaje fotográfico es un acontecimiento. En tanto huella, es testigo de un acontecer o contingencia. Está íntimamente ligado a su carácter de prueba o verdad. Luego decimos que es un acontecimiento porque mientras reproduce -objetos, eventos, otras imágenes, etc.- la fotografía es un poder y una inteligencia, que domina y denomina: reproduce intelectualidad y performatividades (en palabras de Flusser, actos rituales).

La fotografía nace en el seno de una sociedad ávida por ordenar lo existente a través de la clasificación de aquello que se entiende por “cosmos”, tal como “mundo” o “naturaleza”. Se le asigna una serie de categorías, bajo un pensamiento ordenado en sistemas, que conlleva la conquista a través del conocimiento y la observación de lo sensorialmente perceptible y verificable de manera empírica. La fotografía fija es resultante de una época y una geografía determinada, gobernada por el pensamiento analítico y tautológico de la experiencia, para el posterior análisis e interpretación de datos verificables. La práctica fotográfica llega para formar parte de un aparato de verdad, y este conlleva otros discursos, dentro de la lente de la razón y la lógica. Esto es especialmente provechoso en el ámbito de la ciencia y la investigación, donde las distintas proposiciones y argumentaciones se basan en imágenes técnicas a lo largo de su historia y, desde la aparición de la fotografía fija, esta se vuelve fundamental para el sostén de dichas verdades. Es en este sentido que decimos que provoca un acontecimiento doble, es decir: es prueba y reproducción de la verdad que le corresponde. La fotografía es un vehículo privilegiado de reproducción de ideas y difusión de verdades.

La fotografía de agujeros negros tensiona de diversas maneras esa idea positivista del carácter indicial. En primer lugar, desde la materialización de la imagen y sus condiciones de producción, así como circulación, en una serie de traducciones de traducciones

de datos de radio y electrónicos. En una época de crisis de los modelos universales y del pensamiento científico a partir de discursos de posverdad y conspiración, que encuentran en las redes sociales su mayor asidero, existe una exponencial carrera e interés de parte de las agencias espaciales en comunicar imágenes y evidencias al público, con intereses económicos y políticos diversos. Así, las investigaciones científicas dependen tanto de modelos de pensamiento, así como de distintos actores sociales, su poder de agencia y la opinión pública.

El siglo XXI es el escenario de un auge de proyectos de exploración en el espacio exterior. Tal como fue durante los años sesenta del siglo pasado, cuando la carrera espacial se tornó un campo de disputa en la geopolítica y económica de las potencias mundiales, y los imaginarios espaciales se derramaron en artefactos culturales, como el cine, la moda, los medios de comunicación, además del arte, la literatura y, por supuesto, las publicaciones científicas. Resulta relevante el estudio de la producción y circulación de dichas imágenes, ya que conforman el sentido que le otorgamos al cosmos en el que habitamos y pensamos nuestro estar en el universo. Son fundamentales en tanto productoras de sentido y modelos de pensamiento, así como para la reproducción, circulación y difusión de los mismos. La fotografía en la cultura visual tiene un doble rol de construcción y replicación o multiplicación. La imagen técnica, además de herramienta de estudio científico, sirve a los fines de obtención de apoyo, interés y financiamiento de proyectos de exploración espacial, circula en diversos soportes (en su mayoría digitales) para ser leídas y apropiadas por la cultura visual de la era de la información. Con esta fotografía se ponen en juego condiciones de visibilidad de un fenómeno invisible, así como de legitimidad y veracidad en la era de las imágenes algorítmicas.

## Notas

<sup>1</sup> Bruno Latour, *La esperanza de pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia* (Barcelona: Gedisa, 2001), 382.

<sup>2</sup> Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía*. (Buenos Aires: La Marca editora, 2019), 65.

<sup>3</sup> Formado por la partícula *ex*, “sacar” o “revelar”, y el verbo *videre*, por “ver”, con raíz en el indoeuropeo \*weid-, “ver”.

<sup>4</sup> Como es el caso del agujero negro llamado Gargantua en el film *Interstellar* (EE.UU., 2014) de Christopher Nolan. La imagen fue la resultante de una colaboración entre el equipo de producción, el Double Negative team y el astrofísico Kip Thorne, quien dirigió un equipo de desarrolladores de algoritmos para realizar un render, a través de datos de modelos teóricos <http://www.dneg.com/black-holes/>. Es analizado por Peter Nelson, Realism in the Age of the Simulated Image: Two Black Holes, *Leonardo* 55 no.5, (2022): 489-492.

<sup>5</sup> Cabe mencionar que, ya que la imagen deriva de ondas de radio y no de luz visible al espectro del ojo humano, tanto las fluctuaciones de color como el brillo del chorro de acreción no necesariamente son el correlato de lo que un humano “podría ver”, si esto fuese posible.

**Confluencias,  
migraciones y  
contaminaciones  
temáticas e  
iconográficas**

Lo pictórico-céntrico  
y sus márgenes

# Del sol al león: reapropiaciones y desplazamientos en la simbología patriótica de la Argentina pos pandemia

**Diana Victoria Britos** \*

En un ensayo breve de Carlo Ginzburg sobre el frontispicio del libro del *Leviathan* (1651) propone el concepto *logosformel* (de evidente diálogo con la noción de *pathosformel* de Aby Warburg) para afirmar que en ciertas imágenes más que frente a un *pathos*, nos encontramos frente a una idea que tiene por objeto una emoción, pero es ante todo un concepto. En este caso, un súper hombre que funciona como metáfora del Estado moderno. Es decir, esa *fórmula* encierra un sentido relativamente fijo y colectivamente consensuado. La modernidad, definida según el mismo ensayo como “una interpretación secularizada del origen del Estado”<sup>1</sup>, le asignó a las artes y las ciencias no solo un campo disciplinar autónomo, sino también un papel central para la reproducción y circulación de aquellos consensos. En el discurso sobre las artes y las ciencias (1750) publicado en la *Encyclopédie*, Jean-Jacques Rousseau definió el rol de aquellas como legitimadoras de las cadenas que sujetan al hombre (imagen con la que inicia *El contrato social* (1762): “las ciencias, las letras y las artes [...] [son las que] les hacen amar su esclavitud y forman de ellos lo que se llama pueblo civilizado” ([1750] s. f., 8). Nosotros, en el siglo XXI y desde Buenos Aires, diríamos que las artes y las ciencias fueron disciplinas centrales para la construcción y reproducción de determinadas concepciones sociales; que las ciencias como las artes, como todo lenguaje son sistemas de comunicación y también de modelización<sup>2</sup>, podríamos agregar, eurocéntrica con una fuerte pretensión universalista<sup>3</sup>.

Pero estamos en el 2024, atravesadxs por nuevas formas de hacer política y también de hacer imágenes para la discusión política. Este texto propone una lectura iconológica de la ilustración digital de Pilar Veiga diseñada para la marcha universitaria del 23 de abril y su diálogo, en términos semióticos, con el escudo nacional definido por la Asamblea del año XIII (que también decretó un himno, mandó a acuñar una moneda, a resellar los papeles públicos, declaró el 25 de Mayo como fiesta patria). Ante la crisis del orden colonial, aquellas insignias funcionaron como un marco alternativo de identificación y el escudo (sello originalmente, devenido escudo con el peronismo) como un *logosformel* sobre el mito de origen de aquella patria emergente. Esta reflexión buscará esbozar una hipótesis de lectura en torno a la operación artística de apropiación del sello, así como

\* Licenciada y profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (FFyL, UBA). Ha cursado la maestría en Patrimonio y Cultura en Sudamérica Colonial y seminarios de posgrado sobre los fundamentos culturales de las revoluciones hispanoamericanas y filosofía política del siglo XIX (FFyL, UBA). Es aspirante a la carrera de doctorado en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA). Se desempeña como docente de historia del arte latinoamericano y contemporáneo en la Escuela Superior de Bellas Artes Regina Pacis (San Isidro) y de historia del arte de los siglos XVIII y XIX en Universidad del Museo Social Argentino. Hace casi 10 años trabaja en la coordinación de la editorial Ampersand.

su carácter *responsivo*<sup>4</sup> frente a la producción de imágenes estandarizadas vinculadas al partido oficialista, la Libertad Avanza.

