



**VI Encuentro de Jóvenes  
Investigadores en  
Teoría e Historia de las Artes**

**19, 20 y 21 de octubre**



# VI Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

19, 20 y 21 de octubre de 2022



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



**Artes**

**Comisión Directiva del  
Centro Argentino de  
Investigadores de Arte**

**Presidenta**  
Mariana Marchesi

**Secretaria**  
Silvia Dolinko

**Tesorera**  
Isabel Plante

**Vocales titulares**  
Catalina Fara  
Fabiana Serviddio

**Vocales suplentes**  
Milena Galipolli  
Larisa Mantovani

**Órgano de fiscalización**  
Pablo Fasce  
Francisco Lemus  
Pablo Montini

## Comité Organizador

Ana Bonelli Zapata  
Silvia Dolinko  
Catalina Fara  
Milena Gallipoli  
Lucía Laumann

Sofía Maniuis  
Larisa Mantovani  
Mariana Marchesi  
Gabriela Naso  
Ayelen Pagnanelli

Isabel Plante  
Ana Schwartzman  
Fabiana Serviddio  
Clara Tomasini  
Aldana Villanueva

## Comité Evaluador

Ana Sol Alderete  
Fedá Baeza  
Agustín Díez Fischer  
Silvia Dolinko  
Carla García  
Catalina Fara  
Agustina Lapenda  
Francisco Lemus  
Laura Lina

Marcelo Marino  
Giulia Murace  
Isabel Plante  
Juliana Robles de la Pava  
Agustina Rodríguez Romero  
Fabiana Serviddio  
Ignacio Soneira  
Marina Suarez  
Guadalupe Suasnabar

Lucia Stubrin  
Sandra Szir  
Veronica Tell  
Aldana Villanueva

## Voluntarias CAIA

Julieta Acevedo  
Lucero Berman  
Micaela Contreras  
Lucía Costanza  
Mía de Santis Casablanca  
Lucía Derossi

Denisse Eberle  
Ana Gispert Laxalde  
Miranda Jacoby  
Victoria Larrosa  
Victoria Martín Reyes  
Milena Pazos

Noelia Perea  
Lucía Roca  
Nicolás Tatasciore  
Clara Viera  
Abril Urcola

## Agradecimientos

Ricardo Manetti, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y a Lara Gorfinkiel, Secretaria Académica, por acompañar la organización del Encuentro.



### **Imagen de tapa**

Santiago Pozzi, Delta Venus,  
2015, serigrafía.

### **Comité editor**

Ayelen Pagnanelli  
Lucía Laumann

### **Diseño**

Mauro Salerno

### **Maquetación**

Ignacio Repetto

Pagnanelli, Ayelen

VI Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes / Ayelen Pagnanelli ; Lucía Laumann; Compilación de Ayelen Pagnanelli; Lucía Laumann. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Centro Argentino de Investigadores de Artes - CAIA, 2025. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-46801-3-6

1. Historia del Arte. I. Laumann, Lucía II. Pagnanelli, Ayelen, comp. III. Laumann, Lucía, comp. IV. Título.  
CDD 709

# Índice

- 5 **Presentación**
- 8 **Artículos**
- 9 **Articulaciones post pandemia entre arte, ética y ciencia a la luz de *Fragments of Extinction***  
E. Joaquín Suárez-Ruíz
- 14 **Barroco e historia: reflexiones desde la Estética sobre la obra de Cristina Piffer**  
Danila Desirée Nieto
- 20 **Imágenes-montajes, materialidades e imaginarios en disputa en el espacio público del Barrio Güemes en Córdoba (2015-2019)**  
Natalia Estarellas
- 28 **Belleza y felicidad Fiorito: prácticas artísticas comunitarias y acción política**  
María Amor Ferrón
- 36 **Ideas estéticas de Carlos Giambiagi: dimensiones de la materialidad y corrientes espiritualistas alternativas en la pintura argentina a comienzos del siglo XX**  
Nicolás Miranda
- 46 **Ángel María de Rosa. Entre la gestión cultural del primer museo de arte de Junín y la práctica artística**  
Luciano Pozo
- 55 **Entre la apropiación y lo propio. Revisión antropofágica sobre la obra de Tina Modotti.**  
Gina Dimare
- 63 **La imagen científica en la obra de Xul Solar: el caso de la imagen embriológica**  
Agustín Bucari
- 74 **Las etiquetas de vino como soporte de comunicación visual: cambios y continuidades en su diseño (Mendoza, 1920 – 1960)**  
María Laura Copia
- 83 **Biografías**



# Presentación

El VI *Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes* se llevó a cabo los días 19, 20 y 21 de octubre de 2022 en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. A partir de 2012, el Centro Argentino de Investigadores en Arte organizaba el encuentro cada dos años cuyo objetivo era generar un espacio de intercambio para que investigadores en formación, con licenciaturas concluidas y estudiantes de Maestría o Doctorado presentaran sus proyectos o investigaciones en curso. El último Encuentro marcó el regreso a una presencialidad tras la pandemia del COVID-19 que había forzado a convertir a la virtualidad los eventos del CAIA desde el año 2020. Se caracterizó, entonces, por el regreso al diálogo sobre las artes, el reencuentro entre colegas, y la vuelta de una afectividad en persona.

El Encuentro, que coincidió con el décimo aniversario de la realización del evento, congregó a participantes de universidades de Chile, Brasil y de distintas regiones de Argentina: Buenos Aires, Santa Fe, La Plata y Mendoza. Esta diversidad destaca el reconocimiento en la región que el Encuentro ha construido como un espacio ameno que ha contribuido a formar a nuevas generaciones de investigadores.

Las mesas de discusión giraron en torno a diversos problemas vinculados a las ideas estéticas, las escenas artísticas; el arte y la política; el género y las corporalidades en el arte; lo material e inmaterial de los objetos; los cuerpos y los afectos; los vínculos entre el arte y la ciencia; las gestiones entre diplomacia e institucionalización de las artes; los discursos y usos de las imágenes fotográficas; así como la imagen y la cultura visual.

El extenso proceso para la edición de este libro constó de varias etapas. Una vez finalizado el Encuentro, convocamos a quienes tuvieran interés en desarrollar sus trabajos en artículos. Estos debían reformularse a partir de los comentarios y sugerencias recibidas en su presentación en el Encuentro. Para llevar a cabo esta adecuación, preparamos y compartimos una guía, considerando el trabajo que implica el pasaje entre una ponencia a un artículo y que, en muchos casos, se trataron de las primeras experiencias de publicación. Una vez recibidos los artículos, convocamos a gran parte de la comunidad del CAIA para realizar una evaluación de doble referato ciego, tras el cual cada artículo aceptado fue revisado atendiendo a las sugerencias de quienes los leyeron y los pedidos de adecuación del Manual de Estilo de la publicación. La comunidad científica construye conocimiento mediante estos procesos pero rara vez suelen ser transmitidos en las aulas por mentores o docentes por lo que el presente libro resulta del esfuerzo de acompañar a jóvenes investigadores en el recorrido de la escritura académica.

Un importante grupo de pesquisas se preguntan por las prácticas artísticas contemporáneas, indagando en diversas experiencias colectivas o en acciones individuales de artistas. El artículo de Danila Desirée Nieto se embarca en el análisis de la obra de la artista argentina contemporánea Cristina Píffer quien, mediante el uso de sangre y vísceras de animales, medita sobre la historia argentina y la constitución de la idea de lo nacional. Desde las herramientas de la estética, Nieto realiza una aguda lectura sobre

las consecuencias que las operaciones de Piffer tienen en quien observa las obras, reconfigurando dolorosos pasados en narrativas del presente, articulando así, arte y política. Impulsado por la urgencia de repensar la relación con la naturaleza en el contexto de una pandemia de origen zoonótico, Suárez-Ruiz indaga sobre lo que llama el punto ciego moral que impide a quienes habitamos las grandes urbes a comprometernos con los esfuerzos por evitar la degradación ambiental ya que consideramos a los ambientes naturales más como una abstracción que como el espacio que habitamos. Encuentra que acciones que fraternizan lo artístico y lo ambiental como *Fragments of Extinction* (Fragmentos de Extinción) de David Monacchi constituyen avenidas posibles para generar concientización.

Por su parte, Natalia Estarellas busca interpretar el uso social de imágenes-montajes de circulación pública. Allí, observa signos derivados de matrices culturales andinoamerindias desde una perspectiva decolonial de los estudios de cultura visual. Analiza estas imágenes, realizadas con tecnología digital, de forma relacional considerando su inmersión en la puesta cultural del barrio cordobés de Güemes. Interesada en las prácticas artísticas comunitarias y la acción política, María Amor Ferrón se detiene en analizar el proyecto artístico Belleza y felicidad Fiorito. La autora desplaza la mirada desde las producciones y acciones artísticas surgidas a partir del proyecto hacia un conjunto de prácticas estéticas colectivas y colaborativas que, según sostiene, dieron lugar a la emergencia de una comunidad disensual.

Otro grupo de trabajos se proponen hacer revisiones historiográficas a partir del estudio de trayectorias de artistas. En esta línea, Nicolás Miranda se adentra en la figura del pintor, grabador y escritor Carlos Giambiagi. Reconstruye los diálogos que Giambiagi tuvo con otros hombres de letras durante el siglo XX como Fray Butler y Faustino Brughetti. Pone el eje en su particular propuesta estética, desplegando nociones de los aspectos metafísicos en las obras de arte y su proceso de creación, así como de diversas dimensiones de la materialidad.

Siguiendo el crecimiento en el campo de los estudios sobre la historia del arte y las instituciones en la provincia de Buenos Aires con recientes tesis doctorales defendidas como la de Guadalupe Suásnabar y la de Patricia Basualdo, Luciano Pozo indaga preliminarmente en la figura de Ángel María de Rosa. Se trató de un artista y gestor cultural clave para la construcción de la escena cultural de la ciudad bonaerense de Junín durante el siglo pasado por su involucramiento en la creación del Museo de Bellas Artes de dicha ciudad.

Otro núcleo de estudios se centraron en reexaminar a artistas canónicos. Reutilizando el concepto de antropofagia, Gina Dimare se adentra en la exploración de las fotografías de Tina Modotti. Originario del modernismo brasileño, antropofagia refiere a la incorporación de lo europeo y su posterior deglución simbólica para generar una estética propia. Aquí, Dimare se aproxima a la afamada producción de la década de 1920 de Modotti entendiéndola como una reconfiguración subjetiva de la artista frente a las escenas con las que se encontró en México. Por su parte, Agustín Bucari revisita algunas de las obras de Xul Solar para reflexionar

# Presentación

sobre la convergencia entre arte y ciencia en la modernidad. El autor propone delimitar un tipo de sensibilidad moderna y praxis artística en la que el dibujo y el montaje de imágenes técnicas adquieren un lugar central.

Finalmente, la investigación de María Laura Cópia recorre algunos momentos de auge y retracción del sector vitivinícola en Mendoza a partir del estudio del diseño de las etiquetas para bordalesas, botellas y damajuanas de vino desde la perspectiva de la cultura gráfica.

Nos alegra inmensamente que este libro sea el primer espacio donde jóvenes investigadores publican sus investigaciones en curso y que CAIA continúe, tras diez años, apostando a incentivar la participación e inclusión de las juventudes en la construcción del conocimiento. De esta manera, amplía las posibilidades de profesionalización del campo y lo diversifica. Este libro compila, entonces, un conjunto de estudios que confiamos tendrán derivas fructíferas en el campo de los estudios sobre las artes.

**Ayelen Pagnanelli y Lucía Laumann**

**Comité editor**

# Artículos



# Articulaciones post pandemia entre arte, ética y ciencia a la luz de *Fragments of Extinction*

**E. Joaquín Suárez-Ruiz**

Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

La pandemia de COVID-19 dio lugar a la emergencia y/o consolidación de perspectivas que permitieran abordar la complejidad que conlleva comprender tanto sus condiciones de posibilidad como así también posibles soluciones a corto, mediano y largo plazo.<sup>1</sup> Unos de los abordajes que se han presentado como más idóneos en este sentido, fueron los enfoques ecosistémicos de la salud,<sup>2</sup> cuyo concepto común es el de comprender la salud humana como inseparable del estado de los ecosistemas naturales.<sup>3</sup> El aspecto central que explicitó la necesidad de un cambio en el abordaje de esta enfermedad zoonótica, fue el hecho de que la variable que garantizó sus condiciones de posibilidad ha sido, justamente, la influencia antrópica en los ecosistemas naturales.<sup>4</sup> Concretamente, el circuito de caza y comercialización de animales silvestres que favoreció la transmisión del SARS-CoV-2 a la/s especie/s intermediaria/s y posteriormente a los seres humanos.<sup>5</sup>

Frente a esta situación, cobró especial importancia el posible aporte que la ética ambiental podría realizar para favorecer una visión pro-ambiental colectiva. Ahora bien, uno de los mayores problemas que enfrenta y enfrentará este viraje hacia un paradigma pro-ambiental es de carácter psicológico.<sup>6</sup> Según argumentan eticistas contemporáneos,<sup>7</sup> existe una suerte de ‘punto ciego’ en la moral que obstaculiza el compromiso para con el estado de degradación actual de los ecosistemas, particularmente en los habitantes de las grandes concentraciones urbanas donde ese tipo de ambientes naturales suelen ser abstracciones ajenas a su experiencia cotidiana.

Una línea de investigación que permite ahondar en estos obstáculos de tipo psicológicos son las denominadas teorías de proceso dual de la mente, las cuales distinguen entre un sistema deliberativo o racional y uno afectivo o experiencial.<sup>8</sup> A la luz de modelos recientes fundados en estas teorías, la interpelación afectiva muestra ser una condición imprescindible para desarrollar un compromiso de tipo moral.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Este artículo fue realizado a partir de desarrollos incluidos en un capítulo previo: Ernesto Joaquín Suárez-Ruiz, “Intersecciones entre ética, ciencia y arte para pensar la era pos COVID-19: *Fragments of Extinction* a la luz de la psicología moral contemporánea”, en: Makis Solomos et al. (eds.), *Escuchando lugares: El field recording como práctica artística y activismo ecológico*, Santa Fe, Ediciones UNL, 2021, pp. 201-217.

<sup>2</sup> Antoni Trilla, “One world, one health: The novel coronavirus COVID-19 epidemic”, *Medicina Clínica*, vol. 154, n° 5, 2020, 175; Katterine Bonilla-Aldana et al., “Revisiting the one health approach in the context of COVID-19: a look into the ecology of this emerging disease”, *Adv Anim Vet Sci*, vol. 8, n° 3, 2020, pp. 234-237.

<sup>3</sup> Jakob Zinsstag et al., “Potential of cooperation between human and animal health to strengthen health systems”. *The Lancet*, vol. 366, n° 9503, 2005, pp. 2142-2145; David Rapport et al., “Assessing ecosystem health”. *Trends in ecology & evolution*, vol. 13, n° 10, 1998, pp. 397-402.

<sup>4</sup> Joel Ellwanger et al., “Beyond diversity loss and climate change: Impacts of Amazon deforestation on infectious diseases and public health”. *Anais da Academia Brasileira de Ciências*, vol. 92, n° 1, 2020.

<sup>5</sup> Alonso Aguirre et al., “Illicit wildlife trade, wet markets, and COVID-19: preventing future pandemics”, *World Medical & Health Policy*, vol. 12, n° 3, 2020, pp. 256-265.

<sup>6</sup> Chelsea Batavia et al., “Pathways from environmental ethics to pro-environmental behaviours? Insights from psychology”, *Environmental Values*, vol. 29, n° 3, 2020, pp. 317-337; Carol Booth, “A motivational turn for environmental ethics”, *Ethics and the Environment*, vol. 14, n° 1, Spring 2009, pp. 53-78.

<sup>7</sup> Peter Singer, *Salvar una vida*, Madrid, Katz, 2012.

<sup>8</sup> Daniel Kahneman, *Thinking, Fast and Slow*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2011; Paul Slovic, “If I look at the mass I will never act: Psychic numbing and genocide”, *Judgment and Decision making*, vol. 2, n° 2, 2010, pp. 79-95; Seymour Epstein, “Integration of the cognitive and psychodynamic unconscious”, *American Psychologist*, vol. 49, 1994, pp. 709-724.

<sup>9</sup> Jonathan Haidt, “The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment”, *Psychological Review*, vol. 108, 2001, pp. 814-834.

Frente a la urgencia de hallar nuevas maneras de abordar el problema ambiental desde un punto de vista que contemple los obstáculos psicológicos recién mencionados, el *field recording* de ambientes naturales, una práctica en la cual confluyen aspectos de orden ético, artístico y científico,<sup>10</sup> se presenta como un dispositivo propicio para reflexionar sobre estrategias que permitan favorecer, por un lado, un contacto mayor de los ciudadanos de las grandes urbes con las características de los ecosistemas naturales distantes y, por otro lado, el avance de la transición paradigmática anteriormente mencionada.

Para realizar este análisis, me centraré particularmente en el proyecto científico-artístico de David Monacchi denominado *Fragments of Extinction* (Fragmentos de Extinción), con especial énfasis en un diseño surgido de su búsqueda de formas específicas de divulgar sus obras/registros, así como también de su visión pro-ambiental: el teatro ecoacústico.

## Limitaciones de la motivación pro-ambiental

El nivel ecosistémico, en cuanto dimensión fundamental para el cuidado tanto de la salud humana como de la del resto de los seres vivos, ya ha sido investigado con rigurosidad por numerosos investigadores vinculados a las ciencias biológicas y a la ética ambiental.<sup>11</sup> A su vez, según se ha mencionado más arriba, enfoques ecosistémicos de la salud como *One health* (Una Salud) poseen ya la legitimación de instituciones reconocidas mundialmente como la OMS y la FAO. Sin embargo, el descuido de los ecosistemas naturales continúa a toda marcha, lo cual parece trazar un horizonte inevitable hacia otra zoonosis y/o problemas aún mayores. Siendo este el panorama, la búsqueda de vías de investigación alternativas a las tradicionales muestra ser una empresa imprescindible. Para ello, uno de los puntos de partida necesarios a considerar es el análisis de cuáles son los limitantes que dificultan el asentamiento de un compromiso medioambiental tanto institucional como social que obtenga resultados efectivos y estables a lo largo del tiempo.

En un artículo reciente, se ha enfatizado que uno de los principales obstáculos para el favorecimiento de comportamientos pro-ambientales (*pro-environmental behaviours*) es de orden psicológico.<sup>12</sup> En dicho artículo, los investigadores se centran en tres éticas que suelen fundamentar los códigos morales de una normatividad fundada en la defensa de los ecosistemas naturales: las éticas centradas en el valor intrínseco de la naturaleza, las éticas del cuidado (*care ethics*) y la ética de la tierra (*land ethic*) de Aldo Leopold.<sup>13</sup> En sus conclusiones, afirman que estos tres enfoques éticos suelen poseer un efecto limitado en el comportamiento moral por su anclaje en un nivel teórico que tiende a desatender las características psicológicas de los individuos concretos. En sintonía con esta visión crítica de las perspectivas tradicionales, la investigadora Carol Booth ha argumentado sobre la necesidad de un giro motivacional en la ética focalizada en el medioambiente.<sup>14</sup> Según Booth, la ética ambiental precisa priorizar el análisis de cómo creencias, deseos, convicciones o presiones sociales influyen en el comportamiento efectivo, en lugar de focalizarse en la confección de ideales morales.<sup>15</sup>

A la luz de investigaciones de psicólogos como Paul Slovic,<sup>16</sup> la relevancia de este ‘giro motivacional’ se relaciona con una distinción entre dos ‘sistemas’ mentales, denominados originalmente por Robert Epstein como sistemas afectivo (también denominado intuitivo o experiencial) y deliberativo (o racional).<sup>17</sup> Otra designación es la de Daniel Kahneman,<sup>18</sup> quien prefiere caracterizarlas sencillamente como sistema 1 y sistema 2. El sistema 1 o afectivo estaría relacionado con las reacciones emocionales, con la acción inmediata y poco premeditada, y el sistema 2 o deliberativo con procesos conscientes, racionales, los cuales requieren de más tiempo para evaluar una estrategia de acción. Este tipo de enfoques

<sup>10</sup> Amy McDermott, “Science and Culture: Artists and scientists come together to explore the meaning of natural sound”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 116, n° 26, 2019, pp. 12580-12583; Jonathan Gilmurray, “Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art”, *Musicological Annual*, vol. 52, n° 2, 2016, pp. 71-84.

<sup>11</sup> Mark Cowell, “Ecological restoration and environmental ethics”, *Environmental Ethics*, vol. 15, n° 1, 1993, pp. 19-32.

<sup>12</sup> Batavia, “Pathways from environmental...” *op. cit.*

<sup>13</sup> Aldo Leopold, *Una ética de la tierra*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2019.

<sup>14</sup> Booth, “A motivational turn...” *op. cit.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>16</sup> Slovic, “If I look at the mass...” *op. cit.*

<sup>17</sup> Epstein, “Integration of the cognitive...” *op. cit.*

<sup>18</sup> Kahneman, *Thinking, Fast and Slow*... *op. cit.*

son generalmente denominados ‘teorías de proceso dual’ (*dual-process theories*).

Desde el punto de vista de esta distinción de sistemas, hay un fenómeno particularmente pertinente para el objetivo de esta ponencia: el efecto de la víctima identificable.<sup>19</sup> Este consiste en la tendencia a tener una motivación moral mayor frente a un individuo identificable que a uno indeterminado o estadístico. Este fenómeno se fundaría en el hecho de que el sistema afectivo muestra ser un factor imprescindible en la activación del interés moral para con otra persona o conjunto de personas. La relevancia del efecto de la víctima identificable parece darles la razón tanto a Booth con su defensa de un giro motivacional en la ética ambiental, como a Chelsea Batavia, cuando señalan que uno de los principales obstáculos en el compromiso ético para con el medioambiente es de orden psicológico.

La cuestión clave a tener en cuenta es el rol insoslayable que poseen las emociones a nivel moral, las cuales en la mayoría de los casos representan una condición necesaria para el inicio de la reflexión ética. El punto fundamental sería, entonces, encontrar un equilibrio entre el sistema 1 y el sistema 2. Esto es, habría que hallar una manera de interpelar al sistema afectivo para favorecer la formación de juicios morales comprometidos para con la degradación de los ecosistemas naturales, el cual sería seguido por el sistema deliberativo mediante racionalizaciones que aspirasen a justificar dichos juicios. El *field recording* de ecosistemas naturales tendría la posibilidad de favorecer este *feedback* entre razones y emociones.