#### **La simbología patriótica del XIII**

A finales de enero de 1813, el Segundo Triunvirato convocó una Asamblea Constituyente. Fue aquella la que el 12 de marzo de 1813 ordenó la creación de un nuevo sello para las Provincias Unidas del Sur y:

ordenó (...) el inmediato reemplazo de las armas del rey por esta nueva insignia en los lugares públicos. El escudo (..) sería exhibido entonces en los frentes del Cabildo, Fuerte, Consulado, escuelas y demás instituciones, a la vez que ocuparía una de las caras de las nuevas monedas de plata y oro acuñadas en Potosí.<sup>5</sup>

La Asamblea cumplió un papel central en la difusión de un nuevo programa iconográfico que buscó reemplazar los símbolos del Antiguo Régimen. El sello retomaba imaginarios visuales de la revolución francesa<sup>6</sup>. Las manos juntas y desnudas que sostienen la pica (de significado matrimonial en la América colonial) representaban la fraternidad o “la unión de las provincias”. El gorro frigio y la pica aludían a la libertad y luego de la toma de la Bastilla se convirtió en un símbolo de la república contra la monarquía. El laurel, de reminiscencia romana, simbolizaba la victoria. El sol, que corona el escudo, se lo vinculó al mito solar, de tradición teleológica, pero resemantizada durante el Siglo de las *Luces*<sup>7</sup>, a la renovación social y política frente a la tiranía (pese a su asociación pasada con la realeza), pero en nuestros territorios el sol también tuvo un sentido americanista, ya que remite a la deidad solar inca<sup>8</sup>. Por otro lado, como menciona la tesis de Munilla Lacasa el resellado de papeles públicos también contó con un cambio de leyenda y se reemplazó el “Valga para el reinado del señor don Fernando VII para el bienio de 1812 y 1813” por “Valgo por los años 4 y 5 de la libertad”<sup>9</sup>. Asimismo, se acuñó una nueva moneda, la primera de estos tiempos, tras la victoria obtenida por Manuel Belgrano en Salta y la ocupación de la Casa de la Moneda de Potosí (autor). El lema “Unión y libertad” enmarcaba el nuevo escudo en el que el sol era su contracara. Atrás quedaban las caras bicéfalas, los bustos cesarianos de los reyes, las coronas, los orbes y el cuerpo leonino de la heráldica de la casa Borbón, así como las inscripciones *fidelit* y *lealtad* que definían el vínculo entre el soberano y sus gentes. Como afirma Esteban de Gori, las Cortes de Cádiz, la ausencia del legítimo soberano, la imposición de un rey intruso, “no solo suscitaron un proceso de lucha entre actores políticos por sustituir sino también (...) de resemantización y resignificación de los imaginarios y representaciones del pactismo y el autogobierno”<sup>10</sup>. Para De Gori, estos nuevos símbolos “al sacralizar la patria” desustancializan el cuerpo del rey<sup>11</sup> y condensan ese mito de origen en una fórmula que representa las bases de ese pacto social (secular, moderno), corriéndose así de la lógica personalista del Antiguo Régimen.

### Un símbolo para la marcha universitaria

El 21 de abril, dos días antes de la protesta convocada en todo el país (Argentina) en reclamo por el presupuesto universitario, la diseñadora Pilar Veiga posteó en el feed de su Instagram (@pilardibujito) una ilustración digital que, según el *copy*, “captura el espíritu de la universidad pública argentina”. Más allá de la aparente pretensión esencialista de la afirmación (que se define como *identidad-sustancia* más que *identidad-constructo*<sup>12</sup> la composición reúne una serie de elementos que retoman, por un lado, el *logosformel* que evoca en términos imaginarios el origen de ese pacto social (el sello definido por la Asamblea del Año XIII); y, por el otro, símbolos y tramas de comunidades sociales diversas que participan de ese pacto.

La figura central de la ilustración es una mujer con la bandera argentina en la mano izquierda y la antorcha encendida en la derecha. Ella, el peplo griego que la viste y las columnas de procedencia clásica que la enmarcan son los elementos de la canónica Antigüedad que perviven, en un sentido warbugiano, en el imaginario social como *lugar* (legitimado) *del saber*.<sup>13</sup> Atenea, es la protagonista de la escena: en la literatura consagrada como diosa guerrera, protectora de Heracles y Ulises, diosa de la razón (Grimal 2008). Esta fórmula expresiva (la figura femenina), que dialoga por un lado con el sello mayor de la Universidad de Buenos Aires diseñado por Ernesto de la Cárcova en el centenario de su fundación y, por el otro, con el de la Universidad Nacional de La Plata, diseñado en la década de 1920 y aprobado oficialmente como escudo en 1960. El libro abierto en el regazo es el elemento que nos lleva al escudo de la UBA, pero a diferencia de aquel, la mujer de esta Universidad del 2024 está de frente y vestida, no tiene actitud contemplativa, sino que lleva la bandera (en vez de la lanza de la mujer del sello de UNLP) como lo hace la *Marianne*, aunque con el libro abierto que la guía y la antorcha que la ilumina en la noche. Patria, Universidad o Atenea, su nominación no es fija, pero sí su cuerpo. La Minerva del sello mayor de la UNLP está en armas, tiene el escudo nacional a sus pies, la acompañan alegorías de las Ciencias y las Letras, y la noche contextualiza.

La ilustración contemporánea, como el primer sello de La Plata, se representa en la noche. La antorcha guía, pero también la Cruz del sur (constelación del hemisferio sur, central para las culturas andinas, ya que orientaba espacial y temporalmente, denominada así por Magallanes, aunque también definida como “la caza del avestruz” para los mocovíes, el ñandú galaxial guaraní, el guanaco celestial para los araucanos) y el ñacurutú (ave nocturna en guaraní) debajo de un arco con la inscripción Universidad Argentina. Una variante de la “sabiduría”, descrita en *Iconología* de Cesare Ripa, presenta una mujer vestida en el medio de la noche, con una lámpara encendida en la mano derecha y un libro en la izquierda. Pero si buscamos la “razón”, en el mismo manual, aquella mujer tiene armadura, con la diestra sostiene una espada y con la siniestra domina un león.

La Universidad de Buenos Aires fue la primera de los tiempos independientes, pero la segunda de nuestro territorio (la Universidad, devenida Nacional a mediados del siglo XIX, de Córdoba se fundó en 1613) y hasta el diseño heráldico del centenario imple-

mentó el sello nacional de la Asamblea del año XIII como sello administrativo. En cambio, en la composición del sello de la Universidad Nacional de La Plata está incluido el devenido escudo. De la Cárcova, por su parte, en su diseño incluyó esa simbología en los márgenes: el laurel, el gorro frigio. Los márgenes de la ilustración digital, en cambio, están tomados por formas, como la cruz andina, y puntos y líneas que, por su repetición, construyen tramas. En este espacio también está presente algo de la estética y figuras del fileteado porteño. En su conjunto esta ornamentación resignifica, en un sentido local, recurriendo a tramas de uso popular, una escena de referencia clásica. Son, en esta composición, como en los retablos americanos barrocos, la exuberancia ornamental de inspiración vegetal, los textos marginales, que rompen con la sobriedad de las *voces ajenas*<sup>14</sup> de los íconos canónicos. A los pies de la Atenea está el escudo nacional y sobre aquél las palabras *gratuita, pública y federal*, posicionando dos hitos históricos: la nacionalización de esta institución (la Universidad de Córdoba en 1856, la de Buenos Aires en 1880, la de La Plata en 1905) y la gratuidad (decretada en 1949).

### **Sobre el método, las tensiones y la IA**

El método warbugiano en nuestra disciplina significó el corrimiento del foco del relato de la intencionalidad del autor a la lectura de una producción desde cierta autonomía de la imagen. Sobre el abordaje de Aby Warburg, Ernst Gombrich afirma que “la imagen está viva, pero confinada en su propia esfera”<sup>15</sup>. El productor de imágenes genera distancias (*Denkraum*), un “espacio para la devoción, que evolucionó a su vez en el espacio requerido para la reflexión”<sup>16</sup>. Como explica Jose Emilio Burucúa en *Historia, arte, cultura*, ese espacio para el pensamiento no solo inscribe lo cultural en una trama reflexiva, sino que también rompe con la lógica lineal o progresiva del relato histórico. Aunque no podamos explicar la viralización desde herramientas cuantitativas, sí creemos que desde la historia cultural y la semiótica, se puede proponer una hipótesis sobre la potencia de una imagen que reúne una serie de fórmulas patéticas y conceptuales familiares para los usuarios, ciudadanos de nuestro territorio y, particularmente, vinculados a la universidad y a sus símbolos. Este sentido de pertenencia, que en los estudios de Aby también ponía en crisis definiciones o nociones entendidas a partir de la idea de nación o frontera, se pone en jaque con las imágenes creadas por las inteligencias artificiales, ya que ese proceso de selección, en la que opera en términos de Raymond Williams *una estructura de sentimiento*<sup>17</sup>, queda atrofiado. La *mengua de los afectos* revela para Fredric Jameson<sup>18</sup> la falta de profundidad de la imagen posmoderna. Jameson pensaba en el pop de Warhol, sus representaciones de personajes, estrellas populares, devenidos mercancías. Y pese a que podemos leer en su propuesta un acercamiento también superficial a la variedad y complejidad de esa década, sí es de interés apropiarnos de esos conceptos para pensar en las imágenes generadas por una IA: un lenguaje despojado de historicidad. Y en ese punto detectamos una contradicción ideológica en la generación de estas imágenes: por un lado, las *learning machines*<sup>19</sup> son herramientas devenidas del proyecto cultural *tecnológi-*

*bertario* de Silicon Valley<sup>20</sup>, que prioriza derechos individuales, como el de la propiedad, por sobre lo colectivo; pero, por el otro, al generar instrumentos que tienden a la automatización, hacen desaparecer la figura de autor (que, de hecho, adquirió su carácter jurídico como propietario con una ley inglesa, el Estatuto de la Reina Ana de 1709). Sin embargo, también podríamos refutarlos y afirmar que no es una contradicción, sino que retoma esos formatos e instrumentos de modelización y control social de la modernidad: en el siglo XIX sostenido por la idea de objetividad científica<sup>21</sup> y en nuestro siglo XXI por la aparente objetividad tecnológica. En relación, para retomar el planteo, el análisis de estas imágenes automatizadas podría funcionar como acceso a los modelos de referencia de las IA, es decir, podría significar un abordaje posible de la hegemonía del entorno digital; entendiendo, a su vez, que estas imágenes construyen subjetividades a partir de aquellos imaginarios deshistorizados. La imagen generada opera como un troll: sin historia, sin identidad. En este sentido, Martín Bollati<sup>22</sup> incluye conceptos como la *incomodidad* y lo *inquietante* para complejizar sobre los efectos de esas imágenes. Sin embargo, Pilar Veiga firma su pieza. También lo hicieron otrxs artistas que produjeron para ese fin. Y podemos hipotetizar que no firman para distinguirse de una máquina, sino que lo hacen para situar la imagen en un aquí y ahora.

En *Utopías digitales*<sup>23</sup>, Ekaitz Cancela sitúa los comienzos del tecnocapitalismo en el siglo victoriano con el cableado interoceánico: ese proyecto de comunicación global desde sus comienzos estuvo acompañado por un acceso y control asimétrico de la información. Mientras que hace no muchos años atrás la pretensión de totalidad del discurso moderno parecía estar en crisis, hoy nos encontramos ante un discurso (transnacional) que propone recomponer un idílico equilibrio de una época en la que la naturaleza marcaba las reglas de lo social y en donde la discusión en torno a la definición de los sujetos de derecho era impensable. Esta ponencia giró en torno a la activación de ciertas fórmulas patrióticas en ilustraciones producidas en el marco de la marcha universitaria, aquí nos dedicamos a la de Pilar Dibujito. Fórmulas que, originalmente, se crearon como respuesta a otro programa simbólico, el del Antiguo Régimen. Es decir, el repertorio patriótico que fue decretando la Asamblea del año XIII, por un lado, tuvo un marcado carácter *responsivo*, en términos semióticos, frente al imaginario real, pero a su vez buscó construir nuevos símbolos de pertenencia a un orden emergente<sup>24</sup>. Este programa visual emergente no fue personalista, sino que empleaba elementos de tradiciones visuales diversas. Esa Asamblea tenía un enemigo claro, el antiguo orden que, como se destaca de la versión original del himno o como se representa en un fragmento de decoración efímera de las primeras fiestas mayas, del acervo patrimonial del Museo Fernández Blanco, lo encarna el león, emblema de la heráldica borbónica. Doscientos diez años después nos encontramos con este campo visual, mediado por las plataformas, la nueva arena de la puja política, en el que podemos destacar la apropiación de símbolos históricos, en este caso nacionales, como operación artística que busca tensionar y discutir con ese modo de producción automatizado, genérico, pero también como una reafirmación del oficio. En palabras de Roger Chartier, desde la historia cultural, la noción de apropiación “acentúa la pluralidad de los usos y de las comprensiones y la libertad creadora de los agentes

a quienes no fuerzan ni los textos ni las normas”<sup>25</sup>. Podríamos discutir lo de “libertad creadora” y volver a Warburg y a Lotman y repensar cómo operan esas prácticas y representaciones en la contemporaneidad, cómo una producción artística entendida como texto artístico, relativamente autónomo de la intencionalidad del autor, nos habilita un acceso a capas diversas de sentido. Pero también la cita nos trae la figura del agente como productor de discursos y, en este sentido, la autoría reafirma la idea de posicionamiento y nos acerca a una definición del quehacer artístico vinculado a la producción de textos y, por ende, a modos de lectura de mundos. Ratifica así un compromiso ético de la práctica, pero a su vez lo abre a la semiótica<sup>26</sup>.

## Notas

- <sup>1</sup> Carlo Ginzburg, *Miedo, Reverencia, Terror. Cinco ensayos de iconografía política* (Rosario: Prohistoria Ediciones y Contrahistorias, 2018), 45.
- <sup>2</sup> Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico* (Madrid: Akal, 2011), 25.
- <sup>3</sup> Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Buenos Aires: CLACSO, 2014).
- <sup>4</sup> Valentin Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Buenos Aires: Godot, 2014)
- <sup>5</sup> Lía Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2013), 101.
- <sup>6</sup> José Emilio Burucúa et al. “Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución francesa en los países del Plata”, en *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en Argentina. Jornadas nacionales* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinamericano, 1990).
- <sup>7</sup> Jean Starobinski, *1789: los emblemas de la razón* (Madrid: Taurus, 1988).
- <sup>8</sup> Gabriel Di Meglio, *Tiempo de revolución, Tiempo de provincias* (Buenos Aires: Asociación Apoyo al Museo Histórico Nacional, 2023)
- <sup>9</sup> Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar*, 102.
- <sup>10</sup> Esteban De Gori, *La república patriótica* (Buenos Aires: Eudeba, 2012), 9.
- <sup>11</sup> De Gori, *La república patriótica*, 73.
- <sup>12</sup> Ticio Escobar, “La identidad en tiempos globales”, en *El arte fuera de sí*, (Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro, 2004), 61-87.
- <sup>13</sup> Christian Jacob, *De los mundos letrados a los lugares del saber* (Buenos Aires: Ampersand, 2024).
- <sup>14</sup> Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, 2014.
- <sup>15</sup> Ernst Gombrich, “La ambivalencia de la tradición clásica”. en José Emilio Burucúa comp., *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992), 93.
- <sup>16</sup> José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. (Buenos Aires: FCE, 2002), 26.
- <sup>17</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).
- <sup>18</sup> Fredric Jameson, *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío. Ensayos sobre el posmodernismo*, (Buenos Aires: Imago Mundi, 1991).
- <sup>19</sup> Mariano Zelcer, “Machine learning y lógicas semióticas: el caso de la publicidad digital”, *La trama de la comunicación* 26, no.2 (2022). <https://latrama.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/805>
- <sup>20</sup> Eric Sadin, *La silicolonización del mundo* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018).
- <sup>21</sup> Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas* (Buenos Aires: Planeta, 2023).
- <sup>22</sup> Martín Bollati, *Apuntes sobre imágenes generadas con IA* (Buenos Aires: Artefacto, 2023).
- <sup>23</sup> Ekatz Cancela, *Utopías digitales. Imaginar el fin del capitalismo* (Buenos Aires: Prometeo, 2023).
- <sup>24</sup> Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar*, 2013.
- <sup>25</sup> Roger Chartier, “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”, *Punto de vista*. Vol. 13 No. 39 (1990): 43-48, 47.
- <sup>26</sup> Hugo Mancuso, *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein* (Buenos Aires: SB, 2010).