### Sobre el posible aporte del ‘teatro ecoacústico’

Aunque a primera vista podría suponerse que este tipo de análisis centrados en las limitaciones psicológicas de la moral llevan necesariamente a conclusiones pesimistas sobre la posibilidad de constituir una ética ambiental con resultados concretos en la motivación y el comportamiento de las personas, contribuyen, más bien, con un abordaje realista que advierte sobre las condiciones efectivas a las cuales deberían adecuarse los criterios éticos normativos si es que acaso se busca dar lugar a aplicaciones factibles de ellos.

En este apartado expondré un enfoque que ofrece vías de exploración prometedoras, a la luz de los fundamentos teóricos de los *field recordings* de medioambientes naturales realizados por el artista e investigador David Monacchi. Según Monacchi, cada ecosistema natural se caracteriza, entre otras cosas, por poseer una huella sónica única compuesta por el sonido de la interrelación entre los diversos componentes de un ecosistema natural (la fauna silvestre, la flora, los diversos fenómenos atmosféricos, etc.), generando un complejo espectro acústico. Este tipo de fenómenos se han visto afectados por la pérdida de la biodiversidad que se ha incrementado desde fines del siglo pasado y que actualmente continúa avanzando.<sup>20</sup> Con el fin de salvar al menos algunas de esas huellas, el artista ha llevado a cabo desde el año 2002 el proyecto denominado *Fragments of Extinction* (‘Fragmentos de extinción’). Su objetivo general se encuentra fuertemente marcado por un propósito ecologista, centrado en la búsqueda de generar conciencia respecto de la importancia de la biodiversidad y del mantenimiento de los ecosistemas naturales.

Una producción particularmente innovadora de Monacchi en relación con el objetivo artístico de *Fragments...*, ha sido el diseño de un teatro ecoacústico (*Eco-Acoustic Theatre*).<sup>21</sup> Las bases de dicho teatro fueron efectivizadas por primera vez en enero del 2014 en la ciudad de Roma, en el marco del festival *Visitazioni*, lugar donde Monacchi realizó una exposición que sentaría un antecedente importante

<sup>19</sup> Karen Jenni & George Loewenstein, “Explaining the identifiable victim effect”, *Journal of Risk and uncertainty*, n° 14, vol. 3, 1997, pp. 235-257.

<sup>20</sup> Cristina O’Callaghan-Gordo & Josep Antó, “COVID-19: The disease of the anthropocene”, *Environmental research*, n° 187, 2020.

<sup>21</sup> Con el fin de ahondar en las características del teatro ecoacústico en general, así como también en las características de los diferentes modos de interacción en particular, se recomienda al/la lector/a ingresar en la página oficial de Monacchi: <https://www.fragmentsofextinction.org>. Vale resaltar que allí pueden hallarse numerosas imágenes y videos de la obra en cuestión. Por otro lado, respecto del espíritu ambientalista de su propuesta y de los diversos desafíos que ha enfrentado el artista italiano a lo largo del desarrollo de su proyecto, se recomienda recurrir a sus siguientes artículos: David Monacchi, “A Philosophy of Eco-acoustics in the Interdisciplinary Project Fragments of Extinction”, en: Frederick Bianchi et al., *Environmental Sound Artists: In their own words*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 158-167. Ver también de Monacchi, “The sonic heritage of ecosystems. Towards a formulation”. *SOIMA 2015: Unlocking Sound and Image Heritage*, n°12, 2017, 83-89.

para su trabajo futuro. Allí, durante 45 minutos, en un entorno completamente oscuro y con reproducciones sonoras en perifonía completa, los visitantes podían experimentar una fracción del extenso trabajo conservacionista de Monacchi. Dicha experiencia ofrecía una aproximación a diversos ecosistemas sonoros mediante la guía del autor, a través de tres modos de interacción:

1. Inmersivo: grabaciones inalteradas y *time-lapses*.
2. Exploratorio: análisis en tiempo real de paisajes sonoros e interpretación ecológica.
3. Creativo: composición ecoacústica y *performances* integrativas.

## Conclusiones

Habiendo descrito los aspectos fundamentales del teatro acústico de Monacchi, ahora es posible poner en relación lo desarrollado. En primer lugar, uno de los puntos fundamentales a considerar es el componente experiencial e inmersivo que favorece la escucha de los paisajes sonoros en general.<sup>22</sup> Al trasponer dicho componente a los términos trabajados en las teorías de proceso dual, este se vincularía no tanto con el análisis puramente racional y lógico de los fenómenos, sino en relación con el sistema afectivo, en el cual priman los procesos de orden emocional. De modo que la experiencia vivida en el teatro ecoacústico de Monacchi, posibilitaría un vínculo sensorial de la persona para con el ecosistema natural a través de la dimensión sonora, la cual le permitiría situarse y experimentar en carne propia, al menos sólo por algunos minutos, esos lugares frágiles y en constante pérdida donde la biodiversidad aún persiste.

En otros términos, el poder apreciar los ecosistemas naturales, esa entidad casi abstracta y ajena para un individuo de ciudad, a través de la materialidad sonora detalladamente presentada en la instalación de Monacchi, podría favorecer una sensación análoga al ‘efecto de la víctima identificable’. Obviamente, en este caso no se trataría de una víctima humana, pero la interpelación emocional podría interpretarse como similar. Al hablar de ‘ecosistema natural’ en el contexto de un teatro ecoacústico ya no se estaría hablando de una entelequia, sino de una realidad tangible a través de su huella sónica. A su vez, siendo que Monacchi propone un abordaje triple en el cual se conjuga tanto la experiencia puramente inmersiva como también una explorativa y una creativa, la vivencia no sería sólo afectiva sino que estaría acompañada por la reflexión racional. De hecho, podría hablarse de que en el teatro diseñado por el artista italiano existe un *feedback* entre el sistema afectivo y el deliberativo: por un lado, el componente experiencial del registro audible se vincularía con el primero y, por otro lado, el análisis detallado de las diferentes fuentes de los sonidos a través de las imágenes proyectadas en las paredes se vincularía con el segundo.

Habiéndose expuesto las dificultades de la ética ambiental a la hora de favorecer motivaciones y, en consecuencia, comportamientos pro-ambientales, el abordaje del *field recording* de ecosistemas naturales realizados por artistas como Monacchi, evidencian que aún existen caminos por investigar. De hecho, es posible afirmar que el proyecto *Fragments of Extinction* y, particularmente, el teatro ecoacústico diseñado por el artista italiano, representan una vía de investigación próspera en la búsqueda de soluciones factibles para el favorecimiento de motivaciones pro-ambientales que sorteen el ‘punto ciego’ de la moral.

## Bibliografía

Aguirre, Alonso *et al.*, “Illicit wildlife trade, wet markets, and COVID-19: preventing future pandemics”, *World Medical & Health Policy*, n° 12, vol. 3, 2020, pp. 256-265.

Batavia, Chelsea *et al.*, “Pathways from environmental ethics to pro-environmental behaviours? Insights from psychology”, *Environmental Values*, n° 29, vol. 3, 2020, pp. 317-337.

Bonilla-Aldana, Katterine, *et al.*, “Revisiting the one health approach in the context of COVID-19: a look into the ecology of this emerging disease”, *Adv Anim Vet Sci*, n° 8, vol. 3, 2020, pp. 234-237.

<sup>22</sup> Para ahondar en las características del aspecto inmersivo, véase: Michael Gallagher, “Field recording and the sounding of spaces”, *Environment and Planning D: Society and Space*, n° 33, vol. 3, 2015, 560-576.

Booth, Carol, "A motivational turn for environmental ethics", *Ethics and the O'Callaghan-Gordo*, Cristina y Antó, Josep, "COVID-19: The disease of the anthropocene", *Environmental research*, n° 187, 2020.

Cowell, Mark, "Ecological restoration and environmental ethics", *Environmental Ethics*, n° 15, vol. 1, 1993, pp.19-32.

Ellwanger, Joel, *et al.*, "Beyond diversity loss and climate change: Impacts of Amazon deforestation on infectious diseases and public health", *Anais da Academia Brasileira de Ciências*, n° 92, vol.1, 2020.

Epstein, Seymour, "Integration of the cognitive and psychodynamic unconscious", *American Psychologist*, n°49, 1994, pp. 709-724.

Gallagher, Michael, "Field recording and the sounding of spaces", *Environment and Planning D: Society and Space*, n° 33, vol. 3, 2015, pp. 560-576.

Gilmurray, Jonathan, "Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art", *Musicological Annual*, n° 52, vol. 2, 2016, pp. 71-84.

Haidt, Jonathan, "The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment", *Psychological Review*, n° 108, 2001, pp. 814-834.

Kahneman, Daniel, *Thinking, Fast and Slow*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2011.

Jenni, Karen y Loewenstein, George, "Explaining the identifiable victim effect", *Journal of Risk and uncertainty*, n°14, vol. 3, 1997, pp. 235-257.

Leopold, Aldo, *Una ética de la tierra*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2019.

McDermott, Amy, "Science and Culture: Artists and scientists come together to explore the meaning of natural sound", *Proceedings of the National Academy of Sciences*, n° 116, vol. 26, 2019, pp. 12580-12583.

Monacchi, David, "A Philosophy of Eco-acoustics in the Interdisciplinary Project Fragments of Extinction", en: Frederick Bianchi *et al.*, *Environmental Sound Artists: In their own words*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 158-167.

\_\_\_\_\_, "The sonic heritage of ecosystems. Towards a formulation", *SOIMA 2015: Unlocking Sound and Image Heritage*, n° 12, 2017, pp. 83-89.

Rapport, David *et al.*, "Assessing ecosystem health", *Trends in ecology & evolution*, n° 13, vol. 10, 1998, pp. 397-402.

Singer, Peter, *Salvar una vida*, Madrid, Katz, 2012.

Slovic, Paul, "If I look at the mass I will never act: Psychic numbing and genocide", *Judgment and Decision making*, n°2, vol. 2, 2010, pp. 79-95.

Suárez-Ruiz, Ernesto Joaquín, "Intersecciones entre ética, ciencia y arte para pensar la era pos COVID-19: Fragments of Extinction a la luz de la psicología moral contemporánea", en: Makis Solomos *et al.* (eds.), *Escuchando lugares: El field recording como práctica artística y activismo ecológico*, Santa Fe, UNL, 2021, pp. 201-217.

Trilla, Antoni, "One world, one health: The novel coronavirus COVID-19 epidemic", *Medicina Clínica*, n° 154, vol. 5, 2020.

Zinsstag, Jakob *et al.*, "Potential of cooperation between human and animal health to strengthen health systems", *The Lancet*, n° 366, vol. 9503, 2005, pp. 2142-2145.

# Barroco e historia: reflexiones desde la Estética sobre la obra de Cristina Piffer

**Danila Desirée Nieto**

Universidad de Buenos Aires, Argentina

En este artículo se indaga sobre la obra de Cristina Piffer, quien ha desarrollado piezas con sangre, tripas y grasa de vaca como alusión a episodios específicos de la historia argentina. La artista monta en sus exhibiciones una puesta histórico-barroca que remite a procesos que desde antaño se han disputado el campo de la tradición y la hegemonía en torno a dos formas de entender la nación desde la independencia: por un lado, una Argentina civilizada, europea, cosmopolita e institucional, por el otro, una definida por lo bárbaro, lo nacional y lo latinoamericano. Se busca analizar los mecanismos estético-políticos empleados por la artista en sus exhibiciones para dar cuenta de cómo, en sus obras, se retoman ciertas temáticas de las luchas sobre las maneras de entender lo nacional entre los binarismos “unitarios o federales”, “civilización o barbarie”, “peronismo o antiperonismo”.<sup>1</sup> Asimismo, se indaga críticamente en los mecanismos estéticos que permiten que, en sus muestras, se experimente lo sublime,<sup>2</sup> al producir, al mismo tiempo, placer y displacer, atracción y disgusto y lo siniestro freudiano,<sup>3</sup> dado que el gran conjunto de obras de Piffer son, en primera instancia, atractivas, inofensivas y familiares, para luego apreciarse como abyectas. También se pretende poner en evidencia cómo, en una puesta en exhibición de factura minimalista, pero, a su vez, barroca, el uso de partes bovinas puede visibilizar ideales en disputa (partiendo de la contraposición decimonónica civilización-barbarie) cuando se analiza lo “nacional” argentino.

## Deseo de barroco

Valería González trabaja un corpus de experiencias artísticas en los años precedentes y posteriores a los levantamientos de diciembre de 2001 en el cual diversos artistas usaron fuentes históricas referidas a los procesos de constitución de la Argentina como nación moderna como punto de partida y marco de referencia de sus trabajos.<sup>4</sup> La autora analiza cómo aún cuando estas fuentes eran heterogéneas en sus naturalezas, los artistas compartían, a través del concepto de documento, una noción relacionada sobre el pasado histórico como una temporalidad cuya relación con el presente es discontinua (no evidente) y que, por lo tanto, requiere de un sujeto activo y creativo para su construcción. Dicho interés por la historia argentina, pensada como terreno de significaciones problemáticas, exige una labor interpretativa que incluye la intención de intervenir en el presente de un modo particular. El trabajo sobre fuentes históricas como señaladores de conflictos no clausurados le permite a los artífices interpretar su contexto inmediato a partir de un horizonte que no se limita a la coyuntura. Esta forma de accionar proporciona modos singulares de articulación entre arte y política. El trabajo de Cristina Piffer podría incluirse en esta cronología.

A lo largo de su trayectoria, la artista ha creado piezas que cuestionan lo argentino a partir de materiales incómodos<sup>5</sup>. Sus obras poseen un fuerte trabajo de archivo y remarcan la importancia, tanto técnica

<sup>1</sup> Nicolás, Shumway, *La Invención de la Argentina: Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

<sup>2</sup> Emanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrurtu, 1992.

<sup>4</sup> Valería González, “Arte contemporáneo e historia argentina”, en: AA.VV. *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, FNA, 2010, pp. 25-27.

<sup>5</sup> Jesu Antuña, “La herencia indócil de los espectros”, *Revista Otra Parte*, 2019, <https://www.revistaotraparte.com/arte/la-herencia-indocil-de-los-espectros/> (acceso: 18/08/2023); Fabián Lebenglik, “Una historia escrita con sangre”, *Página 12*, 2019 <https://www.pagina12.com.ar/225241-una-historia-escrita-con-sangre> (acceso: 18/08/2023); Mercedes Pérez Bergliaffa, “Cristina Piffer en el país de la sangre”, *Clarín*, *Revista Ñ*, 2019, [https://www.clarin.com/revista-enie/arte/cristina-piffer-pais-sangre\\_0\\_dwaOGEjd.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/cristina-piffer-pais-sangre_0_dwaOGEjd.html) (acceso: 18/08/2023).

Sus obras poseen un fuerte trabajo de archivo y remarcan la importancia, tanto técnica como conceptual, de la materialidad. Estas generalmente son expuestas en blancos salones despojados, iluminados de manera quirúrgica, en los cuales reconforta en una primera impresión el orden y la calma. En ellos se presentan las obras que a la vez dialogan con estas características. Sobre mesadas de acero se apoyan encofrados de vidrios con formas atractivas a la vista (*Perder la cabeza*, 1988; *Cincha*, 2002; *Trenzados*, 2002) (**Fig. 1**), retratos de pequeño formato (*Braceros*, 2018) o placas blanquecinas con textos en bajo relieve (*Mesadas*, 2002). En las paredes se exhiben estructuras vidriadas con motivos monetarios decimonónicos impresos en bordeaux amarronado (*Las marcas del dinero*, 2010) (**Fig. 2**) y en el suelo aparece una senda intransitable por la riqueza de su textura marmórea (*Neocolonial*, 2002) (**Fig. 3**).

Sin embargo, el ojo curioso, al acercarse a cada una de las obras, advierte el uso de materiales morbosos. Todo roza lo trágico: el vidrio contiene formol que resguarda del tiempo tripas trenzadas, las palabras cuentan hechos terribles y son caladas en grasa bovina y los retratos son de miembros de pueblos originarios reclutados para trabajar en el ingenio azucarero La Esperanza. Si el bordeaux es amarronado es porque su pigmento está hecho con sangre vacuna deshidratada y si la baldosa es intransitable es porque la textura de mármol la producen las vetas de un corte vacuno. Según Severo Sarduy lo barroco estaba destinado a la ambigüedad y la difusión semántica.<sup>6</sup> Para el autor, fue la perla irregular, que en español se conoce como barrueco o berrueco y en portugués barroco, aquella roca que enquistas, prolifera y al mismo tiempo es libre y lítica, pero también tumoral y verrugosa. Para Néstor Perlongher es la maquinaria que disuelve la unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones, toques y excesos maquillados en el esplendor del encanto.<sup>7</sup>

Aquí se articulan dos recursos político-estéticos: por un lado, las tácticas del inventario fotográfico unidas a la imagen y a la palabra como registro-huella que cala las superficies o se imprime en ellas; por el otro, lo orgánico como materia prima, en tanto tinta serigráfica, o pieza escultórica contenida en formol y vidrio para ser mostrada en mesadas de acero, o para ser desplegada sobre el suelo. Todo reverbera en un siniestro orden y pulcritud que, si bien hace posible el ejercicio de la contemplación, activa la intuición. En *Trenzados* (2002), por ejemplo, aparece la huella de un cuerpo que alguna vez fue y ahora es tripa y carne ajusticiada; *Las marcas del dinero* (2010), por su lado, denuncia en sangre deshidratada el poder, la riqueza y la incidencia del campo en las marcas identitarias argentinas.

Desde el psicoanálisis, Sigmund Freud habló sobre lo ominoso (*das Unheimliche*) como el retorno de las cosas familiares que se han vuelto extrañas por la represión.<sup>8</sup> El gran conjunto de obras de Piffer son, en primera instancia, atractivas, inofensivas, para luego convertirse en elementos terroríficos, asociados a una proyección traumática del inconsciente. Según Eugenio Trías, Freud efectuó un inventario temático de una de las experiencias más características del romanticismo: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro.<sup>9</sup> Ahora bien, fue Emanuel Kant quien, en su *Crítica del juicio*, inauguró conceptualmente dicha corriente abriendo el núcleo ideológico que la hizo posible.<sup>10</sup> Para Trías, la categoría de lo sublime dio el paso del Rubicón, ya que a partir de esta, la estética dio un salto más allá de las limitaciones de lo bello clásico para despertar sentimientos sublimes sobre otros objetos sensibles conceptuados de manera negativa, faltos de forma, desmesurados o caóticos.<sup>11</sup> Aquello que muestra Piffer (la carne, el sebo, la sangre, las achuras) debía permanecer oculto y aquí se convierte en parte necesaria del arte como elemento de la realidad que debe representar.

Para que surja el sentimiento de lo sublime kantiano, el individuo debe sentirse resguardado, de lo contrario el temor le impediría la contemplación. Así, “frente al cuerpo muerto, nos encontramos a salvo y no uno, dado que aún nos encontramos con vida y con la posibilidad de contemplar los restos de aquel que ya no es”.<sup>12</sup> Sin embargo, María Cristina Ares, retomando a Kant, asegura que frente al cadáver uno siente dolor ante la evidencia de la insignificante animalidad del cuerpo muerto.<sup>13</sup> Entonces,

<sup>6</sup> Sarduy, Severo, “El Barroco y el Neobarroco”, en: César Fernández Moreno (ed.): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 167-184.

<sup>7</sup> Perlongher, Néstor, “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”, *Revista Chilena de Literatura*, vol. 41, 1992.

<sup>8</sup> Sigmund Freud, *Obras completas... op. cit.*

<sup>9</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 2001.

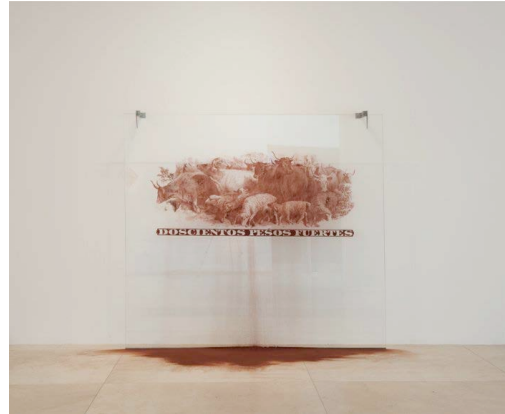
<sup>10</sup> Emanuel Kant, *Crítica del juicio... op. cit.*

<sup>11</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro... op. cit.*

<sup>12</sup> María Cristina Ares, “El cuerpo muerto en el arte contemporáneo”, en: Elena Oliveras (ed.), *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*, Buenos Aires, Emecé, 2013, p. 143.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

si lo conocido, a partir de la presencia de lo siniestro, deja de ser familiar para volverse amenazante, en última instancia el cuerpo sin vida puede pensarse como el gesto de recuperar algo del pasado —dado que ese cuerpo ya murió— e integrarlo al presente desde la manifestación artística. Piffer retoma desde los lenguajes del arte antiguos debates sobre la canonizada historia argentina y quita parte del velo que la cubre para exponer la historia de los olvidados, los vencidos. La artista parte de una memoria de la cultura que evidencia su barbarie. Walter Benjamin supo decir que “no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie”, ya que estos borran y olvidan la memoria de los vencidos.<sup>14</sup> Esta acción es un peligro real que destruye histórica, física y culturalmente identidades e ideas en el vacío del olvido.<sup>15</sup> Todo proceso civilizatorio, por lo tanto, tiene una deuda que por momentos no parece cobrable. La artista enuncia parte de la memoria cultural que fue asolada en una muerte simbólica.<sup>15</sup>



**Fig. 1** Cristina Piffer, *Serie: trenzados*, tripas vacunas, agua y formol, vidrio, acero inoxidable, ploteo, 115 x 75 x 105 cm (mesa); 20 x 30 x 15 cm (frascos), 2002. Colección privada, Buenos Aires. Foto: A. Almaraz <<

**Fig. 2** Cristina Piffer, *Serie: Las marcas del dinero*, 200 pesos fuertes, sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable, 190 x 210 x 25 cm, 2010. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Foto: A. Almaraz <<

**Fig. 3** Cristina Piffer, *Serie: mesadas*, grasa y parafina, acero inoxidable, 5 x 140 x 75 cm (mesa); 5 x 104 x 70 cm (capa de grasa y parafina), 2002. La instalación consta de 5 mesadas. MALBA, Buenos Aires. Foto: A. Almaraz <<

Dice Severo Sarduy que el deseo de barroco está en la conducta humana, como un impulso irrefrenable de “autoplástica” que lleva al sujeto a la búsqueda de una imagen de despilfarro inútil.<sup>16</sup> Como si se tratara de una fuerza natural que lleva a pájaros, insectos y humanos a la celebración del derroche más allá de los fines biológicos y/o evolutivos. En las muestras de Piffer la muerte es visible y se expande en múltiples espacios y prolifera en todos los recovecos y soportes: desde el material orgánico hasta el nombre de aquel que fue exterminado. El cuerpo muerto irrumpe en el mundo de la vida contra la tradición moderna que separa el lugar de los vivos de los muertos.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, “Tesis de la filosofía de la historia”, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 81.