# Regreso y reverso. Apropiaciones de *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, en el arte argentino contemporáneo

**Soledad Sobrino** \*

El presente trabajo se enmarca en una investigación más amplia, que tiene como objeto el análisis de un conjunto de obras de artistas plásticos argentinos y contemporáneos que establecen una relación de apropiación con una serie de obras pictóricas de fines del siglo XIX.

En este caso, trabajaremos con *La vuelta del malón* (1892), de Ángel Della Valle, una obra que en su momento tuvo un rol central en la conformación de la identidad nacional y que en la actualidad es considerada parte del canon de la historia del arte argentino. Quizá por dicha condición canónica o por su potencial de interpelación ético-política (al tematizar cuestiones de poder, género y raza), este cuadro de Della Valle fue objeto de múltiples apropiaciones en las últimas décadas. De entre todas ellas, seleccionamos dos casos: *Malón y concepto espacial* (2009), de Daniel Santoro, y *¡Malona!* (2010), de Alberto Passolini. Además de estar entre las más reconocidas, ser contemporáneas entre sí y haber sido creadas en torno al bicentenario de la Revolución de Mayo, sirven como ejemplo de dos funcionamientos completamente divergentes a partir de una misma operatoria.

## Todo lo tuyo es mío

En el ámbito de las artes visuales -y con mayor intensidad en las últimas décadas-, el término “apropiación” se ha utilizado para englobar a aquellas obras que parten de producciones ya existentes y que conjugan un doble gesto de expropiación (al tomar un conjunto reconocible de propiedades textuales de una obra) y de reapropiación (al incorporar dicho conjunto a una nueva obra y someterlo a algún grado de transformación). Estos dos movimientos abren un inmenso abanico de posibilidades, según la relación entre las obras vaya del uso de un fragmento al de la totalidad y de la copia exacta a la transformación plena. La apropiación, entonces, no conformaría un género discursivo ni un estilo sino, más bien, un tipo de relación entre obras a la que Gerard Genette<sup>1</sup>, en su conocida clasificación de las relaciones transtextuales, denominó “hipertextual”, por-

\* Licenciada y profesora en Artes Plásticas (UBA), cursó la maestría en Historia del arte latinoamericano y argentino de la EIDAES (UNSAM). Investiga el apropiacionismo como operatoria en el arte argentino contemporáneo bajo dirección de la Dra. Isabel Plante. Realizó tareas educativas, de curaduría y de gestión en espacios como Tecnópolis, el Museo Benito Quinquela Martín y el Museo Nacional del Cabildo de Buenos Aires y de la Revolución de mayo. Colabora en el equipo editor de la revista CAIANA y desde 2019 trabaja en el Departamento Editorial del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

que implica que una textualidad (el hipertexto) se derive de manera explícita y masiva de otra anterior (el hipotexto).

Cuando se produce entre obras pictóricas, este tipo de relación hipertextual conlleva ciertas particularidades. Por un lado, el artista tiene que recrear (volver a pintar) la obra apropiada con suficientes similitudes como para que sea reconocible en el contexto de la nueva obra. Por otro lado, tiene que hacerlo de tal modo que el espectador advierta la relación con la obra fuente, pero sea capaz de reconocer la co-presencia de dos obras distintas (la obra apropiada y la nueva) y de dos instancias autorales también distintas.

### **Nosotros y los otros: *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle**

*La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, fue pintada en 1892 para ser enviada a Chicago a una exposición universal que conmemoraría el cuarto siglo de la llegada de Colón a América. Como el título indica, la imagen representa la escena detenida de lo que puede reconocerse como una secuencia extensa en el plano temporal: el regreso de un malón de indios luego de un saqueo.

El tema del malón condensa en sí mismo una serie de discursos sobre los conflictos del territorio pampeano, la oposición entre un modelo moderno (“civilizador”) y los pueblos originarios, y el proceso de conformación de una identidad colectiva que se constituye en base a esa oposición. Para fines del siglo XIX, la problemática política y social de los malones en la frontera era identificada por el público porteño como una cuestión reciente pero ya superada por la “Campaña del Desierto” de Julio A. Roca (1878-1885). La obra de Ángel Della Valle, al representar a los nativos en un acto de inequívoca violencia, huyendo después de haber saqueado un poblado y llevando como botín las cabezas de sus enemigos, objetos de culto religioso y una cautiva blanca, parece justificar ese acto reciente de conquista y exterminio<sup>2</sup>.

La pintura fue expuesta repetidas veces en Buenos Aires y permaneció en la colección personal de Della Valle hasta su muerte, en 1903, para ingresar luego en el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes. La presencia de esta obra en dicha institución terminó de consolidar su difusión colectiva y su importancia cultural, reforzada constantemente a lo largo del siglo XX por su mediatización a través de reproducciones fotográficas. Esta otra vía de circulación, legitimación y disponibilidad de las imágenes conforma lo que André Malraux definió como un “museo imaginario”<sup>3</sup>, una ampliación de los espacios físicos expositivos que funciona en nuestra memoria y que se construye a partir de subjetividades y selectividades. Si bien Malraux en ningún momento deja de lado que las obras reproducidas pierden ciertas propiedades, entiende que es gracias a la técnica de reproducción que se habilita la infinita asociación entre las imágenes y la expansión indefinida del museo imaginario.

### ¿Un grito de guerra o de auxilio? ¡Malona!, de Alberto Passolini

La obra *¡Malona!*, de Alberto Passolini, reproduce minuciosamente el esquema compositivo de *La vuelta del malón*. Conserva la perspectiva, el punto de vista y la construcción espacial del cuadro original y, con algunas excepciones, mantiene en el mismo lugar cada elemento de la obra apropiada.

Al igual que *La vuelta del malón*, la obra de Passolini representa la escena detenida de un malón en movimiento. Lo que se ve es un grupo de personajes de rasgos indígenas montados a caballo que atraviesan la escena de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. El saqueo permanece en el fuera de campo temporal, como pasado reciente, sólo perceptible indicialmente en los pequeños fuegos que se adivinan a lo lejos y en la serie de objetos que el malón exhibe como botín.

Si bien la obra de Passolini respeta la estructura cromática, lumínica y figurativa del cuadro original, en *¡Malona!* los colores están saturados, las luces y las sombras reducidas a su mínima expresión, las figuras redondeadas y las dimensiones de algunos elementos -como las cabezas y los ojos de los personajes- exageradas. Las estudiadas formas miméticas de Ángel Della Valle son reproducidas minuciosamente pero sometidas también a un trabajo de figuración artificiosa, que desvía el cuadro naturalista y académico hacia una plasticidad cercana al pop, la caricatura y los dibujos animados. Esta intervención plástica logra tensionar doblemente la escena representada: por un lado, rompe el verosímil de realidad, la supuesta transparencia que en el cuadro original pretendía borrar su condición ficcional para acercarse al registro directo de los hechos y de las cosas; por otro lado, pero de manera complementaria, rompe el verosímil de género de la pintura histórica, que en su remisión a un pasado documentado requiere cierto nivel de solemnidad, dramaticidad y realismo (aunque se trate de una transparencia reglada por convenciones de representación) para “hacer creer” que la escena podría haber sucedido tal como se muestra.

Esta primera gran transformación del trabajo de apropiación de Passolini se combina con una segunda transformación en el plano de los actores y las acciones representadas: lo que en *La vuelta del malón* era un grupo de hombres que galopaban victoriosos luego de un asalto violento, es aquí un grupo de mujeres que llevan raptado a un hombre blanco y, atadas a sus monturas, las cabezas degolladas, blancas y rubias, de sus enemigas. Se trata de una inversión de género sexual que nuevamente tensiona el género discursivo de la obra y refuerza su artificialidad, porque no hay pasado de la historia nacional al que pueda remitirse esa escena. Más que una pintura de historia, que muestre una versión dramática pero verosímil de un pasado reciente (la violencia y la amenaza de los nativos en las fronteras como justificación de su exterminio), la *¡Malona!* de Passolini funciona como una pintura de ficción y reversión histórica, que convoca esa escena ya lejana para ponerla en diálogo con discursos políticos e identitarios contemporáneos (principalmente las luchas feministas contra el patriarcado y la violencia de género), entregándole así el ejercicio de la violencia física y el protagonismo de la historia al sexo femenino.

Podría decirse que en esa transposición de la violencia del sexo masculino al femenino, gracias a la ruptura del verosímil y a la figuración altamente artificial, los personajes

pierden su cercanía amenazante y la escena dramática se vuelve más tolerable. A ese efecto contribuyen, también, ciertos detalles compositivos. Al exagerar y saturar los tonos cromáticos del cuadro, Passolini logra un mayor contraste entre el malón y la naturaleza, procedimiento de separación y diferenciación en el que ganan presencia y comicidad ciertos detalles que en la obra original resultan escabrosos (las cabezas cortadas de las mujeres vencidas) o anodinos (la lengua afuera del perro, el brillo de los pendientes de las nativas). Las enormes dimensiones de la obra y el cambio de título terminan por conformar una escena ambigua, entre la apología risueña de la violencia invertida y la caricatura política de la violencia per se, en cualquiera de sus formas.

### **Una grieta en el terreno: *Malón y concepto espacial*, de Daniel Santoro**

*Malón y concepto espacial*, de Daniel Santoro, no representa una situación de huida y festejo sino, al contrario, una escena de contemplación. En el centro de la composición, se puede ver a un grupo de hombres con rasgos nativos detenido al borde de un gran agujero en la tierra que atraviesa horizontalmente la obra, casi de un extremo al otro. La narración pierde su primacía a favor de una escena más descriptiva: el malón galopaba por la pampa hasta que se detuvo abruptamente ante la aparición de una falla en el terreno. Es evidente que se trata del mismo grupo de *La vuelta del malón*, porque se mantienen ciertos elementos característicos: un maletín, algunos objetos religiosos, la cautiva desnuda, el perro de caza, el caballo blanco del cacique que encabezaba la marcha, las lanzas con las identificaciones rojas, incluso el paisaje mantiene su identidad de vegetación baja y charcos de agua. Sin embargo, el trabajo transformador de la apropiación cambia completamente la estructura y la composición de la obra original. Estas modificaciones permiten trazar una relación intertextual entre la obra de Santoro y otra obra de Ángel Della Valle, mucho menos conocida, casi cuadrada y de pequeñas dimensiones que se titula *Malón al atardecer* (ca. 1890).

La pintura de Daniel Santoro es también de formato casi cuadrado y está igualmente dividida, como ambas obras de Della Valle, de arriba hacia abajo en tres secciones: un cielo tormentoso; el terreno pampeano y, finalmente, una zona más oscura de vegetación. El grupo de personajes posa vertical y compacto en el centro del cuadro. Mientras que en *Malón al atardecer* los personajes están detenidos ante un espejo de agua, en el que se reflejan pero con el que no interactúan, en *Malón y concepto espacial* lo que interrumpe la marcha del conjunto es un agujero negro que nada refleja, pero al que algunos miran con incredulidad o curiosidad, mientras otros permanecen en actitud de espera e interpelean con su mirada al espectador.

Es esta mirada frontal, sumada a la quietud general del conjunto y a la disposición escenográfica de los personajes lo que termina por distanciar esta obra del género de historia al que pertenece *La vuelta del malón*, para acercarlo al género del retrato de conjunto. Ya nada queda de la secuencia narrativa, ni del gran formato, ni de la identidad reconocible de los personajes, ni de la pretendida transparencia naturalista, dado que *Malón y concepto*

*espacial* mantiene los tonos cromáticos de las obras fuente, pero recurre a una pincelada más bien plana, suelta e imprecisa que desdibuja los rasgos y las actitudes corporales. La transformación más evidente de Santoro es la introducción de ese agujero negro en la tierra, ante el cual el malón se representa detenido y aparentemente desorientado. Este quiebre no funciona sólo como un agregado figurativo y narrativo que cambia por completo la composición de la escena, sino que funciona también y principalmente como un agregado meta-figurativo y conceptual, porque el agujero no está pintado en el cuadro sino que es un hundimiento real de la tela, un tajo hecho con un objeto punzante. Esta característica es la que convierte el trabajo de Santoro en una apropiación doble, ya que esa ruptura y la forma cuadrada de la tela remedan exactamente las características de los famosos “tajos” del artista plástico Lucio Fontana. El nombre de la obra, *Malón y concepto espacial*, que aparece pintado en grandes letras sobre el terreno, plantea en sí mismo la yuxtaposición y/o la confrontación entre dos referencias, dos apropiaciones, que implican también la convivencia de dos registros estilísticos (el naturalismo de Della Valle vs. la abstracción de Fontana) y de dos registros históricos (la primera modernidad decimonónica de la plástica nacional y la plena modernidad vanguardista de los años 50 y 60). Ese juego intertextual en la obra de Santoro genera cambios muy fuertes en la figuración original del malón: la des-dramatiza (porque los personajes pierden su violencia y su carácter amenazante), la des-estereotipa (porque el conjunto histórico se ve desfigurado por un elemento exótico) y la caricaturiza.

### **A modo de cierre**

Llegados a este punto podríamos decir que si bien ambas apropiaciones retoman el núcleo dicotómico de la obra apropiada (el enfrentamiento violento entre civilización y barbarie, con la mujer blanca ocupando un lugar intermedio, como objeto de deseo y de disputa de ambos contendientes), Passolini se monta en esa violencia, invirtiendo el género de los personajes pero manteniendo el enfrentamiento esencial que es a la vez racial, sexual y territorial; mientras que Santoro consigue desactivar esa violencia pero sin borrar el conflicto esencial que separa a ambos contendientes, al contrario, literalizando ese conflicto con una grieta excavada a la vez en el terreno figurativo del cuadro y en la materialidad concreta de la tela.

Esto establece una diferencia crucial a nivel enunciativo: el cuadro de Passolini, al reivindicar un acto de violencia, pone al espectador en el mismo lugar de incomodidad y ambigüedad en el que lo ponía *La vuelta del malón* y convoca una lectura extra-artística, hacia el presente político-social. Por su parte, Santoro restaura la equidad de los actores implicados y le da al espectador la posibilidad de elegir su posición, advirtiéndole que entre una y otra hay una grieta, una ruptura dimensional. Este gesto convoca una doble lectura, a la vez intra y extra-artística, sobre la conflictividad interna de los estilos (abstracción/ figuración) pero, también, sobre las condiciones de clase ligadas a cada uno de esos estilos en la historia del arte.



Alberto Passolini,  
*Malona*, 2010,  
acrílico sobre tela,  
260 × 460 cm.  
Colección particular.  
Crédito fotográfico:  
Gustavo Sosa Pinilla.



Daniel Santoro,  
*Malón y concepto  
espacial*, 2009,  
óleo sobre tela,  
130 × 150 cm.  
Colección particular.  
Crédito fotográfico:  
Otilio Moralejo.

## Notas

<sup>1</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989) [1981].

<sup>2</sup> Cfr. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

<sup>3</sup> Cfr. André Malraux, "El museo imaginario" en *Las voces del silencio* (Buenos Aires: Emecé, 1956) [1951].

# Bellas Artes, artes populares y efecto posmoderno en los almanaques de Lido Iacopetti (1990-2000)

**Berenice Gustavino** \*

El trabajo aborda un subconjunto de la producción del pintor Lido Iacopetti caracterizada por el desplazamiento entre técnicas y soportes, por la reproducción y la diseminación, y por la circulación de la obra en espacios extraños al mundo del arte. Desde 1993, Iacopetti concibió óleos originales para ser reproducidos en los almanaques distribuidos con el número del mes de diciembre de *La Nueva Avenida*, publicación de circulación mensual de la ciudad de La Plata. A partir del año 2003, continuó con esa práctica orientada a la recaudación de fondos a beneficio de la Fundación Pro Infancia y del Hospital Dr. Noel H. Sbarra de la misma ciudad.

De acuerdo con la propuesta de estas Jornadas, parto de la premisa de que esas piezas se emplazan en el amplio espectro de las modalidades de contacto de las Bellas Artes y de las artes populares en tanto concretan una particular convivencia entre la pintura, como disciplina dominante de ese conjunto, y los objetos gráficos múltiples, de existencia material económica y de circulación en espacios no artísticos. Para desarrollar esa conjetura me detengo en la descripción de dos series de almanaques -una correspondiente a la década de 1990 y otra producida en los años 2000- y expongo los rasgos que las distinguen. Considero la porosidad entre el repertorio de la pintura abstracta de Iacopetti y la gráfica publicitaria del comercio barrial, así como la circulación de esas piezas, caracterizada por las lógicas de la multiplicación y la diseminación mediante la ofrenda o el regalo, rasgo compartido con otras zonas del trabajo del artista. Sobre el final, ensayo una reflexión provisoria sobre el lugar de esos impresos en el pasaje entre la modernidad y la contemporaneidad en el cruce con las técnicas de reproducción de imágenes y las operaciones de cita, mixtura, montaje como exponentes del estilo posmoderno.