<sup>15</sup> Nicolás Casullo, *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

<sup>16</sup> Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Este tipo de espacio podría pensarse como uno barroco en tanto, según Sarduy, la súper abundancia y el desperdicio (de lo alterno, lo otro, que debería haber sido desechado) sirve de vehículo para un lenguaje de la demasía.<sup>17</sup> Piffer apela a un código que en primera instancia parece económico, austero y reducido a su funcionalidad –cual vehículo servil a la información clara– pero que ante la indagación place en la demasía y se muestra como diría Perlongher –citando a Deleuze– a la manera del “teatro de las materias”: “Materia pulsional, corporal, a la que el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas”.<sup>18</sup> En este sentido, si la muerte está en todas partes de manera excesiva termina por ser visible e invisible: se esconde en el desbordamiento. Aquello que es invisibilizado se marca por lo ocultado que es naturalizado en el anhelo por el devenir civilizado de la canonizada historia argentina.

## Políticas de perversión

La artista activa palabras que polemizan la búsqueda de la república liberal decimonónica: en *Bárbaros* (2019), escrito en sangre bovina se lee “INDIO, BÁRBARO, EXTRANJERO, APÁTRIDA, SUBVERSIVO, TERRORISTA” (las mayúsculas le pertenecen a la obra). Todos estos representan ese otro no-ciudadano, no-humano, que debe ser designado como desecho y debe asumir su exclusión.<sup>19</sup> Aquel que es expulsado, así como las partes bovinas recuperadas por Piffer, representa lo abyecto, en tanto cuerpo putrefacto que se presenta como un elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico, en tanto reverso de una humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico.<sup>20</sup> Cada una de estas vísceras son, según Sarduy, “objetos” del barroco que pueden precisarse como cosa siempre extranjera a lo que el hombre puede comprender; como residuo alterno o pérdida y desajuste de la realidad.<sup>21</sup>

En las muestras de la artista opera un continuo juego de fascinación y seducción por las formas y la pulcritud, y una repulsión inherente a la materia: hablamos de atractivos encofrados transparentes que alardean en sus formas geométricas cortes ganaderos o achuras trenzadas. Las obras de Piffer parecen tener una factura minimalista y sugieren evocar la razón, el orden, y por ende, la civilización. Sin embargo, según Elena Oliveras las estrategias minimalistas permiten la toma de conciencia de lo máximo, lo extremo, a través de lo mínimo.<sup>22</sup> Las estéticas minimalistas, como las maximalistas, tienen el efecto de desconcierto en la recepción. Obras de corte minimalista dan cuenta de otra forma de *negatividad* por la cual el arte denuncia un estado de las cosas en el contexto de la actualidad ruidosa, dominada por el exceso (**Fig. 4**).

De ahí que sus piezas expongan también lo siniestro al desplegar, a su vez, la carne y las vísceras, lo abyecto que debe permanecer escondido pero se exhibe en rojo punzó y remite a lo bárbaro, a la supuesta herida colonial que necesita ser silenciada, cuando no suprimida. Martín Guerra Miente afirma que lo abyecto no es solo la forma que se le da a lo que debe ser retirado de la circulación, sino también la forma en la cual vuelve lo que ha querido ser borrado con tal de objetar el poder perverso y represivo del Estado.<sup>23</sup> Muchos artistas retoman materiales abyectos relacionados con la violencia corporal para denunciar la perversidad que los Estados latinoamericanos imponían sobre sus sociedades. Estas políticas de la perversión se basan en una lógica dialéctica de inclusión y exclusión que retira de circulación lo que es definido como deshecho. Obras como la de Piffer hacen suya esta violencia y desafían el orden estético al promover la circulación del horror como garantía subversiva.

En definitiva, Piffer presenta una puesta histórica que retoma procesos que se han disputado en el campo de la tradición alrededor de dos formas de entender la nación desde la independencia: una Argentina europea, cosmopolita e institucional, junto con otra definida desde lo nacional, lo latinoamericano, y comúnmente guiada por una figura carismática.<sup>24</sup> Los nombres y las configuraciones de alianzas de ambos

<sup>17</sup> Sarduy, Severo, “El Barroco y el Neobarroco”... *op. cit.*

<sup>18</sup> Perlongher, Néstor, “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”... *op. cit.*

<sup>19</sup> Martín Guerra Miente, “Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano”, *Guaraguao*, vol. 14, n°34, 2010.

<sup>20</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1980.

<sup>21</sup> Sarduy, Severo, “El Barroco y el Neobarroco”... *op. cit.*; Perlongher, Néstor, “Introducción a la poesía... *op. cit.*

<sup>22</sup> Elena Oliveras, “Lo extremo minimalista: vacío, oscuridad, vapor”: en *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*, Buenos Aires, Emecé, 2013.

<sup>23</sup> Martín Guerra Miente, “Poderes de la perversión... *op. cit.*

<sup>24</sup> Nicolás, Shumway, *La Invención de la Argentina*... *op. cit.*

lados cambiaron con el tiempo, logrando que esta división fuera tomando diferentes formas a lo largo de la historia: “unitarios y federales”, “civilización y barbarie”, “peronismo y antiperonismo”.<sup>25</sup> Todas ellas se presentaron siempre binarias y contrapuestas sobre el destino nacional y continúan gravitando en los conflictos y en las decisiones del presente.

### Conclusiones: *La herencia indócil de los espectros*

En relación con los mecanismos estéticos planteados, Piffer presentó en 2019 *La herencia indócil de los espectros* en la Fundación Osde. Fue notable la decisión de incluir esa puesta en valor e investigación de la artista, sobre todo si se tiene en cuenta su inauguración: 10 de octubre, fecha muy próxima a las elecciones presidenciales en Argentina de ese periodo. En esta oportunidad los procedimientos detallados anteriormente resonaron aún con más fuerza debido a la proximidad de los comicios que pujaban por redefinir el relato nacional en una suerte de bipartidismo.

A medida que el visitante avanzaba por la exposición, el inquietante vaivén entre salvajismo y razón se nivelaba para el lado del orden. La intención curatorial de Fernando Davis reproducía un estricto espacio de laboratorio con sus grandes mesadas de acero que parecían iluminadas bajo el faro de las ciencias exactas, aquellas que se jactan de su precisión y estirpe por haber dejado la subjetividad de lado.<sup>26</sup> Sin embargo, antes de marcharnos, la artista emitía su reproche en *300 Actas* (2017) al recuperar la subjetividad en el reflejo del espectador en la obra (**Fig. 5**).

En esta instalación, frente a la puerta de entrada, Piffer retomó los recursos del archivo y caló en láminas de metal los registros de 175 actas de bautismo redactadas en 1897 a prisioneros de la Isla Martín García. Esta última funcionó, desde finales del siglo xix, como campo de concentración y de disciplinamiento biopolítico de integrantes de los pueblos originarios. Allí fueron convertidos en mano de obra esclava y se los explotó físicamente, siendo destinados luego al servicio doméstico o a “actividades productivas”. Esta obra pertenece a la serie *Argento*, la cual también cuestiona la raíz etimológica de Argentina en su designación.



**Fig. 4** Cristina Piffer, *Neocolonial*, acrílico, carne vacuna, grasa y parafina, acero inoxidable, 90 x 25 x 5 cm, 2002. Colección privada, Buenos Aires. Foto: A. Almaraz <<

**Fig. 5** Cristina Piffer, *Serie Argento*, 300 actas, hojas metálicas plateadas caladas, sobre vidrio, ganchos de acero, cada módulo 125 x 100 x 10cm, 2018. La instalación completa es de 10 módulos. Colección privada, Buenos Aires. Foto: A. Almaraz <<



<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> Fernando Davis, “La herencia indócil de los espectros”, *Espacio de Arte Fundación OSDE*, <http://www.historicoartefundacionosde.com.ar/BO/muestra.asp?muestrald=1665> (acceso: 18/08/2023).

De este modo, la instalación denunciaba no únicamente lo que fue asentado en las actas del Libro de Bautismo de la Isla Martín García de 1897 asentadas en el Archivo del Arzobispado de Buenos Aires, sino que nos enfrentaba a nuestro reflejo y nos recriminaba ser también testigos de esta infame herencia. La subjetividad se volvía carne, y ya no del otro que una vez fue y ya no está, sino del propio cuerpo que era reflejado y formaba parte del espacio. Si los valores artísticos tradicionales tienden a aislar la corporalidad de la experiencia estética, la artista busca tensionar el canon y hacernos conscientes de nuestros cuerpos —sobre todo si tenemos en cuenta que estos también son políticos.

Piffer reclama por un espectador indócil que recorra los relatos insoportables y negocie los significados configurados por la historia, a la vez que plantee otras narrativas. Demanda, en última instancia, por un barroco que metaforice todo orden discutido,<sup>27</sup> y que discuta los espectros del pasado para que sean tomados en cuenta en las visiones del presente.

## Bibliografía

Antuña, Jesu, “La herencia indócil de los espectros”, *Revista Otra Parte*, 2019, <https://www.revistaotraparte.com/arte/la-herencia-indocil-de-los-espectros/> (acceso: 18/08/2023).

Ares, María Cristina, “El cuerpo muerto en el arte contemporáneo”, en: Elena Oliveras (ed.), *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*, Buenos Aires, Emecé, 2013, pp. 139-154.

Benjamin, Walter, “Tesis de la filosofía de la historia”, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 77-89.

Casullo, Nicolás, *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

Davis, Fernando, “La herencia indócil de los espectros”, *Espacio de Arte Fundación OSDE*, <http://www.historicoartefundacionosde.com.ar/BO/muestra.asp?muestralid=1665> (acceso: 18/08/2023).

Freud, Sigmund, *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

González, Valeria, “Arte contemporáneo e historia argentina”, en: AA.VV. *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, FNA, 2010, pp. 25-27.

Kant, Emanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1980.

Lebenglik, Fabián, “Una historia escrita con sangre”, *Página 12*, 2019 <https://www.pagina12.com.ar/225241-una-historia-escrita-con-sangre> (acceso: 18/08/2023).

Muente, Martín Guerra, “Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano”, *Guaraguan*, vol. 14, n°34, 2010.

Oliveras, Elena, “Lo extremo minimalista: vacío, oscuridad, vapor”: en *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*, Buenos Aires, Emecé, 2013.

Pérez Bergliaffa, Mercedes, “Cristina Piffer en el país de la sangre”, *Clarín, Revista Ñ*, 2019, [https://www.clarin.com/revista-enie/arte/cristina-piffer-pais-sangre\\_0\\_dwaOGEjd.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/cristina-piffer-pais-sangre_0_dwaOGEjd.html) (acceso: 18/08/2023).

Perlongher, Néstor, “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”, *Revista Chilena de Literatura*, vol. 41, 1992.

Sarduy, Severo, “El Barroco y el Neobarroco”, en: César Fernández Moreno (ed.): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 167-184.

\_\_\_\_\_, *La simulación*, Sucre, Monte Ávila Ediciones, 1982.

\_\_\_\_\_, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Shumway, Nicolás, *La Invención de la Argentina: Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 2001.

<sup>27</sup> Como diría Severo Sarduy: un “barroco que recusa de toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. [Un] Barroco de la Revolución”. Ver: Sarduy, Severo, “El Barroco y el Neobarroco”... *op. cit.*

# Imágenes-montajes, materialidades e imaginarios en disputa en el espacio público del Barrio Güemes en Córdoba (2015-2019)

**Natalia Estarellas**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

El presente artículo se inscribe en el marco de los Estudios de la Cultura Visual con perspectiva decolonial dentro de una investigación en Artes. En el mismo se busca interpretar el uso social de imágenes montajes de circulación pública, realizadas con tecnología digital, que contienen en sus composiciones, imágenes y/o sintagmas derivados o provenientes de matrices culturales andino amerindias, producidas por agentes y/o instituciones culturales del barrio Güemes (BG) en Córdoba durante el año 2015 al 2019. En dicho barrio, polo artístico, turístico y económico, confluyen una serie de instituciones -espacios gubernamentales y privados- en torno a la gestión cultural y el turismo, donde interactúan agentes sociales y artísticos. Las imágenes que se analizarán<sup>1</sup> serán interpretadas de forma relacional, considerando su inmersión activa en la puesta cultural barrial, teniendo en cuenta la performatividad polivalente de este espacio público específico y en el marco de relaciones performativas entre imágenes-prácticas-materialidades de parte de múltiples agentes culturales. Estas interpretaciones serán apreciadas a través de un foco de observación local con proyección regional, que permita visualizar relaciones sociales, interacciones de imaginarios, junto a disputas territoriales y simbólicas en el espacio público barrial propuesto.

Esta propuesta piensa la importancia de las prácticas estéticas que se activan en el espacio público del barrio, en el marco del “régimen estético de las artes”<sup>2</sup> que deviene a partir de los vínculos simbólicos-materiales que se elaboran en sus contactos e interacciones y que son productores de geografías simbólicas<sup>3</sup> y “geografías afectivas”<sup>4</sup> propias.

En este estudio a su vez, se consideran a las imágenes según lo planteado por Georges Didi Huberman, como montajes impuros que permiten la convivencia de discontinuidades y anacronismos proponiendo nuevas nociones de temporalidad.<sup>5</sup> De manera hipotética se plantea que los usos sociales en que se inscriben estas imágenes-montajes en Barrio Güemes, forman parte de redes significantes polisémicas de agencia local que pretenden modificar y/o incidir en imaginarios sociales, relaciones intersubjetivas y discursivas sociopolíticas, entramando de forma indisoluble la cultura material con relaciones sociales específicas. Como se apreciará a continuación las imágenes del corpus seleccionado presentan signos indiciales hacia prácticas contemporáneas de la cultura material local relacionadas por medio de geografías simbólicas con la región andina y su cultura material comprendida a través de una lectura de larga proyección histórica.

En las interpretaciones se considerarán las nociones de “contacto cultural”<sup>6</sup> (de larga tradición antropológica) junto a las de “zona de contacto”<sup>7</sup> y “campos de simultaneidades”<sup>8</sup> aportadas por Andrea

<sup>1</sup> Las imágenes analizadas fueron publicadas en redes sociales por sus respectivas instituciones, las mismas se presentan en el formato digital original en el que fueron publicadas.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014, pp. 35-39.

<sup>3</sup> Ana Clarisa Agüero, *Local/Nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2017, p. 29.

<sup>4</sup> Irene Depetris Chauvin, *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*, Pittsburgh, Latin America Research Commons, 2019, pp. 1-22.

<sup>5</sup> George Didi-Huberman, “Apertura”, en: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2018, pp. 31-97.

<sup>6</sup> Ana Clarisa Agüero, *op.cit.*, p.26.

<sup>7</sup> Andrea Giunta, *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2020, pp. 31-32.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 32.

Giunta. Con contactos culturales se hará referencia a la circulación material de bienes culturales entre centros de diferente naturaleza, entendidos como relativos desde una perspectiva braudeliana, donde los mapas de interacción son cambiantes y pueden presentarse en ciclos.<sup>9</sup> Las zonas de contacto remiten a las relaciones materiales entabladas a través de lógicas de poder asimétricas y coloniales, que emergen en situaciones y hechos estéticos locales. Las zonas de contacto se apreciarán de forma amplia, considerando las relaciones propuestas por las imágenes a través de asociaciones o vinculaciones técnicas, sintagmáticas, semánticas o simbólicas, que emergen en forma de “huellas” posibles de visualizar en manifestaciones estéticas, las cuales fueron promovidas a través de interacciones que puede darse de forma indirecta.<sup>10</sup> Los campos de simultaneidades, por otro lado, se refieren a las manifestaciones estéticas que dialogan y se relacionan entre sí, a partir de compartir un horizonte cultural común.<sup>11</sup>

Por otra parte, será de centralidad, el concepto de imaginario<sup>12</sup> debido a que la interacción entre imaginarios y comunicación pública promueve un espacio relacional de construcción de identidades individuales y colectivas, permitiendo entender cuestiones de la cultura a partir de la interconexión entre “la reflexión de la identidad a la reflexión sobre la diversidad”.<sup>13</sup>

En este trabajo se analizarán 5 imágenes realizadas y publicadas por espacios culturales de BG en Córdoba. Estas fuentes son una selección del corpus de mi actual investigación doctoral en curso.<sup>14</sup>

La imagen (**Fig. 1**) fue publicada por el espacio Cultural “Casa 13”<sup>15</sup> el 4 de octubre del 2015 para la convocatoria al evento “Audio para todos” en el marco del II Ciclo de Talleres sobre Herramientas Libres. En esta imagen montaje interactúan texto-imagen en un ensamble unificado con capacidad polisémica. Es de particular interés la misma debido a que, desde una “dimensión háptica”<sup>16</sup> promueve una interacción perceptiva entre lo textil, lo musical y lo digital. Lo háptico es el efecto producido a través de la materialidad y de imágenes que evocan “texturas” donde hay una extrema preocupación por el vínculo entre cuerpo y visualidad a partir de propuestas sinestésicas y efectos de memoria física. Por otra parte, la analogía y juego visual que propone la imagen entre lo musical, lo digital y lo textil -de clara referencia americana- permite visualizar la emergencia de una “zona de contacto” promovida a partir de la organización geométrica y rítmica de una imagen que evoca “un factor o módulo común” y la proyección matemática inherente de las tres prácticas. En este sentido, en gran parte de las técnicas textiles andinas de tradición amerindia, se realiza una planificación previa bajo parámetros de conteo que permiten organizar el desarrollo procesual de la materialidad textil y que producen en su superficie unidades compositivas modulares que inciden en la estructuración geométrica morfológica de las formas en superficie.<sup>17</sup> Por otro lado, la música electrónica a la cual parece aludir la imagen (en realidad, la música en sí misma) posee una estructura matemática inherente que condiciona la rítmica compositiva y su desarrollo temporal. Por último, la estructuración de base matemática de la lógica programática digital, permite la unificación de estas tres prácticas en la contemporaneidad bajo una misma imagen convocante que, como documento histórico, es indicial además de la era transmedial digital y del uso masivo de internet.<sup>18</sup> Esta imagen montaje a través del indicio de una locación específica (en la dirección escrita de casa 13) y la señalización del logo de *google maps*, refuerza la noción de situacionalidad -y su alusión a las prácticas culturales regionales (sudamericanas)- direccionando la referencia visual textil, a los textiles andinos. Pero además de la referencia a la base matemática,

<sup>9</sup> Ana Clarisa Agüero, *op.cit.*, p. 26.

<sup>10</sup> Siendo las más recurrentes en formas de citas, linkeos, parodias y referencias que promueven interconexiones y superposiciones de sentido.

<sup>11</sup> Andrea Giunta, *op.cit.*, p. 32; Rodolfo Kusch, *El pensamiento indígena y popular en América*, Córdoba, Tierra del Sur, 2015 [1971], pp. 8-16.

<sup>12</sup> Manuel Baeza, *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*, Santiago de Chile, Ediciones Sociedad Hoy, 2000; José Cegarra, “Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales”, en: *Cinta de Moebio*, 2012, 43, pp.1-13; Cornelius Castoriadis, *El mundo Fragmentado*, Montevideo, Colección Caronte Ensayos, 1997.

<sup>13</sup> Daniel Cabrera, *Imaginario social, comunicación e identidad colectiva*. Navarra, Universidad de Navarra, 2004, p.1.

<sup>14</sup> Denominada “Usos y resemantizaciones de ideografías geométricas de matriz andino amerindio en el espacio público. El caso del barrio Güemes en Córdoba, 2015-2019”.

<sup>15</sup> Casa 13” está ubicado en Pasaje Revol N°19 de BG en Córdoba.

<sup>16</sup> Irene Depetris Chauvin, *op.cit.*, p.13.

<sup>17</sup> Denisse Arnold y Elvira Espejo Ayca, “El textil en sus aspectos tridimensionales”, en: *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, ILCA: Serie Informes de Investigación, II, n° 8, pp. 49-62; Cecilia Bigetti. Entrevista realizada por Natalia Estarellas, Ciudad de Córdoba, 29/05/2022. Cecilia Bigetti es maestra artesana del rubro textil y especialista en prácticas de producción con telar. Cecilia cuenta con más de 40 años de trayectoria en la disciplina. Es expositora permanente del Paseo de las Artes en la ciudad de Córdoba.

<sup>18</sup> Sobre todo si consideramos la incorporación del “globo” de locación del *google maps* (el cual salió al mercado en el 2005).

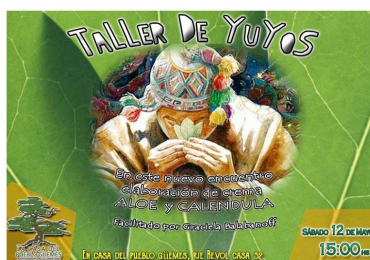
geométrica y programática común entre las tres prácticas, hay una clara evocación háptica- textural en una imagen que convoca, más allá de la visualidad, la sinestesia de otros sentidos, a partir de la presencia del protagonismo de la trama textil y de la evocación volumétrica de los pliegues. Este llamado a la rememoración física de la experiencia encarnada (en la evocación del sonido y en la memoria táctil) se ve potenciada en su interacción con la dimensión sémica de un discurso textual que evoca desde lo tácito la dimensión técnico-tecnológica y óptica de la herramienta.<sup>20</sup> Por su parte las formas enunciativas “audio para todos” y “herramientas libres” vinculan lo colectivo y lo público como construcción (en una metáfora asociada al uso de herramientas) en una aspiración tácita, a modo de proyecto, vinculada a la idea de acceso “libre” a los bienes de producción estéticos contemporáneos. Aquí se identifica otra zona de contacto: la dimensión técnico –material y la herramienta como instrumental, en relación a una idea colectiva y pública de construcción, elaborada poéticamente a través de la visualidad. Por otra parte, el uso de textos en la imagen habilita otras conjugaciones como “audios libres” y “herramientas para todos” que entran en juego en la lectura interna de la imagen. Estos juegos asociativos, adquieren particular potencia en el contexto de circulación y reconocimiento de BG, sitio que nuclea ferias artesanales, instituciones y espacios artístico-culturales donde exponen agentes que requieren del constante uso de herramientas y maquinarias para su producción. En este contexto además “Audios libres” remite críticamente a las restricciones para descargar y reproducir contenidos y a su vez promueve una noción libre escucha, asociada a la libertad de expresión.