Lido Iacopetti nació en San Nicolás de los Arroyos, Provincia de Buenos Aires, y falleció el 13 de octubre de 2024 en La Plata. Su formación se inició temprano gracias a un recurso generalmente desdeñado en los relatos biográficos de los artistas: los cursos de dibujo por correspondencia comercializados por la Escuela Zier.<sup>1</sup> Ese contacto con las bases del dibujo le permitió zanjar la distancia con los centros metropolitanos bonaerenses y superar las limitaciones de la economía familiar dando origen, además, a su reputación como “artista popular” sostenida por distintas decisiones a lo largo de su carrera.

\* Doctora, docente e investigadora en Historia del Arte. Becaria postdoctoral en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín, CONICET. Docente e investigadora en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes (UNLP), y en el Instituto de Experimentación en Arte y Crítica, Área Transdepartamental de Crítica de Artes (UNA).

La trayectoria de Iacopetti estuvo ligada de manera durable al medio platense y a la Universidad Nacional de esa ciudad: en sus colegios preuniversitarios completó los estudios iniciados en San Nicolás y en la Escuela Superior de Bellas Artes siguió la carrera Historia de las Artes Plásticas. Durante décadas enseñó Dibujo e Historia del Arte en el Colegio Nacional “Rafael Hernández” de la UNLP. En 2018, ese colegio bautizó su espacio de arte con el nombre del artista.

Si bien Iacopetti completó su educación en entornos formales, la decisión de estudiar Historia del Arte y rehusarse a seguir la carrera de Pintura abonó el sesgo “autodidacta” de su perfil. Su trayectoria profesional y la circulación pública alcanzada por su obra tendieron a sustraerse de los espacios y dispositivos consagratorios del sistema del arte. Vendió pocas obras, vivió principalmente de la docencia, se resistió a viajar y evitó participar en premios y salones.

A mediados de la década de 1960, Iacopetti definió la poética no figurativa que lo caracteriza. La abstracción que practicó desde entonces se inscribe en la utopía vanguardista de elaboración de un lenguaje universal, democratizante, capaz de prescindir de los intermediarios, pero la forma que adoptó se resiste a ser asociada a las tradiciones locales iniciadas en la década del cuarenta: ni geométrica, ni manchista, ni ortodoxa, ni gestual, sus formas lobuladas o electrizadas, ricas en colores, flotan tanto como reposan en fondos planos o de leves gradientes. Experimentó además con dispositivos y soportes novedosos (tiras, postes, múltiples, ensamblados, marcos recortados) sin que su práctica abandonara no obstante el medio pictórico específico.

La producción de almanaques posee una historia extensa en nuestro medio, heredera de una importante tradición europea que codificó sus fórmulas editoriales en torno al nacimiento de la imprenta. La circulación de este objeto gráfico fue profusa en Buenos Aires durante el siglo XIX. Para la década de 1860, con la aparición de tecnologías de impresión innovadoras como la litografía, se difundió el almanaque ilustrado que asoció la publicidad y la ilustración.<sup>2</sup> Desde 1930, Florencio Molina Campos produjo viñetas gauchescas para Alpargatas: en ese linaje Iacopetti inscribió su propia producción.

El almanaque para 1994 incluyó la reproducción de *Imago pictográfica asistemática*, un óleo de formato cuadrado correspondiente a la “Serie de las expansiones”. Esa primera entrega constituyó un obsequio adjunto al número de diciembre de *La Nueva Avenida*, publicación de la que el pintor era director ejecutivo y en cuyas páginas publicó artículos sobre temas de arte. Se trata del almanaque más despojado en términos gráficos en tanto consiste en la distribución regular de los calendarios mensuales de uso comercial según la fórmula estandarizada -color azul para los días hábiles y rojo para los festivos y no laborales- en torno a la imagen. Con disposición apaisada, sobre el fondo blanco de la lámina se destacan el pie de imagen en rojo -única mención de autoría- y el nombre del medio *La Nueva Avenida*, marca que identifica la pieza.

El entorno para la reproducción de la elegida y de los calendarios mensuales varió notablemente un año después. Los elementos visuales y gráficos se multiplicaron con la aparición de un fondo coloreado, nuevos recursos de identificación de la marca de la publicación y la inclusión de dos columnas laterales y una franja inferior reservadas a

espacios publicitarios. Comparado con el primer almanaque, el segundo resultó abarrotado de información visual y textual ya que, en los espacios publicitarios comercializados para solventar la producción de la pieza, las marcas introdujeron sus propios diseños, con colores, tipografías, logotipos específicos, autónomos de la concepción gráfica global de la pieza.

El almanaque constituye por su propia tipología un objeto impreso utilitario de existencia múltiple y efímera, asociada a la vigencia de la información de la que es soporte. La reproducción de la pintura de Iacopetti introduce otros funcionamientos posibles en tanto anticipa una función decorativa doméstica y favorece potenciales recepciones coleccionistas, confirmadas por la aparición anual sistemática y reñidas con la transitoriedad original del objeto.

La operación de montaje que domina la primera época de los almanaques favorece la porosidad entre el repertorio de la pintura abstracta de Iacopetti y la gráfica publicitaria del comercio barrial, propiciando las zonas de contacto y proximidad visual entre los anuncios y la obra. En la yuxtaposición conviven las estéticas particulares de los avisos publicitarios y la poética del artista sin la intervención de otros procedimientos que atenúen las diferencias estilísticas puestas en evidencia por el montaje. El montaje compone un panorama visual análogo al paisaje del comercio barrial en el que vidrieras, marquesinas y pizarras publicitan sus identidades y ofertas mediante el concurso de soluciones gráficas más o menos estandarizadas, populares, amateurs o expertas. La operación gráfica que permite la coexistencia de la pintura con la heterogeneidad visual de los anuncios publicitarios puede entenderse como la continuidad por otros medios de experimentos de diseminación tempranos que llevaron al artista a realizar exposiciones en vidrieras comerciales y a colgar sus pinturas en interiores de boutiques y rotiserías platenses junto a productos de consumo cotidiano y masivo.

La operación de montaje permite que la pintura de Iacopetti se inscriba en dos espacios mediante dos gestos transgresores de los límites institucionales del sistema de las Bellas Artes y sus convenciones segregacionistas. Por un lado, *sale* a las calles del barrio y al tráfico comercial al igualarse, en el plano bidimensional, con las identidades de tiendas y servicios populares. Por otro lado, *entra* a los interiores domésticos al estar destinada a colgar en lugares donde adquiere sentido la información práctica y cotidiana que incluye. El principio de cuasi gratuidad al que estuvieron asociadas la distribución y la circulación social de los almanaques actualiza criterios con los que, durante la década del sesenta, Iacopetti había experimentado al distribuir dibujos y volantes múltiples mediante la dinámica de la ofrenda, la suelta y el regalo en la vía pública en el marco de una pulsión democratizadora<sup>3</sup> particularmente profusa en el período.

La puesta en página de los almanaques variará a partir de los recursos de 1995 modificando los fondos y distribuyendo la doble grilla -calendario y espacios publicitarios- según los tonos empleados, el formato y la disposición de la pintura elegida.

En 2001 y 2002 los almanaques muestran discontinuidades notables respecto de la serie anterior. La dinámica comercial se modifica: la publicidad del comercio de cercanías es suplantada por la identidad del único auspiciante, estudio a cargo de la realización del

almanaque. Se abandona así una de sus funciones utilitarias. La adecuación al nuevo milenio se opera en 2001 con el ensayo de una nueva fuente y con la actualización de la viñeta. De manera excepcional, el almanaque para 2002 se imprime en negro y en tonos de gris en una decisión que podemos atribuir rápidamente a la penuria económica del período.

En 2003, la materialidad, la concepción gráfica y la función del almanaque se modifican. Este pasa a ser una pieza gráfica comercializable destinada a recaudar fondos a beneficio del Hospital pediátrico Dr. Noel H. Sbarra. Cada almanaque pasó a constar de cuatro láminas, lo que multiplicó la cantidad de pinturas reproducidas. Nuevas decisiones gráficas como los fondos acromáticos y la reducción de los elementos de diseño jerarquizaron la imagen otorgándole notable centralidad y exclusividad. Los logotipos de las empresas e instituciones auspiciantes, los nombres del fotógrafo y de la diseñadora que intervinieron en su realización confluyeron en la sobriedad, formalización y profesionalización de esta nueva serie. El lanzamiento se transformó en un evento social asociado a la exposición de los cuadros originales y a la presencia del artista. Los almanaques son desde entonces “los almanaques de Lido Iacopetti”. Al desaparecer el entorno gráfico utilitario y la modalidad de la circulación según una lógica casi gratuita, estos objetos gráficos ganaron en función decorativa, conservaron su función como “guías del tiempo” y perdieron su función informativa.

Como cierre provisorio propongo que la distinción de las dos series hace evidente la transformación de los modos de contacto entre las artes visuales y las artes populares en un momento caracterizado por el agotamiento de la lógica moderna de los medios de masas y por la emergencia de una nueva economía de las imágenes con la adopción definitiva de Internet y de los modos de hacer del arte contemporáneo.<sup>4</sup> La primera de las series expone rasgos de una estética o “estilo posmoderno”. La operación de montaje gráfico da como resultado una puesta en página de mezcla que yuxtapone diversos órdenes mostrando deliberadamente “las costuras que unen los retazos” y habilita “las relaciones entre estéticas centrales y estéticas periféricas, entre estéticas jerarquizadas y estéticas devaluadas, entre belleza y feísmo” como rasgos considerados habitualmente como posmodernos o tardomodernos.<sup>5</sup> En el mismo sentido, ese rasgo nos permite ubicar los almanaques en nuevas series de lectura, vinculándolos a la sensibilidad plástica propia de la década de los noventa -los objetos de consumo asaltados por la pintura en Marcelo Pombo, la paleta de colores pastel de Jorge Gumier Maier, la poética de la manualidad de Benito Laren, entre otras posibles asociaciones-. El ejercicio habilita, finalmente, a revisar según qué particularidades reaparecen en esas colaboraciones de fin de siglo elementos presentes desde las décadas de 1960 y 1970 en la obra e ideario del pintor.

### Notas

<sup>1</sup> Ana Paula Daguerre y Berenice Gustavino, entrevista con Lido Iacopetti. La Plata, 18 de octubre de 2018. Inédita.

<sup>2</sup> Sandra Szir, “Tradiciones y cambios en las guías del tiempo. Almanagues y calendarios ilustrados en Buenos Aires en el siglo XIX”, en Marcela Gené y Sandra M. Szir, comps. *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires. siglos XIX - XX*. (Buenos Aires: Edhasa, 2018).

<sup>3</sup> Andrea Giunta, “Adiós a la periferia. La multiplicación de los centros en el arte de posguerra”, en *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020).

<sup>4</sup> Mario Carlón, “¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de internet”, en Florencia Laura Rovetto y María Cecilia Reviglio, comps. *Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones* (Rosario: UNR Editora, 2014).

<sup>5</sup> Mabel Tassara, “Posmodernidad”, en *El castillo de Borgonio* (Buenos Aires: Atuel, 2001).



# Apéndice

Se reproduce a continuación el programa completo de las III Jornadas Internacionales de Arte y Patrimonio, celebradas entre el 10 y el 12 de septiembre de 2024 en el Campus Miguelete de la Universidad Nacional de San Martín.

## Apertura

### Palabras de bienvenida

Sandra Szir

### Presentación musical

Iñaki González y Laura Tagle Campos (LIC. EN MÚSICA ARGENTINA EAYP, UNSAM).

## Mesa Tecnologías para la circulación y el consumo de las imágenes. Formatos, soportes y dispositivos, continuidades y obsolescencia

Coordinación: Andrea Gergich

Ana Bonelli Zapata (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET) **Litografía para todos. La prensa autográfica de Waterlow & Sons y la reproducción de imágenes en el siglo XIX.**

Manuel Alvarado (FACULTAD DE ARTES UCHILE-ANID) **El Salón Oficial de Bellas Artes de Chile. Un aparato estético al servicio de la circulación de las imágenes y de la creación de una visualidad local (1885-1930).**

Patricio Bascuñan (FAU, UCHILE-ANID) **Laboratorio Artífice. Impresión tipográfica en el siglo XXI.**

Ana Morales (TAREA / CEPYA, EAYP, UNSAM) y Pérez, Maximiliano (TAREA / CEPYA, EAYP, UNSAM / CONICET). **Los retratos de Juan Zuretti. Aproximación a los recursos estéticos del fotógrafo en la colección de negativos de vidrio del Museo Legislativo.**

Viviana Usubiaga (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET) **El valor en la repetición según Marta Minujín o El eterno retorno del Pago de la deuda externa argentina.**

## Mesa Imagen técnica, reproductibilidad y narrativas de la historia del arte. Parte 1

Coordinación: Larisa Mantovani

Alejo Lo Russo (FFYL, UBA) **Las imágenes técnicas en la configuración discursiva del Museo Nacional de Bellas Artes durante la gestión de Eduardo Schiaffino.**

Lucía Laumann (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET) **Imprimir imágenes y reproducir ideas. Lecturas en torno a Mabel Rubli y sus grabados entre los cincuenta y principios de los sesenta.**

Juan Cruz Pedroni (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET) **La penserosa en reproducciones. Tránsitos de una obra por la cultura impresa argentina.**

Ingrid Brieger (EAYP UNSAM / MHS) **Un retrato propio: algunas ideas sobre la identidad artística en una fotografía de Eugenia Belin Sarmiento.**

## **Mesa Poder y eficacia de las imágenes. Trascendencia e impacto en las esferas de lo político y lo cultural. Parte 1**

Coordinación: Mara Burkart

María Florencia Seráfica (FFYL, UBA). **Voces plurales. Activación gráfica Vivas nos queremos.**

Gabriela Stéfano y Vanesa Vittoriolo (EAYP, UNSAM). **Memoria activa.**

Catalina Bargalló Castagnino (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET). **Imágenes de Crisis: las portadas de una revista político-cultural argentina a mediados de 1970.**

Ignacio Soneira (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET). **¿Es el arte político contemporáneo realmente eficaz? Espacio público, transformación, redes sociales y consumo.**

Cora Gamarnik (FSOC-IIGG/ CONICET). **Entre leones, motosierras, licuadoras. La imagen de Milei en sus publicaciones oficiales.**

## **Mesa Imagen técnica, reproductibilidad y narrativas de la historia del arte. Parte 2**

Coordinación: Ayelén Pagnanelli

Gabriela Naso (MNBA/IDAES-UNSAM) y Verónica Tejeiro (INVESTIGADORA INDEPENDIENTE).

**Las “gacetillas de trabajo” del CAYC: reproducción, multiplicación y circulación de imágenes, entre la difusión institucional y el arte correo.**

Ornela Barisone (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET). **Los tránsitos del registro fotográfico: sobre una colaboración entre Arden Quin y Julien Blaine en los sesenta.**

Lucía De Francesco (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET). **Las rutas del Ukiyo-e en Argentina. Circulación y exhibición de estampas japonesas de la colección Kenkichi Yokohama.**

## **Mesa Poder y eficacia de las imágenes. Trascendencia e impacto en las esferas de lo político y lo cultural. Parte 2**

Coordinación: Cecilia Casablanca

Aldana Villanueva (CIAP, EAYP UNSAM-CONICET). **Con espíritu de artista: bibliotecas de bibliófilos en la revista *Saber Vivir* (1940-1946).**

Rita Torrez Vázquez (IDEA -USACH). **Intérpretes, cuidadoras y guerreras. Representaciones visuales femeninas indígenas en la Conquista de América dentro de los textos escolares de “Historia, Geografía y Ciencias Sociales” de los años 2018 y 2023 en Chile.**

Roxana Amarilla (EIDAES-UNSAM). **Cerámica moqoit: funciones nómades, formas migrantes, memorias anidadas.**

## **Mesa Producciones múltiples, consumos de masas: relaciones, tensiones y mutaciones entre “bellas artes”, “artes populares” y “prácticas artísticas”**

Coordinación: Carla García

Sandra Szir (CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET). **En busca de la categoría de lo popular en la cultura visual de masas del siglo XIX y comienzos del XX.**