Las **Figuras 2 y 3** son dos de los flyers de difusión de una serie de 5 encuentros, denominados “Taller de Yuyos” realizados por la Casa del Pueblo de Güemes<sup>21</sup> entre abril del 2017 y febrero del 2019.<sup>22</sup> La **Figura 2** se realiza para difundir la actividad específica del 26 de abril del 2017. En esta se puede visualizar un hombre quechua identificable por su gorro *chullo* andino que presenta ideografías (en un soporte textil<sup>23</sup> que permite vincular los diseños geometrizados a sus técnicas de producción) y por el *quintu* que muestra en sus manos (tres hojas de coca a modo de ofrenda que significan amistad y gratitud). El fondo total de la imagen presenta –de forma amplificada sobre la totalidad del espacio plástico- hojas de coca. Esta imagen propone vínculos locales (cordobeses) y regionales (andinos) de conocimientos (zona de contacto), a partir de relacionar las actividades del taller (situadas en Güemes, Córdoba) con los saberes andinos respecto al uso y manipulación de plantas medicinales.

## AUDIO PARA TODOS



**Fig. 1** Uairon01/Flickr, s/n, imagen digital, 2015. Imagen publicada por FLISoL Córdoba el 1° de octubre del 2015 y compartida en la red social de Facebook por el Espacio Cultural “Casa 13” el 4 de octubre del 2015, Córdoba. El evento que promueve la imagen fue realizado en “Casa 13” el 5 de octubre del 2015, Córdoba, <https://www.facebook.com/encasatrece/posts/886985228022215>, (acceso: 11/06/2018). <<



**Fig. 2** Casa Pueblo Güemes, s/n, imagen digital, 2017. Flyer publicado el 21 de abril en la red social Facebook de Casa Pueblo Güemes en el marco del ciclo “Taller de Yuyos” del año 2017, Córdoba, [https://www.m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1966270216992969&id=100008300291754&mibextid=Nif50z](https://www.m.facebook.com/story.php?story_fbid=1966270216992969&id=100008300291754&mibextid=Nif50z), (acceso:20/04/2020). <<

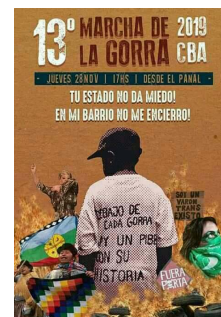
<sup>20</sup> Esta evocación a la herramienta en su dimensión contemporánea, la de la construcción material y la de la construcción digital-virtual, torna evidente su variabilidad óptica transhistórica, desde la inabarcable variedad instrumental a lo largo de la historicidad humana.

<sup>21</sup> Ubicada en Pasaje Revol al 52.

<sup>22</sup> Estas imágenes fueron difundidas en la página institucional de la Casa Pueblo Güemes y en las redes sociales de la institución.

<sup>23</sup> En la imitación representativa gráfica de un soporte textil, es decir no es un soporte textil en sí mismo sino un dibujo de este.

La imagen (**Fig. 3**) se difunde en el marco del taller realizado el 17 de septiembre del 2018. En su sección inferior derecha se visualizan dos recuadros: el situado hacia la izquierda es una imagen realizada mediante montaje digital por la comunidad comechingona “La Toma” donde aparece un cóndor a la izquierda, un maíz en la parte inferior, el sol en la sección superior y un árbol con un río (el Suquia) a la derecha. Se aprecia la bi partición del espacio total del recuadro en derecha e izquierda mediante el color rojo y el negro y una división simbólica cuatripartita del mundo de la vida, a partir de la ubicación cardinal de cada elemento mencionado: cóndor, sol, río y vegetación, maíz. Al lado de este recuadro, hacia la derecha, hay otro con la representación de un algarrobo, símbolo institucional de Casa Pueblo Güemes. Es fundamental aclarar que si bien este es el logo institucional, la imagen revela de forma simbólica y visual, el vínculo transhistórico y transterritorial entre dos barrios y dos comunidades indígenas de la ciudad de Córdoba: El barrio Güemes y el pueblo de La Toma en barrio Alberdi, la comunidad comechingona con la calchaquí. El árbol representado en el logo de Casa Pueblo Güemes corresponde al algarrobo abuelo ubicado en la calle Achával Rodríguez 554 de dicho barrio que de forma recurrente se vincula -performativa y simbólicamente por medio de actividades e imágenes- con el algarrobo *Tacu* (abuelo en camiare) de la calle Pinelo 32 (en Alberdi), árbol sagrado venerado por dicha comunidad. Esta vinculación simbólica que presenta algarrobos emplazados territorialmente en dos barrios diferentes de Córdoba, da cuenta del valor de los mismos como símbolos de unidad y de contacto cultural entre dos comunidades. Contactos asiduos entre la comunidad comechingona y la calchaquí en la ciudad de Córdoba vigentes desde el siglo xvii<sup>24</sup>, producto de los procesos de desterritorialización<sup>25</sup> sufridos por la comunidad diaguita- calchaquí posteriores al Gran Alzamiento diaguita, cuando varias familias (entre ellas las del hijo del Cacique Juan Chelemín) fueron trasladadas de manera forzada como mano de obra a la ciudad de Córdoba. Por otra parte además, la evocación indicial de un algarrobo en el logo institucional de Casa Pueblo Güemes, funciona de forma dual, estableciendo zonas de contacto simbólicas a través de un algarrobo que puede ser tanto el de Güemes como el de Alberdi. Vemos en el logo de Casa Pueblo Güemes que dicho árbol está rodeado de siete cuadrados de colores por lado, citando a la *whipala* andina,<sup>26</sup> debido a que presenta la misma cantidad de recuadros de colores por lado y en la misma distribución, siete en total, que dicho emblema identificadorio. Se distingue además el uso en su diagonal central de cuadrados blancos, alusivos a la *whipala del Collasuyu*, región sur del *Tawantinsuyu*. Por otra parte, en todas las imágenes del ciclo se utiliza el mismo recurso de asociación visual mediante el cual se representan (de forma mimética en el fondo de la imagen) las plantas específicas con las que se trabajará en el taller.



**Fig. 3** Casa Pueblo Güemes, s/n, imagen digital, 2018. Flyer publicado en la red social Facebook de Casa Pueblo Güemes el 11 de septiembre en el marco del ciclo “Taller de Yuyos” del año 2018, Córdoba, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1966304856770218&set=a.667491216651595>, (acceso: 20/04/2020). <<

**Fig. 4** Teatro la Luna, s/n, imagen montaje digital, 2019. Flyer publicado en la red social Facebook por el teatro La Luna el marco del 1° de mayo del 2019, Córdoba, <https://www.facebook.com/Teatrolalunacba/photos/pb.100063792490864.-2207520000.2875899102437247/?type=3>, (acceso: 07/08/2021). <<

**Fig. 5** Bataclana Espacio Cultural, s/n, imagen montaje digital, 2019. Flyer publicado el 28 de noviembre del 2019 en la red social Facebook y difundida por el Centro Cultural Bataclana para la convocatoria de la 13 ° “Marcha de la Gorra”, Córdoba, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2154778838163914&set=pb.100050172233154.-2207520000>, (acceso: 17/06/2021). <<

<sup>24</sup> Carlos Page, “El pueblo de indios de La Toma en las inmediaciones de Córdoba del Tucumán. Siglos XVII al XIX”, *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2007, pp. 105-137.

<sup>25</sup> Cristophe Giudicelli, “Disciplinar el espacio. Territorializar la obediencia. Las políticas de reducción y desnaturalización de los Diaguitas- Calchaquíes (siglo xvii)”, *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 2018, p. 141.

<sup>26</sup> Emblema en Aymara.

La publicación de la **Figura 4** la realiza el Teatro La Luna en el marco de los festejos del 1° de mayo del 2019, día del trabajador, donde se presentará la obra “Operativo Pindapoy. Autopsia al secuestro de Aramburu” junto convite de locro y vino. Se visualiza en este flyer la imagen de la esquina de Fructuoso Rivera y Pasaje Escuti donde se localiza el teatro. Delante de la imagen de la esquina, se presenta doble por medio de simetría axial, la imagen de una mujer con ollas cocinando locro, una típica comida asociada a lo popular, a la tradición criolla, mestiza e indígena argentina (zona de contacto que vincula entre sí lo popular, la alimentación y el mestizaje).<sup>27</sup> La presencia de muchas ollas, que remiten a la tradición de las “ollas populares” (símbolo de contención colectiva ante situaciones de crisis económica), cobra particular sentido en el marco de las medidas laborales restrictivas y represivas hacia el sector cultural de parte del gobierno nacional durante el período de estudio. A su vez, en la presencia dual de la mujer cocinando el locro se identifica el uso de lo que Rex González denomina figuras anatómicas,<sup>28</sup> imágenes idénticas presentadas a través de oposiciones, reflexión o rotación. A los costados derechos e izquierdos de la imagen, enmarcando la misma, a modo de guarda y marco, se sitúan fajas textiles con diseños geométricos realizadas en telar. Esta inclusión busca acentuar la vinculación con el imaginario de lo mestizo, lo indígena y lo popular, reforzada con la imagen de la esquina barrial, las ollas populares y la conjunción de las palabras “locro + vino”. El fondo del flyer, cubierto de franjas que parten del centro en tonalidades rojas, vinculan la imagen a las gráficas de las variedades y el teatro popular, direccionadas al imaginario revolucionario con la presencia del rojo. En la sección inferior de la imagen puede leerse “Organiza teatro Zeppelin. Teatro, poesía y lucha de calles”, frase que juega con la cita marxista de la lucha de clases en el marco del capitalismo y refuerza el imaginario revolucionario vinculado a las manifestaciones populares en los espacios públicos. El título de la obra “Autopsia al secuestro de Aramburu” funciona como índice directo de un hecho social específico,<sup>29</sup> del ala más radical peronismo: montoneros y de la memoria del período de proscripción peronista. Esta cita, en el marco del gobierno neoliberal vigente en el 2019 adquiere particular relieve a la luz del 1° de mayo, en su evocación a la clase trabajadora, las ollas y los sectores populares (he aquí una zona de contacto), en el marco de las luchas contraculturales y estético-ideológicas contestatarias ante las políticas neoliberales.

La imagen de la **Figura 5** es un montaje digital realizado por el Centro Cultural Bataclana<sup>30</sup> difundida a través de sus redes sociales en el marco de la convocatoria de la 13° “Marcha de la Gorra” a realizarse el jueves 28 de noviembre del 2019 en Córdoba. La imagen, a la luz del contexto directo de producción de su discurso visual, puede interpretarse en el marco de las políticas represivas llevadas a cabo por el gobierno en curso durante el período, implementadas de forma particular en C.A.B.A. y Córdoba capital, popularmente denunciadas bajo la consigna de “Gatillo Fácil”. De forma central se visualiza la figura de un “pibe” con gorra (estigmatización argentina de clase y racializadora).<sup>31</sup> Alrededor de esta imagen sobre el lado izquierdo se distinguen dos mujeres aymaras con *whipalas* andinas, en referencia directa al reciente golpe de estado en Bolivia<sup>32</sup> y de forma indirecta, a las luchas por la reivindicación de los derechos humanos de los pueblos indígenas. A su vez también sobre el lado izquierdo, se distingue la bandera contemporánea de la nación Mapuche, en alusión directa a las protestas masivas en Chile del 2019 durante la denominada “revuelta de octubre”.<sup>33</sup> Por otra parte dicha bandera cita críticamente a los desalojos de las comunidades mapuches en Argentina y a las disputas sobre la posesión legal transgénero

<sup>27</sup> El locro es una comida a base de maíz molido, cereal de origen americano, vinculada a las comidas de tradición cultural indígena presentes en toda América, como el atole en Centroamérica y Norteamérica y el api en la región andina.

<sup>28</sup> Alberto Rex González, “Introducción. Análisis de figuras duales y anatómicas del N.O. argentino”, en *Arte, estructura y arqueología*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2007, pp. 13-24.

<sup>29</sup> El asesinato del ex presidente de facto argentino Pedro E. Aramburu, se realizó el 1 de junio de 1970. Fue denominado por montoneros como un “juicio revolucionario”. Su figura toma particular relieve para el peronismo al considerar que fue presidente después del golpe de Estado de 1955 que derroca al teniente general Juan Domingo Perón, quien marcha al exilio inaugurando el período de su proscripción.

<sup>30</sup> *Bataclana Espacio Cultural* está ubicado en la calle Arturo M. Bas 1083 del BG de la Ciudad de Córdoba.

<sup>31</sup> La cual identifica a los jóvenes provenientes de barrios populares y clases obreras como responsables directos de los conflictos sociales asociados a la delincuencia, justificados por su supuesta condición “humilde”.

<sup>32</sup> Esta crisis, cuyo punto álgido fue durante el 10 al 20 de noviembre del 2019, produjo la renuncia del presidente Evo Morales.

<sup>33</sup> “Chile despertó”, “la revuelta de octubre” o la “Primavera de Chile” fueron algunas de las denominaciones de una serie de manifestaciones masivas originadas en Santiago de Chile y rápidamente difundidas por todas las regiones. La causa inmediata detonante de los conflictos fue la suba tarifaria del transporte público que entra en vigencia el 6 de octubre de 2019. El presidente Sebastián Piñera decretó el estado de emergencia criminalizando las protestas, acciones interpretadas por los amplios sectores como advertencias en el marco de las memorias dictatoriales y del terrorismo de estado. Las protestas se caracterizaron por la incorporación, en distintos niveles, de un amplio espectro social. Como antecedentes indirectos se pueden señalar el alza en el costo de vida y en los insumos de salud, las bajas pensiones y un rechazo generalizado a la clase política en el marco de medidas de desprotección social y políticas socioeconómicas neoliberales fomentadas por el gobierno.

remite a las luchas del colectivo LGTTBnBIQ+,<sup>34</sup> en el marco del reconocimiento a la diversidad e igualdad de géneros, junto a la legalización del aborto en Argentina. Es necesario destacar además, sosteniendo simbólicamente el conjunto visual por debajo, la presencia de llantas de vehículos prendidas fuego en alusión a las luchas piqueteras, como un ícono visibilizador de las disputas de los espacios públicos de parte de sectores sociales subalternos.<sup>35</sup> Por último, a la imagen se le adiciona el cartel “FUERA PORTA”<sup>36</sup> con la icónica calavera de “veneno”, lo cual remite a los reclamos de los residentes de Barrio San Antonio e Inaudí en la Ciudad de Córdoba por la regulación estatal y la supervisión de la planta de Bioetanol de la empresa de los Hermanos Porta, causante de graves afecciones a la salud. Este cartel, ícono local cordobés de las luchas barriales ante el extractivismo y los estragos de los químicos en la salud, le adjudica a la imagen locación y especificidad (las luchas barriales cordobesas) en el marco de un contexto nacional y regional. Esta evocación repercute en el imaginario cordobés de media proyección histórica, que rememora ante cada nuevo caso, las luchas estudiantiles en el marco del cordobazo, y evoca de forma reciente, las movilizaciones del 2012 y 2013 por la expulsión de la multinacional MONSANTO del barrio Malvinas de la Ciudad de Córdoba.<sup>37</sup>

## Conclusiones

Los diálogos de índole estético políticos que se establecen entre las producciones de las **Figuras 1, 4 y 5** permiten identificar un campo de simultaneidades en común, al compartir un contexto sociocultural situado en BG y estar realizadas por instituciones culturales del barrio de gestión independiente, las cuales en el contexto de estudio específico, atravesaron momentos críticos por falta de financiamiento y la amenaza de políticas represivas hacia el sector cultural<sup>38</sup> de parte del gobierno nacional. En este sentido, en las producciones de Bataclana y de Teatro La Luna, se identifica una vinculación mayor en el campo de simultaneidades, posiblemente al ser espacios culturales vinculados a las artes escénicas. Estas vinculaciones se dan a través de imágenes montajes con evidentes connotaciones políticas, que evocan en ambos casos, hechos sociales específicos con alusiones al perfil ideológico político de los espacios y claros índices de actualización local.

Por otra parte, se puede decir de forma específica que Casa 13, en el contexto de las redes sociales y las nuevas tecnologías de la comunicación, contribuye a las nuevas concepciones de “lo público”<sup>39</sup> configurado como un territorio –alterno– de disputa para la construcción y deconstrucción de estéticas y saberes.

La imagen (**Fig. 3**), por medio de la asociación simbólica de los recuadros de la sección inferior, y del propio logo institucional de Casa Pueblo Güemes, da cuenta de manera visual, de un vínculo intrainstitucional e intracomunitario de larga proyección histórica. Además de la alusión a dicho contacto, se identifican las convergencias de zonas de contacto simbólicas y de campos de simultaneidades, al compartir cierto horizonte epistémico común entre las comunidades, identificables en las formas de distribución simbólico espacial de la composición y en el uso de formas identificatorias vinculadas estandartes y banderas.

La imagen (**Fig. 5**) producida por Bataclana, contribuye a la configuración de un polivalente y contrahegemónico imaginario sobre las relaciones críticas entre política y cultura, a través del ensamble en una misma imagen, de referencias visuales hacia disputas sociales específicas en los espacios públicos de proyección local, nacional y regional. Dichas referencias –en diferentes escalas de alcance geográfico, histórico y cultural– le confieren “densidad” histórica a la imagen a través de un hilo conductual visual, compositivo y relacional, que adiciona credibilidad con el uso de “fragmentos fotográficos”. Estos fragmentos son usados de manera doble en el montaje integral de la imagen: como “citas visuales” –en su uso icónico– y como fuentes documentales, en su capacidad indicial, al ser fotografías

<sup>34</sup> Siglas del colectivo lesbianas, gays, travestis, transexuales, bisexuales, no binaries, intersex, queer y otras disidencias.

<sup>35</sup> Los movimientos piqueteros lograron trasladar sus reclamos desde las periferias urbanas hacia las principales vías de acceso a las ciudades, ocupando los circuitos cívicos- productivos con protestas ineludibles hacia un amplio mapa ciudadano.

<sup>36</sup> Insignia pronunciada públicamente en numerosas manifestaciones de parte de la Asociación Civil de vecinos de la Ciudad de Córdoba “Fuera Porta!” en defensa de un ambiente seguro.

<sup>37</sup> Luchas en el marco de la regulación del uso de agrotóxicos.

<sup>38</sup> Allanamientos en espacios culturales y la criminalización de las prácticas artístico populares en los espacios públicos.

<sup>39</sup> Nora Rabotnikof, “Discutir el Espacio de Lo Público”, en: Mariano Fernández y Matías David López (Eds.), *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medio*, La Plata, EPC, 2013, p. 13.

tomadas de la realidad. La construcción del hilo compositivo en diferentes escalas geoculturales y transhistóricas (evocando tanto sucesos puntuales de la historia reciente, como luchas sociales de larga proyección histórica, desde lo local a lo regional) es realizada a partir de la publicación de imágenes montajes en relación -de manera paralela y sedimentada- a una temporalidad narrativa visual configurada por medio de hilos, historias y publicaciones del espacio en las redes sociales.

A partir de lo anteriormente expuesto se puede inferir en un uso co-construido de las imágenes de parte de las instituciones culturales de estudio, en pos de delinear un perfil político ideológico cultural y un posicionamiento público respecto a problemáticas actuales de alcance común regional con evidentes índices de actualización y foco local.

El análisis en profundidad de imágenes insertas en flujos de circulación local, observadas a la luz de sus condiciones de reconocimiento, alberga potenciales horizontes de estudio para la comprensión de las culturas visuales locales y de la(s) historia(s) de la(s) artes en clave pluriversal. En este sentido, la diferenciación y la enunciación de diferentes circuitos de producción, circulación y reconocimiento de las imágenes permite comprender la historia de las artes de forma relacional, en el marco de relaciones de poder e inmersas en una red situacional local que entrelaza estética y política. A su vez, estas observaciones permitirán comprender la historiografía e historia de las artes como relatos contruidos por agentes e instituciones, imbuidos por intereses grupales compartidos, que buscan mantener o construir hegemonía en el plano cultural ideológico.

## Bibliografía

Agüero, Clarisa, *Local/Nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

Arnold, Denisse, & Espejo, Elvira, "El textil en sus aspectos tridimensionales", en: *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, ILCA, Serie Informes de Investigación, II, n° 8, 2013, pp. 49-62.

Baeza, Manuel, *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*, Santiago de Chile, Ediciones Sociedad Hoy, 2000.

Bigetti Cecilia. Entrevista realizada por Natalia Estarellas, Paseo de las Artes, Córdoba, 29/05/2022

Cabrera, Daniel H, *Imaginario social, comunicación e identidad colectiva*, Navarra, Universidad de Navarra, 2004. [https://www.researchgate.net/publication/242731193\\_Imaginario\\_social\\_comunicacion\\_e\\_identidad\\_colectiva](https://www.researchgate.net/publication/242731193_Imaginario_social_comunicacion_e_identidad_colectiva), (acceso: 17/06/2021).

Castoriadis, Cornelius, *El mundo Fragmentado*, Montevideo, Colección Caronte Ensayos, 1997.

Cegarra, José A., "Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales", en: *Cinta de Moebio*, n°43, 2012, pp. 1-13.

Depetris chauvin, Irene, *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*, Pittsburgh, Latin America Research Commons, 2019, pp. 1-22.

Didi-Huberman, George, "Apertura", en: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2018, pp. 31-97.

Giudicelli, Cristophe, "Disciplinar el espacio. Territorializar la obediencia. Las políticas de reducción y desnaturalización de los Diaguitas- Calchaquies (siglo xvii)", *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 2018, pp. 133-144.

Giunta, Andrea, *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2020.

Kusch, Rodolfo, *El pensamiento indígena y popular en América*. Córdoba, Tierra del Sur, 2015 [1971], pp.8-16.

Page, Carlos A., "El pueblo de indios de La Toma en las inmediaciones de Córdoba del Tucumán. Siglos xvii al xix", *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*, Centro de Investigaciones de la Facultad de filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2007, pp. 105-137.

Rabotnikof, Nora, "Discutir el Espacio de Lo Público", en Mariano Fernández y Matías Davis López (comp.), *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*, La Plata, EPC, 2013, pp. 13-17.

Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014 [2000], pp. 35-39.

Rex González, Alberto, "Introducción. Análisis de figuras duales y antrópicas del N.O.argentino", en: *Arte, estructura y arqueología*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2007 [1974], pp. 13-24.