Alicia Valente (CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET/FDA, UNLP). **Prácticas gráficas en publicaciones culturales periódicas: la revista *La Grieta* y el folleto y periódico mural *La Náusea*.**

Pol Fontana (EIDAES-UNSAM). **Contracultura visual y popular en la enciclopedia argentina *Mitomagia*. Los temas del misterio. Irradiaciones entre dispositivos y temporalidades.**

Victoria Martín Reyes (ITHA “JULIO E. PAYRO”, FFYL, UBA). **Afectos y cultura material: los juguetes de papel en *Pulgarcito* y *Billiken* (primeras décadas del s. XX)”.**

## **Mesa Prácticas artísticas contemporáneas e Internet. Cita, apropiación, memes. Anonimato e invisibilización. El poder de las redes, la autonomía y la difusión de imágenes en tiempos de la virtualidad. Parte 1**

Coordinación: Laura Lina

Bruno Borgna (ARTES MULTIMEDIALES-UNA). **Nuevas catalogaciones y géneros: actualidad en la cultura visual del internet.**

Angélica González Torrez (UNAM). **El web weaving: el archivo autogestivo y la vinculación con la imagen digital en la contemporaneidad.**

Silvia Dolinko (CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET). **Messi en latín y el Ecce homo platense. Humor, erudición y desplazamientos de autoría en algunos memes argentinos.**

Lucía Álvarez (CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET) y Eva Costello Noriega (IPEAL, FACULTAD DE ARTES, UNLP). **Animismo coquette: visualidades críticas y contratecnologías de género entre imágenes virales y la historia del arte argentino.**

## **Mesa Conceptualización, ordenamientos, usos y sentidos: archivo e imagen. Parte 1**

Coordinación: Agustina Lapenda

Ayelén Vázquez (EIDAES/UNSAM) y Lucila Mazzacaro (FFYL, UBA). **El caso de la fototeca del INAPL a partir del análisis de las fotografías de Susana Chertudi y su labor en el instituto.**

Mariela Cantú (CIAP, EAYP UNSAM- CONICET / ARCA VIDEO) y Ana Laura Raviña (CEE-UNSAM / ARCA VIDEO). **El archivo de Carlos Trilnick: desobediencias para la preservación del video magnético.**

Pedro Mena y Florencia A. Briglia (DDF - AGN). **Decisiones técnicas y metodológicas en torno a la digitalización de documentos fotográficos de archivo. El caso Christiano Junior.**

Nora Altrudi, María Pardo y Emilse Rusinoff (LABORATORIO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES ARCHIVÍSTICOS Y BIBLIOGRÁFICOS- EAYP-UNSAM). **Los archivos de artistas visuales. Reflexiones en torno a la guarda de conservación del Fondo Documental Carpani-Halpin.**

## **Mesa Prácticas artísticas contemporáneas e Internet. Cita, apropiación, memes. Anonimato e invisibilización. El poder de las redes, la autonomía y la difusión de imágenes en tiempos de la virtualidad. Parte 2**

Coordinación: Marie Bardet y Francisco Negri

Daniela Saco (ITHA "JULIO E. PAYRO", FFYL, UBA-CONICET). **Decolonialidad y modelos binarios en la obra 97 empleadas domésticas (2010) de Daniela Ortiz.**

Rafael Venegas (UNIVERSIDAD DE COSTA RICA). **Andrés Murillo: la astuta mirada de una provocación.**

Fátima Pecci Carou (ARTISTA VISUAL) y Danila Nieto (FFYL, UBA). **Viralización, apropiacionismo y violencia cibernética: el caso de Fátima Pecci Carou.**

María Eugenia Di Franco, Anabella Penalva y Malena San Juan (FFYL, UBA). **Los memes y su uso pedagógico: consumos, tensiones y potencialidades de las imágenes.**

## **Mesa Conceptualización, ordenamientos, usos y sentidos: archivo e imagen. Parte 2**

Coordinación: Verónica Tell

Aldana V. Epherra (ICA, FFYL, UBA). **"Me puse a ordenar y encontré esto". El archivo fotográfico en museos comunitarios.**

Javier Cossalter (UBA-CONICET). **El uso de las imágenes de archivo en la era de la convergencia mediática: los productos audiovisuales del canal de YouTube Navaja Crimen.**

Elina Adduci Spina (CONICET / FFYL, UBA). **Una historia del Canal Volver: hegemonía y nostalgia en la gestión de archivos audiovisuales de televisión.**

## **Mesa Inteligencia artificial y nuevos paradigmas en la creación**

Coordinación: Jazmin Adler

Milena Pazos (FFYL, UBA). **Sillas de ruedas en llamas: @orfebredelprompt, un caso de creación de imágenes artísticas generadas por inteligencia artificial.**

Walter Cenci (EAYP, UNSAM). **La imagen contemporánea: del diseño de sí a la resonancia. Una aproximación desde Boris Groys y Harmut Rosa.**

Adriana Uema (EIDAES-UNSAM). **Los newsgames y el caso de Shitty Games.**

Agustina Triquell (CIS-IDES-CONICET / CI/PAC EAYP-UNSAM). **Detectives, prófugos y testigos. Procesos editoriales desde y hacia el archivo fotográfico.**

## **Mesa Desplazamientos de la imagen, de la cultura visual moderna a la contemporánea. Tránsitos de las imágenes reproducidas: desplazamientos históricos, geográficos, transculturales**

Coordinación: Pablo Fasce

Cecilia Pérez Winter (UBA, FFYL, INSTITUTO DE GEOGRAFÍA/CONICET). **La mirada patrimonial y turística en la construcción de paisajes nacionales.**

Olivia Wolf (LOYOLA UNIVERSITY CHICAGO). **Tránsitos arquitectónicos entre Latinoamérica y el Levante: imágenes e imaginarios transnacionales en los clubes sirio-libaneses de la Argentina.**

Natália de Aquino Gómes (UNIFESP-BRASIL). **Desplazamientos artísticos: los casos del pintor y diplomático brasileño Mário Navarro da Costa en Portugal y del escultor portugués Rodolfo Pinto do Couto en Brasil.**

Sofía Maniuis (CIAP, EAYP-UNSAM- CONICET). **Entre el culto al genio, lo coleccionable y el objeto curioso: el uso de las máscaras mortuorias en la prensa gráfica a principios del siglo XX.**

Guadalupe Arriegue (FFYL-UBA / EAYP-UNSAM). **Un cosmos viral. Migración de sentidos de las imágenes de agujeros negros en medios de comunicación y redes sociales.**

## **Mesa Confluencias, migraciones y contaminaciones temáticas e iconográficas. Lo pictórico-céntrico y sus márgenes.**

Coordinación: Laura Malosetti Costa

Diana Victoria Britos (FFYL, UBA). **Del sol al león: reapropiaciones y desplazamientos en la simbología patriótica de la Argentina pos pandemia.**

Soledad Sobrino (EIDAES-UNSAM). **El regreso y el reverso: apropiaciones de *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle en el arte argentino contemporáneo.**

Berenice Gustavino (CIAP, EAYP-UNSAM- CONICET). **Bellas Artes, artes populares y efecto posmoderno en los almanaques de Lido Iacopetti (1990-2000).**

## **Mesa plenaria de cierre**

# Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio

(CIAP) UNSAM-CONICET

## **Directora**

Sandra Szir

## **Vicedirectora**

Verónica Tell

## **Personal de apoyo**

**Noelia Bruzzone**

Responsable Biblioteca y Referencia

**Lucía de Francesco**

Responsable Coordinación de Proyectos

**Danisa dos Santos**

Responsable Publicaciones

**Natalia Efron**

Responsable Digitalización y Conservación

**Nadia Fernández**

Responsable Producción y Administración

**Cecilia Gallardo**

Responsable Fotografía

**Carolina Katz**

Responsable Archivo

## **Dirección postal**

Perú 358, CABA, Argentina

## **Sitio web**

<https://ciap.conicet.gov.ar/>

## **Correo electrónico**

[ciap.comunicacion@unsam.edu.ar](mailto:ciap.comunicacion@unsam.edu.ar)

## **Instagram**

@centrociap

## **Facebook**

@ciapunsamconicet

## **Youtube**

@ciapunsamconicet

Se terminó de diseñar  
y se publicó en el mes  
de abril del año 2025.





Centro de Investigaciones  
en Arte y Patrimonio  
CIAP-EAUP\_UNSAM-CONICET



Universidad  
Nacional  
de San Martín

C I A P