---

# Belleza y felicidad Fiorito: prácticas artísticas comunitarias y acción política

**María Amor Ferrón**

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales-  
Consejo Nacional de Investigaciones en Ciencia y Técnica, Mendoza,  
Argentina.

---

En abril de 2003, Fernanda Laguna conoció azarosamente a Isolina Silva en la esquina de las calles Av. Rivadavia y Sánchez de Loria de la Ciudad de Buenos Aires. La primera era una artista visual, poeta y cofundadora del sello editor y galería de arte Belleza y felicidad (ByF) –situados en el barrio de Almagro–; la segunda, una mujer que trabajaba como cartonera y dirigía el comedor infantil Pequeños Traviesos en Villa Fiorito –lugar en el que vivía–, una las de las zonas más carenciadas del conurbano bonaerense. Semanas más tarde, el espacio situado en Almagro comenzó a colaborar con el comedor con diez paquetes de fideos por mes, y al poco tiempo, encargó por primera vez a Silva y a su grupo de trabajo la confección de bolsitas de tela para contener los libros del sello editor ByF.

En septiembre de ese mismo año, las dos mujeres acordaron abrir en la casa de Silva en Villa Fiorito una sucursal de la galería que Laguna dirigía en Almagro.<sup>1</sup> La galería ocuparía una habitación en la casa de Silva. A cambio de este espacio, Laguna colaboraría con alimentos para el comedor infantil. La nueva sede de la galería, Belleza y felicidad Fiorito (ByFF), se inauguró con una exposición de dos vecinos de Silva, Omar Gómez y Elida Seguí. No mucho tiempo después, se puso en marcha uno de los tantos proyectos que ByFF desarrolló a lo largo de los años: la capacitación de las empleadas de Pequeños Traviesos en la realización de juguetes ecológicos para los niños que asistían cada semana al comedor.<sup>2</sup>

Desde entonces y hasta la actualidad, ByFF forjó fuertes vínculos con la comunidad del barrio a partir de una labor multidisciplinar que involucró y continúa involucrando a diferentes artistas visuales, músicos, escritores, arquitectos, docentes, instituciones y vecinos de otros barrios de Buenos Aires con los que se inició un fructífero intercambio. Este trabajo colaborativo se llevó a cabo durante más de una década en torno a tres ejes, que actuaron en permanente vinculación entre sí: lo educativo, lo expositivo y la producción de acciones artísticas en diálogo con el barrio. Ya en 2015, ByFF comenzó a organizarse alrededor de tres ejes nuevos: lo cultural, que incluye lo educativo, las exposiciones y las acciones culturales que integran al barrio; el trabajo, que se vincula al Taller de Serigrafía, un emprendimiento creado como salida laboral; y la militancia, asentada en el accionar del colectivo de mujeres Ni una menos Fiorito, creado ese mismo año.

Belleza y felicidad Fiorito no ha sido prácticamente abordado como objeto de estudio en sí mismo, sino mencionado tangencialmente como un apéndice de Belleza y Felicidad, espacio híbrido fundado en 1999 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón en el barrio de Almagro, del que se han escrito numerosos artículos y tesis.

En un texto de 2020, Larisa Zmud, investigadora, curadora e integrante de Ni una menos Fiorito,<sup>3</sup> aporta al análisis del proyecto desde una perspectiva feminista, relatando en primera persona su experiencia como parte del colectivo y dando cuenta del momento en el que comienza a participar en ByFF mediante el dictado de un taller de cocina saludable que dio lugar, con el tiempo, al Comedor Gourmet, creado en 2018.

---

<sup>1</sup> Fernanda Laguna, *Control o no control*, Buenos Aires, Mansalva, 2012.

<sup>2</sup> Proyecto llevado adelante con la colaboración de la tienda de juguetes artesanales Juana de arco, del barrio de Palermo.

<sup>3</sup> Larisa Zmud, “Derecho al placer. Transformaciones en un cuerpo feminista”, *Revista de Estudios y Políticas de Género*, n°4, 2020.

Por su parte, Julieta Noveli, en su artículo “Fernanda Laguna y proyectos que tejen redes. Otra manera de leer lo político en el arte”,<sup>4</sup> analiza tres proyectos artísticos ideados por Laguna: la galería de arte y editorial Belleza y Felicidad, la editorial Eloísa Cartonera y la escuela y galería de arte Belleza y Felicidad Fiorito, explorándolos a la luz de la noción de *comunidades experimentales* de Reynaldo Laddaga y la concepción de arte político, propuesta por Jacques Rancière. La autora postula que la relación entre arte y política en estos proyectos puede ser pensada dentro del marco del *reparto de lo sensible* propuesta por Rancière, sin embargo, no es explícita en cuanto al modo en que se produce una (re) partición de lo sensible en el seno de ByFF.

El propósito que persigue este trabajo es indagar en la relación entre arte y política que propicia mediante su accionar el proyecto artístico comunitario ByFF, haciendo foco en algunas conceptualizaciones centrales de la teoría de Rancière en vinculación directa con las acciones, prácticas y experiencias que lleva adelante el grupo. Tomando a este colectivo como caso de estudio, partimos de la hipótesis que sostiene que esta iniciativa presenta una particular forma de vinculación entre arte y política, que se manifiesta mediante un cuerpo de prácticas y experiencias artísticas disensuales que dan lugar a un *nuevo reparto de lo sensible*.

En su libro *El desacuerdo*, Rancière propone la distinción entre dos tipos de comunidad, es decir, dos tipos de lo que denomina división o “reparto de lo sensible”,<sup>5</sup> a los que distingue como policia y política. El autor identifica a la primera como “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del Ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea”.<sup>6</sup> Es decir, concibe la policía como un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, y del mismo modo, que determinada palabra sea entendida como parte de un discurso y tal otra asimilada al ruido.<sup>7</sup>

Rancière reserva el nombre de política a una actividad antagónica a la que lleva a cabo la policía; una actividad que habilita la igualdad allí donde no tenía lugar. Para que haya política “es preciso que la lógica policial y la lógica igualitaria tengan un punto de coincidencia”.<sup>8</sup> De manera que la política emerge cuando se produce el encuentro entre dos procesos heterogéneos que deshacen las divisiones de lo sensible basadas por completo en el consenso: lo disensual (como proceso que da lugar a la igualdad de los individuos) se encuentra con lo consensuado (un proceso en el que esa igualdad no es posible). El consenso exclusivo propio del régimen policial “se deshace todas las veces que se abren mundos singulares de comunidad, mundos de desacuerdo y disentimiento”.<sup>9</sup>

Para Rancière, la esencia de la actividad política consiste en perturbar este acuerdo o consenso mediante operaciones disensuales. En consecuencia, la comunidad política es una comunidad disensual, obra de actores concretos, de sujetos que construyen la esfera verosímil del disenso. Un disenso que no tiene que ver con un conflicto entre los intereses de diferentes grupos, sino con una diferencia en lo sensible, “un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión”.<sup>10</sup>

En referencia a este autor, Federico Baeza<sup>11</sup> señala que los postulados de Rancière se contraponen a la estética relacional de mediados de los años 90 propuesta por Nicolás Bourriaud y a otros autores,<sup>12</sup>

<sup>4</sup> Julieta Noveli, “Fernanda Laguna y proyectos que tejen redes. Otra manera de leer lo político en el arte”, *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, n° 33, 2021.

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo. Filosofía y Política*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p.41.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>7</sup> La policía tiene que ver con la imposibilidad de pensar en procesos heterogéneos, ya que estos se encuentran previamente gestionados mediante lógicas binarias, estableciendo una partición de lo común que se asienta en el consenso. Pero el consenso, en este marco, no debe ser entendido como acuerdo o armonía de intereses, sino como “una comunidad del ‘sentir’ [...] en la que incluso los datos a partir de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos se consideran objetivos e incuestionables”. Véase Sergio Roncallo Dow, “Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios. Una lectura de la estética y la política en J. Rancière”, *Revista Signo y Pensamiento*, vol. XXVII, n°53, 2008, p.108.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>10</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005, p.51.

<sup>11</sup> Federico Baeza, *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2017. Nota de las editoras: Actualmente utiliza el nombre de Federica Baeza.

<sup>12</sup> Reynaldo Laddaga, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; Paul Ardenne, *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. España, Cendeac, 2006; Grant Kester, “Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art”, en: Zoya Zucor y Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Londres, Blackwell, 2005.

Rancière aboga, en cambio, por la distancia estética, entendida como la presentación a la mirada de “una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible”. En su argumentación, Bourriaud presenta una serie de proyectos en los que el arte opera directamente sobre los vínculos interpersonales, produciendo escenas de proximidad entre artistas y espectadores mediante la eliminación o atenuación de la mediación de las representaciones, convirtiendo las redes de contacto que propicia el artista en el mismo proyecto artístico.

Según Baeza, Bourriaud coloca en el centro de sus preocupaciones las “microutopías de lo cotidiano”,<sup>13</sup> renunciando de este modo a la gran escala de los proyectos políticos idealizantes de las vanguardias. En términos generales, las formulaciones de las estéticas de la proximidad, “cuestionan la representación y la actividad espectral cuando privilegian la intervención directa frente a la contemplación”.<sup>14</sup> De este modo, “el objetivo no es disolver el arte en la vida para regenerarla, sino producir espacios de coexistencia”.<sup>15</sup>

Rancière, por su parte, recusa estas estrategias de proximidad para poner “en el centro de las capacidades políticas del arte la distancia estética, contraria al fundamento ético y estético de la proximidad basado en el acortamiento de las distancias entre artistas y espectadores”.<sup>16</sup> En esta operación se produciría una suspensión de los vínculos cotidianos que haría posible la promesa de una nueva forma de vida que se desarrolla precisamente en la actividad espectral, a la que se le restituye su productividad frente a aquellas conceptualizaciones que la conciben como un lugar de pasividad meramente receptiva. Esta suspensión estética sería resultado de “la abrupta discontinuidad entre las formas de vida de donde procede la obra artística y la escena de su recepción, es decir, la contemplación del espectador”.<sup>17</sup>

Frente a esta aparente dicotomía, Baeza finalmente propone pensar *caminos híbridos*, como una instancia intermedia entre la proximidad y la distancia estéticas, a partir del análisis de una serie de proyectos artísticos que funcionan como plataformas que promueven experiencias basadas en intercambios y encuentros, y al mismo tiempo, propician momentos de retraimiento y reflexión; instancias de distancia estética que promueven el pensamiento. Esto habilita considerar que sería posible presentar a la mirada “una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible” que al mismo tiempo se presente en el marco de nuevos espacios de coexistencia. La propuesta del autor resulta interesante para pensar si ByFF podría pensarse como un proyecto artístico que transita por un *camino híbrido*, en un punto intermedio entre la lejanía y la cercanía estéticas, sin embargo, este análisis escapa a los objetivos propuestos en este trabajo.

Retomando los postulados de Rancière que abordamos inicialmente, hallamos que las operaciones disensuales son elementos centrales para la irrupción de la actividad política. De este modo, el arte tiene que ver con la política cuando propone una distribución nueva del espacio material y simbólico, cuando rompe la esfera verosímil del disenso a partir de la fórmula *nos sumus, nos existimus*.<sup>18</sup> Señala el autor: “esta distribución una y esta redistribución de lugares y de identidades, esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división o reparto de lo sensible”.<sup>19</sup>

El reparto de lo sensible involucra entonces un nuevo recorte del campo de la experiencia, que deshace y recompone las relaciones entre “los modos del hacer, los modos del Ser y los modos del decir que definen la organización sensible de la comunidad, las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa y aquellos donde se hace tal otra, las capacidades vinculadas a ese hacer, y las que son exigidas por otro”.<sup>20</sup>

El recorrido conceptual realizado permite ahora retomar el problema esgrimido como objeto de este trabajo: analizar la imbricación entre arte y política que el proyecto ByFF propicia a partir de su accionar cotidiano.

<sup>13</sup> Federico Baeza, *Proximidad y distancia. Arte...*, 186.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 190.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, 191.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 192.

<sup>18</sup> Nosotros somos, nosotros existimos.

<sup>19</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas...op. cit.*, 14.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 58.

La idea inicial de que ByF tuviera una nueva “sucursal” en un barrio urbano marginal de la Provincia de Buenos Aires es de por sí una decisión que marca una irrupción en lo que aquí entendimos como el lugar del consenso, es decir, la comunidad del régimen policial. Laguna manifiesta años más tarde que la iniciativa se gestó bajo la premisa “Belleza y felicidad, un paso al costado”, explicitando que le pareció potente llevar el centro a la periferia: “fue un hecho artístico y no solo social (...) un paso al costado significa poner en cuestionamiento los cánones establecidos del mundo del arte.”<sup>21</sup>

A partir del análisis de los ejes de trabajo de los primeros años de ByFF, planteados por los propios integrantes del proyecto, es posible evidenciar prácticas y experiencias que por sus particularidades podemos pensar como *disensuales*:

1) Eje expositivo, en el que se desafiaron los estándares tradicionales de los dispositivos y espacios de exhibición, por llevarse a cabo las exposiciones en todo tipo de lugares alternativos, como la habitación de una vecina, un baño abandonado, un comedor infantil o el pasillo de un almacén. En estos espacios exhibieron sus obras artistas consagrados y emergentes del campo del arte local, artistas del barrio y participantes de los talleres que se dictaban en Villa Fiorito.<sup>22</sup>

2) Eje educativo, con talleres semanales de imagen y palabra, que involucraron artes visuales, audiovisuales, literatura, teatro, etc. y que, con el tiempo, se volvieron más experimentales e interdisciplinarios. El carácter disruptivo es evidente en la vinculación entre áreas como cómic y periodismo, performance y poesía, elaboración de trajes y danza, experimentación sonora con objetos y dirección coral, etc. Con el tiempo, y a partir de la mencionada reconfiguración de los ejes de trabajo, se sumaron talleres y capacitaciones sobre comidas y culturas del mundo,<sup>23</sup> serigrafía, arte contemporáneo, violencia de género, etc.

3) Eje de producción de acciones artísticas en diálogo con el barrio, que no sólo involucraron a los vecinos de Fiorito sino también a distintos artistas e instituciones, entre ellas el Fondo Nacional de las Artes,<sup>24</sup> la Fundación *Haudenschild Garage* (San Diego, Estados Unidos) y el Museo de la Cárcova.<sup>25</sup> El trabajo conjunto con estos y otros organismos desdibuja el lugar de marginalidad asignado a una comunidad de muy bajos recursos, haciendo posible para los vecinos del barrio una nueva capacidad de enunciación y acción que excede los límites de una constitución policial dada.

Hoy, como adelantamos en párrafos anteriores, ByFF lleva a cabo su accionar en torno a tres nuevos ejes sobre los que se organiza, articulados permanentemente entre sí: lo cultural, que incluye lo educativo, las exposiciones y las acciones culturales que integran al barrio; el trabajo, que se vincula al Taller de Serigrafía, un emprendimiento creado como salida laboral; y la militancia, asentada en el accionar del colectivo de mujeres Ni una menos Fiorito, creado en 2016.

<sup>21</sup> Fernanda Laguna, entrevista realizada por Ángela Bonadies, Colección Cisneros, Nueva York, Caracas, 2019.

<sup>22</sup> Algunos artistas que expusieron en la galería o participaron en eventos fueron: León Ferrari, Roxana Verón, Matías Caballero, Alberto Hernández, Cinthia Pacheco, Jonathan Leiva, Ludmila Sánchez, Taller La Estampa de la U31 de Ezeiza, Deslímites, Francisco Garamona, Roberto Jacoby, Ariel Mora, Marina de Caro, Nahuel Vecino, Nicolás Domínguez Nacif, Leo García, Rosario Bléfari, Claudia del Río, Luciana Del Fabro, Pauline Fondeville, Carolina Pierri, Adrián Villar Rojas, A77, Chum beat box, Ezequiel Klopman, Mariano Di Cesare, Eduardo Navarro, Cristian Jensen, Eugenia Pérez Tomás, Gonzalo Entenza, Dani Zelko, Alan Courtis, Débora Chevnik, Fusor TV, Julieta López Acosta, Sana Virome, Inés Laurencena, Juliana Ceci, Diego Bianchi, Nicolás Voloschin, Maximiliano Massuelli, ROHO, Eugenia Caloso, Tramanda, Mariela Scafati, Jackie Ludeña Koslovitch, Vivi Tellas, Lucía Puenzo, Miguel López, Lolo & Lauti, Tilsa Otta, Sergio Raimondi, Catalina Pérez Andrade, Paula Trama, KIDZ, Warrios, Xul Acri, Chinoy, Pablo Rosales, Marcelo Alzetta, Silvina Sicoli, María Guerrieri, Hoco Huoc, Javier Barilaro, Lautaro Basterreche, Martín Di Girolamo, Juan Giribaldi, Salome, Lea Cael Jaiero, Marina Daiez, Jimena Croceri, Andrés Politano, Valeria Cini, La piba Berreta, Sta. Bimbo, Ana Caro, Doppel Gangs, Colectivo Las maldonadas, Julieta Venegas.

<sup>23</sup> Durante el primer año de la pandemia se realizaron, entre otros talleres y cursos a distancia, clases de cocina y cultura china, cocina y cultura italiana, etc. Esto, explicita Laguna, “forma parte del proyecto armado sobre los talleres de cocina latinoamericana y feminista para trabajar la comida desde el barrio en un sentido identitario y del derecho al placer, no pensándolo siempre desde la necesidad”. Véase: Bárbara Golubicki, “Yo soy un colectivo”, *Artishock Revista de Arte Contemporáneo*, 2020.

<sup>24</sup> En 2008, Laguna produce el Taller de pintura y dibujo dictado por Magdalena Jitrik y Ernesto Ballesteros con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes y luego un Taller de poesía dictado por Daniel Durand. A partir del Taller de pintura y dibujo, en 2009 se prepara el Proyecto Secundario Liliana Maresca para presentar al Ministerio de Educación, iniciativa que es finalmente aprobada, permitiendo iniciar las actividades el EES n° 43 con Orientación en Artes Visuales en marzo de 2010. Ese mismo mes, se hace en la escuela una muestra de León Ferrari con el apoyo de *Foundation for Arts Initiatives*.

<sup>25</sup> Un proyecto colaborativo a destacar fue el emplazamiento en la entrada de Fiorito de una obra pública que se convirtió en un símbolo del barrio: “El pie del David”, una réplica del pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel, ideada por Laguna y Roberto Jacoby y realizada por el Museo de la Cárcova, en homenaje a Maradona, nacido en Fiorito. La obra fue el resultado del proyecto *Donaciones*, iniciado en 2008 y financiado por la *Fundación Haudenschild Garage*. A partir de un convenio con este museo, se acordó que además de la obra pública, la institución haría cuatro réplicas más de su acervo, que serían donadas para crear el Museo de Calcos Susana Fiorito, inaugurado finalmente con una muestra de heliografías de León Ferrari. Otras iniciativas pensadas y concretadas en torno a este eje fueron la edición

En efecto, ese año, luego de una serie de talleres sobre violencia de género dictado por la activista Marisú Devoto,<sup>26</sup> y como consecuencia de nuevos lazos generados entre mujeres del barrio, se formó el colectivo Ni una menos Fiorito, que se dedica a militar el feminismo en el barrio y a realizar impresiones de remeras en el Taller de Serigrafía, en el que las mujeres de Fiorito son capacitadas en la técnica serigráfica.<sup>27</sup>

Las propias vecinas de Fiorito sostienen que antes de la creación del proyecto las mujeres del barrio no interactuaban entre ellas, no se conocían personalmente ni compartían ningún tipo de espacio o actividad. La iniciativa las nucleó, las llevó a vincularse y a proyectar cosas en común. Fue a partir de este intercambio que surgió la idea de crear un colectivo feminista, mediante el que iniciaron acciones, talleres, proyectos comerciales e intercambios con mujeres de otros barrios.

En los últimos años, en paralelo a una multiplicidad de talleres, publicación de fanzines y actividades desarrolladas semanalmente, se realizaron eventos que buscaron extender los lazos del proyecto hacia otras latitudes. El 2017 encontró a ByFF realizando el “Primer Festival Latinoamericano de Cortos y Video-minutos Soñar, soñar”, del que participaron artistas y colectivos de arte de Cuba, Brasil, Perú, Colombia, México, Bolivia, Chile, Uruguay y Argentina. Para el festival, que tuvo su segunda edición en 2021, se realizaron bolsas de tela y remeras alusivas en el Taller de Serigrafía, realizadas en colaboración con distintos artistas y diseñadores. Como corolario, se realizó un evento en el que se proyectaron todos los cortos enviados y se anunciaron los ganadores de la convocatoria.

Dos años después, en el marco del 3 de junio de 2019, se llevó a cabo el primer “Torneo de fútbol Ni una menos - Fútbol 5 feminista - Copa libertadoras”, en el que intervinieron diez equipos de diferentes zonas del conurbano bonaerense y de la Ciudad de Buenos Aires. El evento contó además con talleres de arte, recitales y una kermés. Las consignas del encuentro fueron:

\*\*\*

¡Vivas, libres, deseantes y desendeudadas nos queremos! Aborto legal, estado laico, salario feminista y fin de las violencias psicológicas y físicas machistas, que tienen su expresión máxima en el femicidio. ¡Nos juntamos para decir basta y construir una vida llena de deseos y justicia! ¡Ni una menos vivas nos queremos!<sup>28</sup>

\*\*\*

La vocación por tejer redes del proyecto, así como sus modos posdisciplinarios de operar, llevaron con el tiempo a que varias de sus integrantes comenzaran a asistir a talleres o capacitaciones en distintos barrios de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien durante toda la trayectoria de ByFF una de las actividades centrales fue la visita a museos o instituciones culturales allende Villa Fiorito, el objetivo ahora es capacitarse en distintas áreas, ser partícipes de experiencias compartidas con otras compañeras del grupo, docentes, artistas y activistas, para luego poder resignificar y transmitir esas vivencias en el barrio.

Entre otros, realizaron un taller de gofrado, asistieron junto a Diana Aravena a una capacitación en Economía Cooperativista y continúan hasta hoy trabajando en cerámica junto a Susana Laguna en el taller El Paraíso del barrio de Palermo. A partir de esta última iniciativa surgió el proyecto 5 corazones, que se presentó al Premio Adquisición 8M 2023, una distinción destinada a artistas mujeres, lesbianas, travestis y trans de todo el país. La obra presentada, un carro de cartonero cargado con una multiplicidad

---

de un disco titulado *Cuentos raros y sueños extraños*, con letras escritas por los niños de los talleres de escritura, para las que el músico y poeta Francisco Garamona compuso y grabó las melodías; la realización de otro disco, ideado, producido y grabado en el taller de experimentación sonora con objetos y dirección coral, dictado por el músico Alan Courtis; y la realización, en conjunto con el colectivo de arquitectos A77, de un carro-taller-multifuncional inspirado en los carros de los cartoneros, para promocionar por el barrio y la ciudad diferentes actividades culturales, que una vez concluido fue pintado por la artista Mariela Scafati.

<sup>26</sup> Marisú Devoto es psicóloga social y cofundadora de la Fundación Propuesta a fines de los 80, pionera en el sur del conurbano en la atención de la violencia de género desde la sociedad civil.

<sup>27</sup> El colectivo Ni una menos Fiorito se presentó por primera vez en la feria arteBA en 2017 (con un desfile y un stand para la venta de las remeras producidas en el Taller de Serigrafía). El trabajo del taller se expandió tanto que el grupo fue convocado por el colectivo Actrices Argentinas para empezar a producir sus remeras.

<sup>28</sup> “Torneo de fútbol Ni una menos - Fútbol 5 feminista - Copa libertadoras”, *Belleza y Felicidad Fiorito*, 2019, <http://www.bellezay-felicidadfiorito.com>, (acceso: 23/04/2024).

de elementos en su interior, fue finalmente una de las 16 piezas premiadas, que pasaron a integrar la colección de arte del Palais de Glace. En esta redistribución de lugares y de identidades, en esta repartición de espacios, tiempos, actividades, prácticas y experiencias compartidas que propició ByFF, podemos identificar, siguiendo a Rancière, una nueva división o reparto de lo sensible que tiene su epicentro en el barrio de Villa Fiorito. Y es precisamente a partir de la fórmula esgrimida por el autor, “nosotros somos, nosotros existimos”, que podemos pensar que, en el caso de este proyecto artístico comunitario, la política se manifiesta cuando: “[...] aquellos que ‘no tienen’ tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento”.<sup>29</sup>

Este trabajo se propuso indagar, de manera incipiente, en la relación entre arte y política que es posible establecer mediante la lectura de las acciones de un proyecto artístico comunitario, utilizando como marco determinados aportes de la teoría estética de Rancière. Con este objetivo, se buscó desplazar la mirada desde las producciones y acciones artísticas surgidas en el seno de la iniciativa (ya se trate de pinturas, performances, murales, obras audiovisuales, etc.) hacia un conjunto de prácticas estéticas colectivas y colaborativas que dieron lugar a la emergencia de una *comunidad disensual*, en un territorio donde las prescripciones y los manuales de lo que es el *arte* y lo que es ser *artista* se dejan de lado.

Los conceptos desarrollados y los resultados del trabajo abren el camino a indagaciones más profundas, vinculadas con una posible lectura de las imbricaciones entre arte y política que se producen al interior del proyecto desde la perspectiva del filósofo francés. Los aportes de Baeza con relación a la propuesta del propio Rancière podrían ser explorados en un intento de pensar sus postulados acerca de la proximidad y la distancia estéticas con respecto a ByFF. Asimismo, analizar los modos en los que emerge una (re) partición de lo sensible en el seno de la iniciativa, nos lleva a preguntarnos por las implicancias que tiene en la cotidianidad de los y las vecinas que forman parte de la iniciativa el trabajo que realizan de manera colaborativa. En este sentido, futuras investigaciones buscarán ahondar no sólo en cómo esa repartición de lo sensible se produce, sino también en cómo es vivenciada y experimentada por los y las integrantes de la comunidad, llevando a cabo análisis más exhaustivos en el ámbito del estudio de las formas de organización y en particular, de las redes de relaciones tanto interpersonales como comunitarias generadas en torno a ByFF. La continuidad de la investigación en esta línea requerirá la incorporación de herramientas y metodologías provenientes de la sociología, que permitirán una comprensión más acabada de la complejidad del proyecto como objeto de estudio, específicamente tomando como marco la Teoría de Redes.



**Fig. 1** Torneo de fútbol Ni una menos - Fútbol 5 feminista - Copa libertadoras, 2019. Foto: Belleza Felicidad Fiorito, <http://www.bellezayfelicidadfiorito.com> (acceso: 23/04/2024). <<

**Fig. 2** Producción colectiva realizada en el taller de arte dictado por Victoria Musotto y Lucía Reissig, ca. 2018. Foto: Victoria Musotto. <<

<sup>29</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas...op. cit.* 14.



**Fig. 3** Joven de Villa Fiorito posando con una de las remeras producidas en el Taller de Serigrafía Ni Una Menos, 2017. Foto: Micaela Iribarren. <<



**Fig. 4** 5 corazones de Fiorito, Sin título (carro de cartonero), cerámica esmaltada, 19 x 27 x 12 cm., 2023. Colección privada. Foto: sin datos de autoría, reproducida en Lucia Requejo, "5 corazones de Belleza y Felicidad: las ceramistas de Fiorito", Página 12, 28 de enero de 2023, [www.pagina12.com.ar/519264-5-corazones-de-belleza-y-felicidad-las-ceramistas-de-fiorito](http://www.pagina12.com.ar/519264-5-corazones-de-belleza-y-felicidad-las-ceramistas-de-fiorito), (acceso: 23/04/2024). <<



**Fig. 5** Evento de cierre del Festival Latinoamericano de Cortos y Videominutos Soñar, soñar, 2017. Foto: sin datos de autoría, <http://www.norafisch.com.ar>, (acceso: 24/04/2024). <<

**Fig. 6** Stand con algunos de los fanzines autoeditados por ByFF, 2022. Foto: elaboración propia. <<

## Bibliografía

Baeza, Federico, *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*, Buenos Aires, Biblos, 2017.

Bonadies, Ángela, "Entrevista con Fernanda Laguna", Colección Cisneros, 2019. <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/featured/entrevista-con-fernanda-laguna>. (acceso: 15/01/2021).

Golubicki, Bárbara, "Yo soy un colectivo", *Artishock Revista de Arte Contemporáneo*, 2020. <https://artishockrevista.com/2020/11/20/fernanda-laguna-entrevista/>. (acceso: 25/01/2021).

Laddaga, Reynaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Laguna, Fernanda, *Control o no control*, Buenos Aires, Mansalva, 2012.

Noveli, Julieta, "Fernanda Laguna y proyectos que tejen redes. Otra manera de leer lo político en el arte", *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, n° 33, 2021.

Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Filosofía y Política*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

\_\_\_\_\_. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014.

Roncallo Dow, Sergio, "Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios. Una lectura de la estética y la política en J. Rancière", *Revista Signo y Pensamiento*, vol. XXVII, n°53, 2008.  
"Torneo de fútbol Ni una menos - Fútbol 5 feminista - Copa libertadoras", *Belleza y Felicidad Fiorito*, 2019, <http://www.bellezayfelicidadfiorito.com> (acceso: 23/04/2024).

Zmud, Larisa, "Derecho al placer. Transformaciones en un cuerpo feminista", *Revista de Estudios y Políticas de Género*, n°4, 2020.

---

# Ideas estéticas de Carlos Giambiagi: dimensiones de la materialidad y corrientes espiritualistas alternativas en la pintura argentina a comienzos del siglo XX

**Nicolás Miranda**

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales,  
Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

---

El pintor, grabador y escritor Carlos Giambiagi (Salto [Uruguay], 1887 - Buenos Aires, 1965) transcurrió la totalidad de su carrera artística y editorial en Buenos Aires, a excepción de un período de 27 años (entre 1915 y 1942) en el que alternó residencia entre esa ciudad y San Ignacio, provincia de Misiones. Las extendidas estadías en plena selva misionera tuvieron un profundo impacto en su obra artística y sus escritos: el entorno natural fue objeto de sus reflexiones y tema de su obra a través del paisaje, pero también configuró el escenario en el que Giambiagi se estableció buscando el alejamiento y la transformación de sus relaciones personales, laborales e institucionales.

La colección de notas, apuntes, diario y correspondencia del autor, así como numerosos artículos y ensayos en diarios y revistas durante el período señalado, dan cuenta de este impacto y despliegan de forma fragmentaria y asistemática sus nociones, conceptos e ideas estéticas y su visión acerca de la práctica artística, la relación entre las dimensiones espiritual y material de la obra de arte y la dialéctica artista-naturaleza. Si bien el objetivo de este trabajo será exponer brevemente algunas de estas ideas, se intentará además justificar que éstas merecen una consideración historiográfica aún no completamente reconocida entre las producciones estéticas de su tiempo, vinculando su propuesta a la de otros artistas-escritores abocados especialmente a la pintura de paisaje a principios del siglo xx en Argentina.

## Nociones alternativas de espiritualismo en la pintura argentina a comienzos del siglo XX

Abundan los trabajos acerca del espiritualismo como corriente estética y de pensamiento en las primeras décadas del siglo xx argentino: consideramos los estudios sobre el espiritualismo utópico de Xul Solar junto a aquellos ocupados en pensar las relaciones entre las nociones de espíritu y nación, basados principalmente en la obra y textos de Martín Malharro y Fernando Fader, así como los ensayos y crítica de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez.<sup>1</sup> El concepto de espiritualismo también es usualmente asociado tanto a la asociado tanto a la joven vanguardia filosófica argentina de la década de 1920 (Carlos Astrada, Vicente Fatone y otros escritores nucleados alrededor de la revista *Inicial*) como a la más

---

<sup>1</sup> Entre las referencias bibliográficas sobre Xul Solar cabe mencionar a: Patricia Artundo (dir.), *Xul Solar. Catálogo razonado. Obra completa*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub, 2018; Francisco Jarauta, *Xul Solar. Una utopía espiritualista*, Buenos Aires, Museo Xul Solar c. Fundación Pan Klub, 2002; y Cecilia Rabossi (cur.), *Xul Solar panactivista*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2017. Acerca de Fader y Malharro, Fernando Fader, "Acerca de los alcances del arte nacional", y Atalaya, "Martín Malharro", ambos en Rafael Cipollini (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 68-69 y 106-110. Específicamente respecto de Malharro, ver Ana Canakis, *Malharro*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2006; Laura Malosetti Costa, "Estilo y política en Martín Malharro", en *Separata*, año 8, n° 13, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano - Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2008, pp. 1-15; y Ángel Nessi, Malharro, La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1957. Los posicionamientos espiritualistas de Fader se encuentran también en su opúsculo *Reflexiones de un pintor argentino*, Buenos Aires, Talleres gráficos de J. Weis y Preusche, 1918, y son analizados en Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998. Sobre los conceptos de Rojas y Gálvez, Ricardo Rojas, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Losada, 1951 y *La Restauración Nacionalista. Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas*, Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, 1971; y Marta Gómez de Rodríguez Britos, "Manuel Gálvez, crítico de arte", en *Cuadernos de Historia del Arte del Instituto de Historia del Arte*, n° 7, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1968, pp. 47-54.

estudiada vanguardia literaria martinfierrista.<sup>2</sup>

Propondremos en este trabajo un contexto de interpretación de la propuesta estética de Carlos Giambiagi que es más acotado y homogéneo, a la vez que alternativo respecto de los discursos abordados canónicamente por la historiografía argentina, centrados en los artistas, críticos y escritores mencionados en el párrafo anterior. En principio porque aquella propuesta en sí misma se encuentra escasamente estudiada, pero además se entenderá que la riqueza y originalidad de estas ideas se comprende mejor en contraste con las reflexiones acerca de la naturaleza espiritual de la obra de arte de otros artistas argentinos del período. Entre ellos interesan especialmente quienes se abocaron, al igual que Giambiagi, usualmente a la pintura de paisaje y a lo que ésta revela acerca de la relación con el mundo objetivo.

En la crítica y reseñas existentes acerca de Giambiagi, su pensamiento y su obra, no se lo define explícitamente como espiritualista, y tampoco se adoptará esa tesitura en este trabajo. En cambio, proponemos señalar que a lo largo de décadas de reflexiones en sus escritos se encuentran un conjunto de nociones asociadas al valor de los aspectos metafísicos en las obras de arte y en el proceso de su creación.<sup>3</sup> Así, de forma repetida encontramos que para el autor los conceptos de sentimiento, temperamento, emoción, alma, exaltación y espíritu fueron fundamentales para su consideración de una práctica auténtica de la labor artística, entendida como despojada del convencionalismo académico y su señalada frialdad e incapacidad expresiva.

El cariz de interpretación subjetiva que daría a una obra artística su autenticidad, especialmente en la pintura de paisaje, hace anclaje particularmente en la noción de espíritu. Distintas entradas en su diario entre 1926 y 1929 muestran que para Giambiagi es aquel el que debe “orientarse hacia lo inexpresable”,<sup>4</sup> el que tiene la potencia de elevar estéticamente un tema mundano si es plasmado en la superficie pictórica,<sup>5</sup> y el que define la aspiración de toda obra: “El arte debe llegar a ser la expresión serena de nuestro espíritu”.<sup>6</sup> Otros artistas argentinos del período compartieron estos interrogantes mediante conceptos similares: nos referiremos aquí a Faustino Brughetti (1877-1956) y el fraile dominico Guillermo Butler (1880-1961), pintores que al igual que su contemporáneo Giambiagi privilegiaron al paisaje en su producción pictórica y se ocuparon de plasmar ideas estéticas mediante artículos y ensayos. Respecto del primero, las fuentes principales que recogen su pensamiento son sus libros *Con el alma* y *Mi credo*, además de *Estética espiritual*, la recopilación de sus anotaciones que actualiza al primero de ellos y que permaneció inédita hasta 1991.

Como este último título indica, Brughetti fue, de los artistas-escriutores mencionados, el más explícito y ortodoxo en su acercamiento al espiritualismo de corte idealista: en las fuentes encontramos que las producciones artísticas son el “tesoro espiritual del mundo” y el artista quien capta “las múltiples voces de la naturaleza y el espíritu” y quien “trabaja, lucha y vive por el ideal”.<sup>7</sup> Toda obra producida por un artista auténtico es una expresión anímica que vehiculiza un sentimiento y una emoción.

El caso de Butler interesa por su contraste, en cuanto a que las fuentes son más escasas y de una circulación mucho más restringida, y por la decisiva impronta de su práctica religiosa en sus pensamientos sobre la naturaleza del hacer artístico. El fraile dio a conocer sus aproximaciones a la temática en un breve artículo de 1915 en la edición semanal *Verdades y noticias*, de la ciudad de Mendoza y entre 1920 y 1925 en seis números de la revista *Ensayos y Rumbos*, publicada por los Padres Dominicos

<sup>2</sup> El trabajo de Astrada, Fatone y otros escritores espiritualistas en la revista *Inicial* ha sido analizado por: Marcelo Velarde Cañazares, “La joven vanguardia filosófica argentina de la década de 1920”, en *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 30, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Filosofía Argentina y Americana, 2013, pp. 61-87. Acerca de la revista *Martín Fierro*, Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

<sup>3</sup> Giambiagi estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y contaba con una amplia formación estética y filosófica, como evidencian a lo largo de sus escritos sus menciones a Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Leonardo Da Vinci, Wilhelm Worringer, Hippolyte Taine, Benedetto Croce, Maurice Maeterlink y Platón, entre otros. Se formó artísticamente como discípulo de Martín Malharro e integró el Taller de Canning junto a los críticos de arte Atalaya y Augusto Gozalbo, los pintores Domingo Viau y Hugo Garbarini y los escultores Antonio Sibellino, Nicolás Lamanna y Luis Falcini. Ver.: Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un pintor*, Buenos Aires, Stilcograf, 1972.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>5</sup> “Un durazno, gran obra en un cuadro en cuanto deja de ser durazno, para ser el reflejo del espíritu de un artista”, *Ibid.*, p. 34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>7</sup> Faustino Brughetti, *Estética espiritual*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991, pp. 16-17.

del Colegio Lacordaire en Buenos Aires.<sup>8</sup>

En sus textos para la revista dominica, define al arte como una “necesidad imperiosa de nuestro espíritu”, la “expresión más sublime de un alma sensible y emocionada por una belleza superior” cuyo fin principal “debe ser más espiritual y moral que objetivo y sensible”.<sup>9</sup> En estos artículos, se extenderá acerca de que el arte “no es otra cosa que la exteriorización de emociones fuertemente sentidas” cuya importancia deriva de “la influencia que ello tiene en nuestro espíritu”.<sup>10</sup>

## Dimensiones de la materialidad

En las líneas anteriores se pone el acento sobre las similitudes entre los autores considerados respecto de asignar importancia a la noción de espíritu y a la expresión emocional, anímica y subjetiva en las obras de arte. Será en relación con el aspecto material de la práctica artística donde encontraremos algunos aportes diferenciales del pensamiento giambiagiano respecto de la tendencia metafísica, sea idealista o religiosa, de sus colegas contemporáneos. Para abordar este punto analizaremos dos dimensiones de la materialidad sobre la que todos ellos se ocuparon de maneras distintas: la mirada sobre los elementos, técnicas y procedimientos empleados en las obras, y la forma en que éstas expresan un modo de relación con el mundo objetivo y en particular con la naturaleza. Además consideraremos algunas observaciones respecto a las tendencias abstraccionistas del arte moderno vinculadas al valor estético de la espiritualidad y de la materialidad.

Respecto del primer punto, es notorio que tanto Brughetti como Butler le dieron poco espacio en sus reflexiones al significado y derivaciones que la manipulación de distintos elementos podría tener sobre las obras artísticas. Para el primero, el artista es un aristócrata del espíritu y el arte plástico una tarea con arreglo a fines éticos y espirituales que contribuyen a superar las contingencias de la vida material: donde se consideren los bienes materiales “están de más las virtudes éticas: entonces tú, hombre espiritual, aléjate”.<sup>11</sup> Se comprende así que en *Mi credo*, cuyo subtítulo es *Pedagogía artística* y que recoge sus indicaciones de enseñanza, insista en la importancia del alma y de la transmisión de emociones y sentimientos, recomiende el estudio de la geometría, la perspectiva y la anatomía y considere al dibujo la base de la pintura, pero no haya apreciaciones o recomendaciones sobre elementos concretos o materiales de trabajo.

En el caso de Butler, tampoco contamos con observaciones puntuales sobre técnica o elementos, aunque distintas fuentes indican que se nutrió de lecturas acerca del empleo de los materiales,<sup>12</sup> especialmente Cennino Cennini, tratadista italiano del Renacimiento Temprano también referido en los escritos de Giambiagi.<sup>13</sup> Las elecciones de trabajo del fraile –su privilegio de la emulsión temple sobre el más sensual y matérico óleo, la disminución del contenido graso de este último para lograr aspectos más diáfanos e inmateliales cuando lo utilizaba, la preferencia de soportes como la tabla antes que la tela– pueden interpretarse como filiaciones dentro de una tradición. En el caso de Butler se trata de la pintura cristiana quattrocentista, principalmente la de su admirado cófrade Fra Angélico, antes que la iniciada con el Alto Renacimiento.<sup>14</sup>

A este respecto las ideas estéticas de Giambiagi son marcadamente distintas: en febrero de 1937 dedica una larga anotación en su diario sobre las conveniencias del uso de barnices grasos, acuarelas o mate de acuerdo a las veladuras, tonalidades o transparencias que se busquen, con ejemplos de utilidades por maestros canónicos europeos como Jan van Eyck, Peter Paul Rubens, Giotto o Da Vinci, y citando

<sup>8</sup> Guillermo Butler, “Algo sobre arte”, *Verdades y Noticias*, Año IV, n° 178, 1915, pp. 4-5; “El arte y su influencia”, *Ensayos y Rumbos*, *Revista Dominicana Argentina*, Año XIX, n° 8, 1920, pp. 234-238; “Arte Cristiano II”, *Ensayos y Rumbos*, *Revista Dominicana Argentina*, Año XXII, n° 1, 1923a, pp. 298-302; “Arte Cristiano”, *Ensayos y Rumbos*, *Revista Dominicana Argentina*, Año XXII, n° 12, 1923b, pp. 339-342; “Arte Cristiano IV”, *Ensayos y Rumbos*, *Revista Dominicana Argentina*, Buenos Aires, Año XXIII, n° 5, 1924a, pp. 77-80; “Arte Cristiano V”, *Ensayos y Rumbos*, *Revista Dominicana Argentina*, Buenos Aires, Año XXIII, n° 7, 1924b, pp. 140-143; y “Arte Cristiano”, *Ensayos y Rumbos*, *Revista Dominicana Argentina*, Buenos Aires, Año XXIV, n° 3-4, 1925, pp. 33-36.

<sup>9</sup> Guillermo Butler, “Arte Cristiano II”, *op.cit.*, p. 299.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>11</sup> Faustino Brughetti, *Estética espiritual*, *op. cit.*, pp. 39.

<sup>12</sup> Guillermo Butler, “Arte Cristiano IV”, *op. cit.*, p. 80; Tatiana Kohan, *Fray Guillermo Butler: 1880-1961, la imagen sin tiempo*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2018, p. 23; y Jorge M. Furt, *Butler*, Córdoba, Etelvina Furt, 1974, p. 43.

<sup>13</sup> Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>14</sup> Tatiana Kohan, *Fray Guillermo Butler op. cit.*, pp. 21-23.

al mencionado Cennini. Para Giambiagi, desde Paul Cézanne, “los modernos uniformamos las entonaciones con las mezclas hechas y los grises nuestros [...] no son sino la observancia de la ley de una luz general influyendo en el color”.<sup>15</sup>

Su adscripción a las enseñanzas de Cézanne lo lleva a percibirse como parte de la pintura moderna de acuerdo a sus procedimientos materiales antes que temáticos o estilísticos. La misma anotación contiene reflexiones sobre la importancia de la calidad de la materia y de las dimensiones de la pintura en el resultado de las búsquedas artísticas. Refrendando este punto, otra entrada en enero de 1939 menciona: “En arte no hay sino un oficio elemental: el conocimiento de los materiales”.<sup>16</sup> Hacia el final de su vida Giambiagi dedicó las últimas entradas de sus notas, en diciembre de 1963, a observaciones sobre la utilización de distintas planchas, objetos y técnicas para distintos efectos durante los procesos de grabado, y a la importancia que los diversos secados de las resinas, bálsamos y fórmulas químicas (sulfato de zinc, albayalde, copal, trementina, fosfato de calcio) tienen sobre la composición, orden, claridad y temporalidad –de elaboración y de duración– de una obra pictórica.<sup>17</sup>

### Dialécticas entre el mundo objetivo y la obra de arte

La relación con el mundo objetivo y la naturaleza también muestra diferencias notables entre los artistas analizados aquí. Como ya se ha señalado, en Brughetti es más notoria la tendencia dualista que, tratándose no sólo de un orgulloso idealista sino también de un creyente cristiano, no duda en desacreditar a lo material (el lucro, el cuerpo, la obra de arte convertida en mercancía, la realidad externa al sujeto) dadas su decadencia espiritual y superficialidad distractiva. El mundo objetivo, aun en el caso de la naturaleza, es un espejismo cuya apariencia sensible debe ser descartada en favor de su esencia metafísica: captar y expresar emocionalmente esta última es el deber del artista.

También en el caso de Butler encontramos un rechazo de orden moral frente al mundo material-sensible. Tanto lo sensual como lo pagano son considerados enemigos de la elevación espiritual, y las vicisitudes vitales una carga de dolor, tristeza y egoísmo. Butler acusó de decadentes al materialismo, el humanismo, el naturalismo y el sensualismo, y de engañosa a la academia por su énfasis en la técnica y el arte mercantilizado. Pero en el caso del fraile, la emoción ante la belleza natural es insuficiente frente a los vicios artísticos: es preciso plasmar la santidad y pureza de la mística cristiana en la obra, lo que pone al arte religioso en un plano superior respecto del profano.<sup>18</sup>

Esta vinculación entre obra y mundo objetivo impacta en los procedimientos artísticos de Butler. El corolario de la postura butleriana sobre la insuficiencia espiritual de la belleza natural puede rastrearse en el hecho de que, como relatan fuentes directas, sus paisajes no eran pintados al aire libre sino en estudio.<sup>19</sup> Adquiere importancia la separación espacio-temporal con el modelo concreto y visible a representar pictóricamente. Algunas estudiosas han sugerido que, dada la ausencia de perspectiva y el tratamiento planimétrico y simbolista del color en los paisajes de su etapa de madurez, la obra de Butler apuntó en dirección a una incipiente abstracción,<sup>20</sup> y su ejecución se basó más en la memoria que en la observación directa.<sup>21</sup> Los mencionados recursos y procedimientos pictóricos del fraile pueden encontrarse en *Sierras de Córdoba* (**Fig. 1**), paisaje pintado en 1940, a sus casi sesenta años. En este temple sobre cartón las distintas superficies representadas adquieren un carácter cada vez más diáfano a medida que el espectador eleva y profundiza su mirada hasta llegar al cielo, espacio de particular significación iconográfica para la pintura de tradición católica. Éste es plasmado en color absolutamente plano, sin una fuente identificable de luz, con una claridad grave y espectral que se proyecta desde el fondo sobre la serranía. Contrástese para el caso con *El río de la fonda* (**Fig. 2**), óleo en el que Brughetti concentró su atención en el efecto lumínico sobre las

<sup>15</sup> Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un...*, op. cit., pp. 76-78.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 168-171.

<sup>18</sup> Guillermo Butler, “Arte Cristiano”, *Ensayos y Rumbos, Revista Dominicana Argentina*, n.º. 12, Año XXII, 1923b, p. 339.

<sup>19</sup> “En el más alto piso de su taller [...] él, ausente, punteaba a puntos coloridos cartones que luego resultaban sierras neblinosas [...] Como no copiaba [...] había afinado hasta agudísimos extremos la facultad de memorizar [...] No hubo paisaje suyo que no llevase una expresión viva de la tierra, aunque su obra más lograda fue cumplida en su taller a solas con su recuerdo y su espíritu”, Jorge M. Furt, op. cit., pp. 7-10. Furt también relata que la carnalidad e imperfección material de la figura humana era percibida por Butler como una dificultad para trabajar, una limitación opuesta a la libertad y espiritualización inspiradas por el paisaje, *Ibid.*, pp. 53-55.

<sup>20</sup> Cecilia Aguirre, “Arte y espiritualidad en Guillermo Butler”, en: Sara Amenta y Cecilia Aguirre (editoras), *Aportes para la historia de la Arquidiócesis de Tucumán*, San Miguel de Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 2020, pp. 14-22.

<sup>21</sup> Al respecto Kohan comenta: “Su repertorio iconográfico es acotado, porque la pintura para él no se restringe a la representación de un tema ni se agota en él”, Tatiana Kohan, op. cit., p. 25.

sobre la utilización de distintas planchas, objetos y técnicas para distintos efectos durante los procesos de grabado, y a la importancia que los diversos secados de las resinas, bálsamos y fórmulas químicas (sulfato de zinc, albayalde, copal, trementina, fosfato de calcio) tienen sobre la composición, orden, claridad y temporalidad –de elaboración y de duración– de una obra pictórica.<sup>17</sup>

## Dialécticas entre el mundo objetivo y la obra de arte

La relación con el mundo objetivo y la naturaleza también muestra diferencias notables entre los artistas analizados aquí. Como ya se ha señalado, en Brughetti es más notoria la tendencia dualista que, tratándose no sólo de un orgulloso idealista sino también de un creyente cristiano, no duda en desacreditar a lo material (el lucro, el cuerpo, la obra de arte convertida en mercancía, la realidad externa al sujeto) dadas su decadencia espiritual y superficialidad distractiva. El mundo objetivo, aun en el caso de la naturaleza, es un espejismo cuya apariencia sensible debe ser descartada en favor de su esencia metafísica: captar y expresar emocionalmente esta última es el deber del artista.

También en el caso de Butler encontramos un rechazo de orden moral frente al mundo material-sensible. Tanto lo sensual como lo pagano son considerados enemigos de la elevación espiritual, y las vicisitudes vitales una carga de dolor, tristeza y egoísmo. Butler acusó de decadentes al materialismo, el humanismo, el naturalismo y el sensualismo, y de engañosa a la academia por su énfasis en la técnica y el arte mercantilizado. Pero en el caso del fraile, la emoción ante la belleza natural es insuficiente frente a los vicios artísticos: es preciso plasmar la santidad y pureza de la mística cristiana en la obra, lo que pone al arte religioso en un plano superior respecto del profano.<sup>18</sup>

Esta vinculación entre obra y mundo objetivo impacta en los procedimientos artísticos de Butler. El corolario de la postura butleriana sobre la insuficiencia espiritual de la belleza natural puede rastrearse en el hecho de que, como relatan fuentes directas, sus paisajes no eran pintados al aire libre sino en estudio.<sup>19</sup> Adquiere importancia la separación espacio-temporal con el modelo concreto y visible a representar pictóricamente. Algunas estudiosas han sugerido que, dada la ausencia de perspectiva y el tratamiento planimétrico y simbolista del color en los paisajes de su etapa de madurez, la obra de Butler apuntó en dirección a una incipiente abstracción,<sup>20</sup> y su ejecución se basó más en la memoria que en la observación directa.<sup>21</sup> Los mencionados recursos y procedimientos pictóricos del fraile pueden encontrarse en *Sierras de Córdoba* (**Fig. 1**), paisaje pintado en 1940, a sus casi sesenta años. En este temple sobre cartón las distintas superficies representadas adquieren un carácter cada vez más diáfano a medida que el espectador eleva y profundiza su mirada hasta llegar al cielo, espacio de particular significación iconográfica para la pintura de tradición católica. Éste es plasmado en color absolutamente plano, sin una fuente identificable de luz, con una claridad grave y espectral que se proyecta desde el fondo sobre la serranía. Contrástese para el caso con *El río de la fonda* (**Fig. 2**), óleo en el que Brughetti concentró su atención en el efecto lumínico sobre las facetas de la tierra, el río y los árboles y en una profundidad sugerida a través de las diversas gradaciones de la perspectiva atmosférica. La emoción del autor se hace patente a través de una pincelada visible, huella de la subjetividad del artista en el lienzo.

En los escritos de Giambiagi encontramos un anhelo de síntesis que lleva estos planteos de Brughetti y Butler a sus últimas consecuencias vitales y teóricas. Por el lado vital, el artista realizó el mandato brughettiano y se destinó a vivir en la naturaleza para sumergirse en ella, de forma que ésta no sea sólo asunto de la obra sino que creador y creación se encontrasen imbuidos de lo que los rodeaba. Aun si ateo dada su filiación anarquista, el pintor uruguayo refirió al sentimiento panteísta que le inspiró la admiración de la naturaleza y lo exaltó en impresiones profundas y “borracheras visuales”. Se preguntó

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 168-171.

<sup>18</sup> Guillermo Butler, “Arte Cristiano”, *Ensayos y Rumbos, Revista Dominicana Argentina*, n°. 12, Año XXII, 1923b, p. 339.

<sup>19</sup> “En el más alto piso de su taller [...] él, ausente, punteaba a puntos coloridos cartones que luego resultaban sierras neblinosas [...] Como no copiaba [...] había afinado hasta agudísimos extremos la facultad de memorizar [...] No hubo paisaje suyo que no llevase una expresión viva de la tierra, aunque su obra más lograda fue cumplida en su taller a solas con su recuerdo y su espíritu”, Jorge M. Furt, *op. cit.*, pp. 7-10. Furt también relata que la carnalidad e imperfección material de la figura humana era percibida por Butler como una dificultad para trabajar, una limitación opuesta a la libertad y espiritualización inspiradas por el paisaje, *Ibid.*, pp. 53-55.

<sup>20</sup> Cecilia Aguirre, “Arte y espiritualidad en Guillermo Butler”, en: Sara Amenta y Cecilia Aguirre (editoras), *Aportes para la historia de la Arquidiócesis de Tucumán*, San Miguel de Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 2020, pp. 14-22.

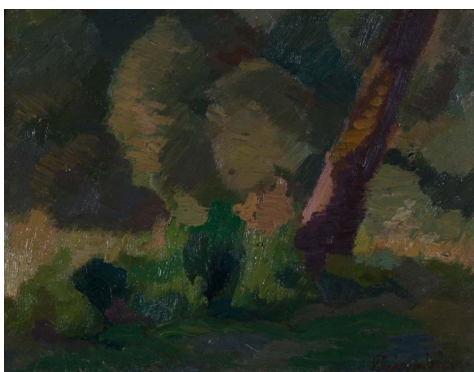
<sup>21</sup> Al respecto Kohan comenta: “Su repertorio iconográfico es acotado, porque la pintura para él no se restringe a la representación de un tema ni se agota en él”, Tatiana Kohan, *op. cit.*, p. 25.

“cómo apresar la realidad como es y no su apariencia” aun si “es la apariencia la que impresiona mis sentidos”.<sup>22</sup>

Giambiagi valoró el acento del impresionismo en los procesos perceptivos pero rechazó el cientificismo: no se ocupó en sus páginas de la enumeración de efectos ópticos y la forma de plasmarlos. En cambio, asignó a lo objetivo la carga de una vivencia íntima que conforma un carácter: éste es lo que debe ser sentido y expresado por el artista en sus obras. Ya en junio de 1910, en un artículo de juventud para la revista *Athinae* sobre las posibilidades de un arte nacional, se posicionó críticamente con la pintura histórica costumbrista e intelectualizada y en pos de las “almas predispuestas a despertar el pasado de cada piedra”.<sup>23</sup> En esta línea, algunos paisajes giambiagianos del período misionero como *Orillas del monte* y *Rancho en el monte* (Figs. 3 y 4), ambos en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, demuestran un uso anímico antes que verista del color y una dedicación a traducir el espacio en valores sin tanta preocupación por los efectos de la luz sobre las superficies. Respecto de las obras de Butler y Brughetti referidas previamente, se evidencian en estas pinturas unas soluciones formales que las singularizan, especialmente en lo tocante a las relaciones de volúmenes y espacios representados. Con un procedimiento informe, casi de manchas (técnica con la que describió en ocasiones su manera de pintar), Giambiagi se acercó por momentos a ambientes más cerrados del paisaje valiéndose de empastes y cromatismos de fuerte carácter íntimo y emotivo. Estos recursos otorgan a los trabajos mencionados un efecto paradójico, de carga matérica y cualidades impalpables, divergente en sus resultados de aquellos a los que arribaron los otros artistas aquí analizados. Por otra parte, la dimensión y soporte de sus obras (en muchos casos óleos sobre cartón, en placas de no más de 25 x 18 centímetros) son testigo de las limitaciones materiales de sus condiciones de producción, considerando que algunas o la totalidad de sus pinturas de esta época fueron realizadas en un precario rancho próximo a la selva, con escasas herramientas y comodidades.



**Fig. 1** Fray Guillermo Butler, *Sierras de Córdoba*, temple sobre cartón, 35 x 50,1 cm, 1940. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan. <<



**Fig. 2** Faustino Brughetti, *El río de la fonda*, óleo sobre tela, 60 x 76 cm, s/f. Museo de Arte de Tigre, Tigre. <<

<sup>22</sup> Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un...*, op. cit., pp. 135 y 207.

<sup>23</sup> Carlos Giambiagi, “Las costumbres nacionales en el arte [Artículo sobre las causas del lento desarrollo del arte plástico en la Argentina]”, *Athinae*, n° 22, Buenos Aires, 1910, p. 23.

Por el lado teórico, podría afirmarse que Giambiagi intuyó la relación entre expresión anímico-subjetiva y tendencia a la abstracción, como pareciera sugerida en la obra de Butler. En su cuaderno de apuntes, valoró la poesía y audacia de la intención trascendental de Wassily Kandinsky (aunque sus imágenes fueran a parar a “armoniosas alfombras”),<sup>24</sup> por sobre las búsquedas matemáticas de los concretos argentinos. Destacó las observaciones de Amédée Ozenfant y Charles-Edouard Jeanneret acerca de la proyección subjetiva de un orden geométrico en la representación de la naturaleza. Estimó la liberación explosiva de las fuerzas plásticas de los suprematistas y constructivistas rusos por sobre la pintura más calculada de Piet Mondrian. De sus intercambios con su amigo Emilio Pettoruti concluyó que “encuentro lo objetivo camuflado en todas las expresiones de pintura pura, y casi como una revelación de la impotencia de hacerla”<sup>25</sup> y alrededor de 1950 lo criticó por hacer “retórica de composición, ensimismado en trazar rayitas y puntitos...para no decir nada”.<sup>26</sup> La obra de Xul Solar le parecía “de un diletantismo intelectual, culto y elegante”.<sup>27</sup>

En definitiva, frente a la circulación de tendencias abstraccionistas europeas y locales Giambiagi se mostró refractario pero también muy interesado, dándoles un lugar de importancia en sus anotaciones. Evitó la condena a las vanguardias por su materialismo o sensualismo. No prejuizó incapacidades técnicas ni ausencia de belleza, ni leyó a la abstracción o a la vanguardia en general en términos de amenaza, decadencia o deshumanización, todas expresiones que sí podemos encontrar en Butler y Brughetti y que acusan por contraste el espiritualismo idealista de ambos.<sup>28</sup>

El énfasis en la obra de arte como fruto del trabajo y en el artista como trabajador marca el punto donde los planteos de orden estético de Giambiagi divergen de sus contemporáneos espiritualistas y aúnan las dimensiones del empleo de los materiales y de la dialéctica obra/mundo objetivo. A través de una sensibilidad al servicio de la labor que transforma lo físico para imbuirlo de la carga emocional, el arte puede ser síntesis-unidad de sujeto y objeto, rechazando el dualismo para integrar los términos. De esta manera se cumpliría “nuestro sueño, el de poder trabajar sin preocupaciones de otro orden”.<sup>29</sup>

La creación de una obra que expresa una emoción sentida mediante una materia que debe ser buscada, seleccionada y preparada configura para Giambiagi un trabajo complejo, que no puede subsumirse a las necesidades productivas que el circuito institucional y el mercado artístico demandan. Las dificultades provendrían de intentar conciliar los apremios materiales y la vida artística auténtica: la necesidad de “salvarse por el trabajo”<sup>30</sup> y no ceder a las “zonceras (que) son arte chic para burgueses (...) un arte falaz y mentido”<sup>31</sup> (la pintura de caballete, la decoración). Propuso, en cambio

\*\*\*

Decorar libros y ensayar una decoración escultórica honrada [...], el grabado -módico y difusible-, las viñetas, los afiches...Todo es posible si a pesar de todo trabajáramos arte, como jornaleros [...] Un movimiento así de artistas artesanos sería trascendental [...] No más exposiciones de cuadros, sino de trabajos. Una fuente, un pilar, una reja, un almohadón, una tapa de libro.<sup>32</sup>

\*\*\*

Transformar, en definitiva, la vida cotidiana mediante el arte. Su práctica no sólo como pintor sino también como grabador –especialmente para las revistas anarquistas *Acción de arte* y *La campana de palo*- y elaborando vitrales y alfarería en su taller capitalino, expresó la preocupación por lograr aquella transformación conciliando la praxis y el estatus artístico de múltiples elementos y técnicas.

<sup>24</sup> Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un...*, op. cit., pp. 153.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 153-54.

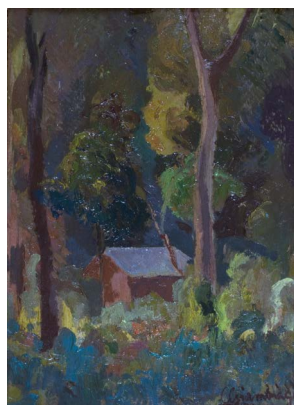
<sup>28</sup> Brughetti dedicó pocas palabras en sus escritos al arte “deforme y sucio” y al arte por el arte “ridículo y pernicioso”. Consideró al futurismo como una amenaza para toda la creación humana e interpretó al avance técnico de la fotografía como mero plagiarismo de la realidad visible, un mecanismo deshumanizado que no merecería consideración estética, Faustino Brughetti, *Con el alma...*, op. cit., pp. 9-16 y *Estética espiritual*, op. cit., p. 22. Fray Butler tampoco dudó en expresarse “indignado y ofendido” ante las nuevas expresiones en pintura y escultura, que “carecen de aquello que con toda propiedad podríamos llamar el alma y vida del arte”, Guillermo Butler, *Algo sobre arte*, op. cit., pp. 4-5, y condenó a las “escuelas modernas” por su insubordinación a ideales elevados, orgullo y desorientación general, Guillermo Butler, “Arte Cristiano IV,” op. cit., p. 80 y “Arte Cristiano”, op. cit., p. 342.

<sup>29</sup> En carta a Luis Falcini, apunta su método para pintar, que resume esta idea: “El natural me lleva al cuadro y éste me vuelve al natural provisto de lápices y demás pertrechos”, Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un...*, op. cit., pp. 231 y 268.

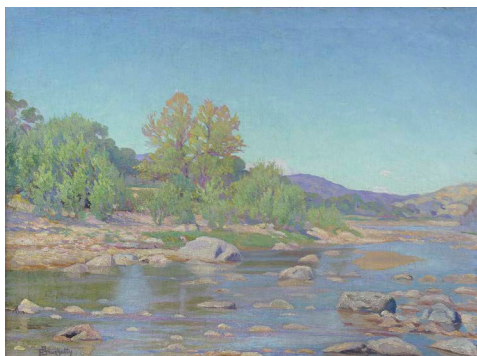
<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>31</sup> Carlos Giambiagi y Atalaya, *Cartas*, Rosario, Iván Rosado, 2021, p. 32.

<sup>32</sup> *Idem.*



**Fig. 3** Carlos Gualberto Giambiagi, *Orillas del monte*, óleo sobre cartón, 18 x 24 cm, s/f. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. <<



**Fig. 4** Carlos Gualberto Giambiagi, *Rancho en el monte*, óleo sobre hardboard, 24,5 x 18 cm, s/f. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. <<

## Conclusiones

A lo largo de sus reflexiones estéticas, Giambiagi se enfrentó a una doble dialéctica: una por la que lo objetivo, aun si inerte, posee una profundidad vital que definió como la “imposibilidad de lo material”,<sup>33</sup> Giambiagi valoró el acento del impresionismo en los procesos perceptivos pero rechazó el cientificismo: no se ocupó en sus páginas de la enumeración de efectos ópticos y la forma de plasmarlos. En cambio, asignó a y otra por la que la expresión de lo indefinido artístico (la forma, lo anímico, el temperamento) se obtiene a través del trabajo sobre lo tangible. Concibió la labor de los artistas plásticos como cercana tanto a la de místicos y poetas como a la de jornaleros, y es en el punto de encuentro entre ambos roles que consideró la máxima artística de Cennini: cómo lograr que aquello que no es, sea. Es revelador, además, su comentario en carta para el escultor Antonio Sibellino en diciembre de 1925 acerca de que “la gran fuerza de la plástica es la expresión del espacio, de las tres dimensiones, que encierran tan profundo y penetrante misterio”.<sup>34</sup> Mediante una aporía, consideró que si la plástica es forma y el sentimiento espiritual siempre algo indefinido, lo matérico no puede ser su medio adecuado de expresión. El intento por resolver ese enigma es para Giambiagi el meollo de la búsqueda artística.

Al incorporar a sus análisis diversas dimensiones de la materialidad y las contradicciones que esto conlleva, Giambiagi se diferenció del espiritualismo idealista de contemporáneos como Fray Butler y Faustino Brughetti. En esta distinción radica la originalidad de su propuesta estética para el campo artístico argentino de su tiempo, razón por la que estimamos válido profundizar el estudio y la valoración historiográfica de su obra artística e intelectual.

<sup>33</sup> Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un...*, op. cit., p. 139.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 282.

Por último, resulta significativo que su acento en la obra como trabajo y el artista como trabajador (coherente con sus simpatías políticas) no se tradujo en reflexiones más extensas sobre las potencialidades de las prácticas artísticas reproducibles o aplicadas, y ese espacio sea otorgado en sus escritos casi totalmente a la pintura y la escultura. Giambiagi recogió las posibilidades transformativas del arte como trabajo, aun desde un paradigma estético asentado en la noción de bellas artes que jerarquiza como objeto de análisis a la pintura, y que valora la emoción y el lirismo como superiores al esfuerzo o la técnica.

Sus consideraciones sobre la pintura abstracta dan cuenta de este punto: al no entenderla como amenaza a los fines elevados del arte, sino como la tendencia que demostraría más cabalmente la mencionada imposibilidad de lo material, se acercó a la abstracción desde lo concreto y a lo material desde su aspecto metafísico. De esta manera, la paradoja que asumió y a la que buscó una síntesis conciliadora a lo largo de sus reflexiones se expresa en ambas direcciones: cómo dar cauce al espíritu subjetivo a través del obrar artístico sobre los elementos, y cómo trabajar sobre lo material para revelar plásticamente la esencia de las cosas.

## Bibliografía

Aguirre, Cecilia. "Arte y espiritualidad en Guillermo Butler", en: Sara Amenta y Cecilia Aguirre (eds.), *Aportes para la historia de la Arquidiócesis de Tucumán*, San Miguel de Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 2020, pp. 337-358.

Artundo, Patricia (dir.). *Xul Solar. Catálogo razonado. Obra completa*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub, 2018.

Brughetti, Faustino. *Con el alma: Reflexiones*, Roma, Grottaferrata, 1924.

\_\_\_\_\_. *Mi credo: pedagogía artística, el tecnicismo*, La Plata, Imprenta Olivieri y Domínguez, 1926.

\_\_\_\_\_. *Estética espiritual*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

Brughetti, Romualdo. *Brughetti*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988.

Butler, Guillermo OP, "Algo sobre arte", *Verdades y Noticias*, Año IV, n° 178, 1915, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_. "El arte y su influencia", *Ensayos y Rumbos, Revista Dominicana Argentina*, Año XIX, n° 8, 1920, pp. 234-238.

\_\_\_\_\_. "Arte Cristiano II", *Ensayos y Rumbos, Revista Dominicana Argentina*, Año XXII, n° 1, 1923a, pp. 298-302.

\_\_\_\_\_. "Arte Cristiano", *Ensayos y Rumbos, Revista Dominicana Argentina*, Año XXII, n° 12, 1923b, pp. 339-342.

\_\_\_\_\_. "Arte Cristiano IV", *Ensayos y Rumbos, Revista Dominicana Argentina*, Buenos Aires, Año XXIII, n° 5, 1924a, pp. 77-80.

\_\_\_\_\_. "Arte Cristiano V", *Ensayos y Rumbos, Revista Dominicana Argentina*, Buenos Aires, Año XXIII, n° 7, 1924b, pp. 140-143.

\_\_\_\_\_. "Arte Cristiano", *Ensayos y Rumbos, Revista Dominicana Argentina*, Buenos Aires, Año XXIV, n° 3-4, 1925, pp. 33-36.

Canakis, Ana. *Malharro*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.

Cipollini, Rafael (ed.). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

Fader, Fernando. *Reflexiones de un pintor argentino*, Buenos Aires, Talleres gráficos de J. Weis y Preusche, 1918.

Furt, Jorge M. *Butler*, Córdoba, Etelvina Furt, 1974.

Giambiagi, Carlos. "Las costumbres nacionales en el arte [Artículo sobre las causas del lento desarrollo del arte plástico en la Argentina]", *Athinae*, n° 22, Buenos Aires, s.e., 1910, pp. 22-23.

\_\_\_\_\_. *Luis Falcini*, Buenos Aires, Losada, 1942.

\_\_\_\_\_ “Evocación de Walter de Navazio y Valentín Thibón de Libian”, *Davar*, no 24, Sociedad Hebraica Argentina, 1949, pp. 87-94.

\_\_\_\_\_ *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires, Stilcograf, 1972.

Giambagi, Carlos y Atalaya. *Cartas*. Rosario, Iván Rosado, 2021.

Gómez de Rodríguez Britos, Marta. “Manuel Gálvez, crítico de arte”, *Cuadernos de Historia del Arte del Instituto de Historia del Arte*, n°. 7, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1968, pp. 47-54.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998.

Jarauta, Francisco. *Xul Solar. Una utopía espiritualista*, Buenos Aires, Museo Xul Solar c. Fundación Pan Klub, 2002.

Kohan, Tatiana. *Fray Guillermo Butler: 1880-1961, la imagen sin tiempo*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2018.

Malosetti Costa, Laura. “Estilo y política en Martín Malharro”, en *Separata*, año 8, n° 13, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano - Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2008, pp. 1-15.

Nessi, Ángel. *Malharro*, La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1957.

Rabossi, Cecilia (cur.). *Xul Solar panactivista*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.

Rojas, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.

\_\_\_\_\_ *La Restauración Nacionalista. Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas*, Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, 1971.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Velarde Cañazares, Marcelo. “La joven vanguardia filosófica argentina de la década de 1920”, *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 30, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Filosofía Argentina y Americana, 2013, pp. 61-87.

# Ángel María de Rosa. Entre la gestión cultural del primer museo de arte de Junín y la práctica artística

**Luciano Pozo**

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales,  
Universidad Nacional de San Martín / Universidad Nacional  
del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

---

Este trabajo responde a una investigación de posgrado y se propone abordar y estudiar la figura de Ángel María de Rosa (1888, Junín, Buenos Aires -1970, Buenos Aires) como escultor y gestor cultural en tanto fue una personalidad activa en el desarrollo del campo cultural argentino y explícitamente en el naciente campo cultural de Junín en la segunda mitad del siglo XX.

Su figura como artista y como gestor cultural no ha sido estudiada en profundidad como puede evidenciarse en la carencia de una sistematización y de un correlato historiográfico que recupere su trayectoria profesional, analizando y reconstruyendo su formación académica, la participación en los salones nacionales desde el primero en 1911, hasta las exhibiciones y premiaciones en el exterior, actividades todas ellas en diálogo con su faceta como gestor cultural que encuentra su hito en la creación del primer museo de arte de su ciudad natal, Junín.<sup>1</sup>

Este trabajo presenta los primeros avances de una investigación aún mayor y compleja para aportar al reconocimiento de su persona y de su rol en la historia local, que tuvo distintos aspectos destacados. Algunos antecedentes y menciones sobre de Rosa se pueden ver y datar en publicaciones periódicas y en catálogos especializados. Estos dan un breve pantallazo sobre su trayectoria pero ninguno profundiza sobre su producción escultórica ni destacan su rol como gestor cultural; tampoco se encuentran fácilmente documentos que presenten y/o analicen, ponderen y destaquen las gestiones ni el armado de una trama de redes artísticas y políticas que llevó adelante para la conformación del primer Museo de Bellas Artes de Junín (provincia de Buenos Aires). A falta de un *corpus* de estudio/investigación más profunda y orgánica en relación a su figura, se encuentra una zona de vacancia historiográfica para reconstruir la trayectoria de Ángel María de Rosa dentro del circuito cultural y artístico local y nacional.

La hipótesis de este trabajo entonces, parte de la evidencia de que Ángel María de Rosa fue un actor destacado en el mencionado campo, que se sustenta no sólo en una vasta producción escultórica reconocida y premiada. A partir de fuentes escritas de periódicos, epístolas, catálogos y de obras de arte, se revela que Ángel María de Rosa fue un escultor aclamado en su época. Museos provinciales, nacionales y colecciones internacionales y particulares resguardan obras suyas en sus acervos. Dada esta hipotética situación respecto a la relevancia de su figura para las artes visuales en la Argentina, surge el interrogante por la poca relevancia y escasa atención que se le ha dado, a la fecha. En esta investigación se procura explorar algunos aspectos del desarrollo de su trabajo profesional de manera que se abordarán documentos, se analizará y se describirá su participación no sólo como artista plástico sino como artífice en la construcción de un campo artístico-cultural local juninense y articulado a nivel nacional.

Al trabajar sobre la figura de Ángel María de Rosa y su legado es de interés particular para esta investigación la noción de *trama*, que posibilita articular toda la información hallada para construir una narrativa que se ocupa de los aspectos históricos, políticos, culturales, artísticos y de la compleja red

---

<sup>1</sup> La ciudad de Junín, cabecera del partido, es la más importante del noroeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina; el principal centro administrativo, turístico, educativo, de salud, industrial y comercial de la región. Se encuentra a orillas del río Salado, a 260 km al oeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su historia se remonta a la fundación de los fortines en la pampa bonaerense a principios del siglo XIX, la extensión de las fronteras agrícolas y ganaderas y la competencia contra los aborígenes locales por la posesión del territorio nacional.

de circulación, consumo, usos simbólicos y materiales que se hicieron de lo visual en diversos campos artísticos de Argentina. Y de esta forma participar de una pluralidad de voces y miradas sobre las historias de las artes visuales en Argentina.<sup>2</sup> Para eso se acude al amplio estudio geográfico sobre los vínculos entre artistas, creadores y gestores culturales con otros escenarios que complejizan la forma de comprender, estudiar y analizar las historias del arte desde perspectivas locales y diversas. Silvia Dolinko y María Amalia García plantean que a partir de los años noventa en Argentina se comenzaron a construir nuevas perspectivas para repensar, estudiar y analizar la historia del arte.<sup>3</sup> Esta *nueva historia* formula otras preguntas y cuestiones de análisis y se ocupa no solo de un abordaje biografista, sino estudios desde nuevos enfoques y metodologías que, desde la sociología de la cultura y la historia social, entabla relaciones entre arte política y sociedad.<sup>4</sup> El estudio de las instituciones artísticas, la crítica, el mercado y el coleccionismo son algunos de los temas de investigación que se explicitan y que abren un nuevo campo disciplinar dentro de la historia del arte. Estas formas de abordar las historias del arte permitieron desarrollar preguntas y problematizaciones en torno a otros objetos de estudio posibles que abrieron otras lecturas y diálogos interdisciplinarios.

Artistas que han desarrollado sus prácticas, estéticas y habilidades en la gestión cultural e institucional son una constante en la conformación de un *campo* en Argentina. Pablo Fasce, ha abordado las figuras de Benito Quinquela Martín y Francisco Ramoneda en relación al vínculo poético de creación y al rol de gestores culturales. Sus figuras como fundadores de museos en sus ciudades de residencia son abordadas para el estudio sobre los proyectos museográficos que llevaron adelante en diferentes lugares del país, como así también ha abordado la conformación del campo cultural del Noroeste Argentino. Su trabajo *Del taller al altiplano. Museos y academias artísticas en el noroeste argentino* resulta un material de referencia para comprender otras escenas culturales, sus agentes y roles dentro de la ampliación de un canon de la historia del arte argentino. Por otra parte, la investigación y tesis de María Guadalupe Suasnábar aborda el desarrollo de un naciente campo cultural y artístico en Tandil a mediados del siglo XX. Explicita cómo fue el proceso de creación institucional y la intrincada red de artistas e instituciones que propiciaron el desarrollo y creación del Museo Municipal de Bellas Arte Tandil (MUMBAT).<sup>5</sup>

En relación a la escena artística que este proyecto abordará se puede mencionar el trabajo de Florencia Baez Damiano, *Historia de la literatura de Junín. 1895-1945*, que se ocupa de la revalorización de la cultura y la historia en relación a la esfera de la literatura local de la época.<sup>6</sup> Este trabajo de investigación y archivo es destacable ya que arroja luz sobre la construcción de una parte de la memoria colectiva y artística de Junín, Buenos Aires.

Desde el enfoque de la historia cultural y desde el estudio de los museos, las investigaciones de Carolina Carman, María Elida Blasco permiten comprender a los museos como construcciones simbólicas y sociales en las que median proyectos ideológicos, políticos y culturales, que dinamizan los espacios y los públicos.<sup>7</sup>

## Artista devenido gestor cultural

Ángel María de Rosa nació en Junín, Buenos Aires, Argentina en 1888. Fue un escultor y gestor cultural. Su formación se ve reflejada entre Argentina e Italia, “Tras un breve aprendizaje en la benemérita Sociedad Estímulo de Bellas Artes marchó a Europa”.<sup>8</sup> Desarrolló sus estudios en artes en Italia como era costumbre para el éxito asegurado y la profesionalización de los artistas argentinos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Estudió en la Real Academia de Florencia, Italia y en el Real Instituto de

<sup>2</sup> María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF-CAIA, Tomo II, 2012.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Pablo Fasce, *Del taller al altiplano. Museos y academias artísticas en el noroeste argentino*, San Martín, UNSAM, 2021.

<sup>5</sup> María Guadalupe Suasnábar, “Arte y sociedad en Tandil: el desarrollo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la creación del Museo Municipal, 1916-1938”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2013.

<sup>6</sup> Florencia Baez Damiano, *Historia de la literatura de Junín. 1895-1945*, Junín, publicación de la autora, 2018.

<sup>7</sup> Carolina Carman, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo, 2013 y María Elida Blasco, *Un museo para la colonia: El museo histórico y colonial de Luján, 1918-1930*, Rosario, Prohistoria, 2011.

<sup>8</sup> José León, Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del autor, 1937, p. 500.

Bellas Artes de Roma, donde se licenció en 1913.

Recuperada una carpeta de “colección”<sup>9</sup> postal e intercambio epistolar desde Italia a Argentina donada al Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa”<sup>10</sup> por su segunda esposa Teresa Raquel Varela de de Rosa, se pueden rastrear las referencias estéticas y estilísticas que influenciaron a la producción escultórica de Ángel María de Rosa. En una postal de 1961 se referencia su etapa de estudiante en Italia, explícitamente en Florencia y se menciona la Porta San Gallo de la Piazza della Libertá, lugar por el que Ángel María de Rosa pasaba diariamente para llegar a su residencia de estudiante argentino en Italia. En las postales se nombra el Museo de la Academia y las horas que pasaba impresionablemente contemplativo observado obras como *El David*, *La piedad* y *Los esclavos* de Miguel Ángel Buonarroti y también obras de Donatello que le han servido como fuente de inspiración para crear mármoles y monumentos.

La actuación artística de Ángel María de Rosa en el plano nacional se ve reflejada en tanto su participación fue activa desde el Primer Salón Nacional<sup>11</sup> del Centenario 1910-11 y a lo largo de sus diferentes ediciones: 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1917, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1936, 1937, 1940, 1941, 1942, 1943, 1954, 1956, 1958 y en la edición de 1960.<sup>12</sup> Algunas de las obras que participaron son: *Sonrisa enigmática*, *Cuca*,<sup>13</sup> *Pudor*,<sup>14</sup> *Figura para fuente* o *Grifo para fuente*,<sup>15</sup> *Retrato del prof. Raúl J. Peña* y *Eterno Triunfo*, obra que obtuvo el premio estímulo en el XVIII Salón Nacional de 1928. La participación Ángel María de Rosa en los Salones Nacionales lo ubica dentro del campo artístico local que pretendía crear “...una normativa estética para lo que entonces se entendía por “Arte Nacional”.<sup>16</sup> Fue un agente activo dentro de la creación e institucionalización y profesionalización de las artes en Argentina y en Junín.

Fue premiado en San Francisco de California en 1915 con el mármol *La Visionaria*<sup>17</sup> y en Estados Unidos realizó exposiciones en The Art Center de New York, Sate Teachers College de Harrisonburg, Grand Rapids Art Gallery de Grand Rapids (Michigan), The Arkron Art Institute de Akron (Ohio), The Hackley Gallery of Mine Arts de Muskegon (Michigan), Galery de Memphis (Tennessee), y Baltimore Museum of Art (Maryland).

## Ángel María y la conformación del primer museo de arte para Junín

Recuperada la correspondencia personal de 1942 entre Ángel María de Rosa y el editor de la revista local *Reflejos*, José Luis Buono, se pueden rastrear las primeras intenciones y manifestaciones escritas sobre la concreción de un proyecto cultural en Junín. A partir de las fuentes y documentos del archivo del Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa”, hoy MuMA,<sup>18</sup> se puede reconstruir el ambicioso proceso que persiguió Ángel María de Rosa y que lo llevó a la creación del primer museo de arte de Junín. En este intercambio epistolar A.M. de Rosa manifiesta con convicción la importancia de fundar un museo para la ciudad de Junín, ya “que acrecentaría el turismo y contribuiría gradualmente al desarrollo de la cultura y belleza de la ciudad”.<sup>19</sup> Raymond Williams permite pensar a la cultura desde una perspectiva compleja, abierta, dinámica y plural, en la cual entablar relaciones entre artistas, colecciones, instituciones culturales y proyectos político-económicos.

Este proyecto no sólo pensaba a la conformación del museo como institución, sino también en relación a la comunidad y a incluir a Junín dentro de un entramado cultural provincial. Con cautela, De Rosa mencionaba que el acervo inicial estaría conformado por esculturas ejecutadas por él mismo, premiadas

<sup>9</sup> María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen... op. cit.*, p. 27.

<sup>10</sup> Nombre actual que lleva la institución desde 1971.

<sup>11</sup> María José Herrera habla sobre el hito que fue el Primer Salón Nacional en el proceso de institucionalización de las artes en Argentina. Para ampliar véase: María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos, Fundación OSDE, 2014.

<sup>12</sup> L° Salón Nacional de Artes Plásticas, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura, 1961.

<sup>13</sup> Se conservan en la colección patrimonial del Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa”.

<sup>14</sup> *Idem*

<sup>15</sup> *Idem*

<sup>16</sup> María José Herrera, *Cien años...op cit.*, p. 54.

<sup>17</sup> *La Visionaria* se conserva en la colección patrimonial del actual Museo Municipal “Ángel María de Rosa” de Junín.

<sup>18</sup> Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa”. Nombre actual del museo, cuya abreviatura es MuMA.

<sup>19</sup> Carta de Ángel María de Rosa a José Luis Buono. 21 de agosto de 1942. Archivo del Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa”.

en diferentes exposiciones como: Exposición Internacional del Centenario (1910), Roma (1913), San Francisco de California (1915), Salones Nacionales (1915, 1928, 1930 y 1931), Salón Mercedes (1933), del arte y del comercio en Palermo (1935-36).<sup>20</sup> Pero también donaría pinturas de su colección personal, realizadas por colegas artistas como: Benito Quinquela Martín, Héctor Cartier, Ceferino Carnacini, Fidel de Lucia, Francisco Ramoneda, Atilio Malinverno, Pascual Ayllon, Carlos Martinelli, Palmira Scrosoppi, Luis Barrera, Clelia Gigliani de Carelli, Fortunato de la Camera, José de Tomas y dibujos y esculturas de Rogelio Yrurtia, Agustín Riganelli, Pedro Tenti, y otros”.<sup>21</sup>

El trabajo llevado adelante por Ángel De Rosa como gestor cultural para conformar el primer acervo del museo daba preferencia a artistas nativos de la provincia de Buenos Aires y así lo expresó en la carta. Es necesario explicitar que en este momento inicial no se menciona una política de adquisición o un programa de compra de obras de arte. La colección primigenia del museo se gestó a partir de donaciones múltiples.

El intercambio epistolar permite leer entre líneas que De Rosa brindaba información para la revista local *Reflejos* acerca de lo que sería el primer Museo de Bellas Artes de Junín.<sup>22</sup> No sólo manifestaba su deseo por el devenir del proyecto cultural, sino también evidenciaba el esfuerzo personal que había llevado adelante para construir el acervo inicial, bajo la donación de su propia colección de pinturas y de su producción escultórica. Este primer grupo de obras fue seguido por una serie de donaciones de artistas colegas. En sus inicios, el museo no se pensaba en términos únicamente ligados a las bellas artes, sino en secciones organizadas por temáticas: objetos y documentos históricos, numismática, platería, alfarería indígena e historia natural (como un fuerte deseo para compartir la fauna autóctona).

En 1943, mediante el decreto N° 191,<sup>23</sup> Se oficializó la creación del primer museo de arte de Junín bajo el nombre de Museo de Bellas Artes de Junín; pero no fue hasta el 3 de abril de 1944 que se materializó como institución artística inaugurando su primera exhibición en los salones del Honorable Concejo Deliberante. La conformación de una institución artística para el noroeste de la provincia de Buenos Aires permitiría incluir a la ciudad de Junín dentro del entramado cultural y “superar la situación de periferia que tenía ... en materia artística”. María Isabel Baldasarre explicitó que “este coleccionismo no sólo antecedió, sino que influyó decididamente en la formación de los primeros museos del país, cuyos patrimonios se formaron a partir de la donación – y eventualmente adquisición- de obras pertenecientes a estas colecciones”.

En su génesis, el Museo de Bellas Artes de Junín no contaba con una sede propia y no fue hasta 1978 que obtuvo un lugar físico donde radicar la institución y su colección, por lo que abordar su historicidad, siguiendo a Pablo Fasce,<sup>24</sup> permite interpretar la creación de la institución como un procedimiento simbólico en donde se conjugan imaginarios acerca de la comunidad, el rol específico de los intelectuales y del consumo/público/espectador que se pretendía formar. La historia del Museo de Bellas Artes de Junín tiene un largo peregrinaje por reconstruir y recuperar.

El actual museo y archivo del MuMA no conserva registro fotográfico ni periodístico sobre la inauguración, ni de la celebración de su apertura, pero llevando adelante esta investigación se entabló un intercambio con el Archivo Haylli<sup>25</sup> el cual permitió recuperar registros fotográficos (**Fig. 1**) realizados por Alberto Haylli en el momento de la inauguración o acto de apertura del museo en 1944.<sup>26</sup>

<sup>20</sup> *Ibid.*

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

<sup>22</sup> Recuperada la correspondencia personal de 1942 entre Ángel María de Rosa y el editor de la revista local *Reflejos*, José Luis Buono, se pueden rastrear las primeras intenciones y manifestaciones escritas sobre la concreción de un proyecto cultural en Junín. En este intercambio epistolar De Rosa manifiesta con convicción la importancia de fundar un museo para la ciudad de Junín, ya “que acrecentaría el turismo y contribuiría gradualmente al desarrollo de la cultura y belleza de la ciudad”, *Ibid.*

<sup>23</sup> Decreto Provincial n° 191, 28 de diciembre de 1943, “Creación del Museo Municipal de Bellas Artes de Junín”, Expediente Municipal Letra A, n° 761, fs. 296, año 71. Archivo Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa, Junín, Buenos Aires.

<sup>24</sup> Pablo Fasce, *Del taller al altiplano...op. cit.*

<sup>25</sup> El archivo fotográfico y filmico en la actualidad está a cargo de Christian Révoli y la familia Haylli. Muy cordialmente Christian y la familia permiten el uso de las fotografías para este trabajo con fines de investigación y divulgación histórica.

<sup>26</sup> Alberto Haylli, (1911 Buchardo, Córdoba - 1994 Junín, Buenos Aires). Se desempeñó en el plano del fotoperiodismo, fue un fotógrafo, camarógrafo y laboratorista. El trabajo reciente de archivo evidencia una obra que representa el entramado de la sociedad juninense y de la zona del siglo XX. Este archivo recientemente descubierto por el periodista Christian Révoli es de suma importancia para este trabajo, ya que evidencia registros de la época y de los varios estadios del desarrollo del museo de Junín.

La fotografía de la **Figura 1**, realizada por Alberto Haylli y publicada en la prensa periódica del diario local *Democracia*<sup>27</sup> (**Fig. 2**) con la leyenda: “El día del arte”, presenta a las personalidades que llevaron adelante el acto de inauguración del museo. Se pueden identificar de izquierda a derecha: en segundo lugar Ángel María de Rosa, en cuarto lugar el Comisionado Municipal Mayor Oscar Medina Lascano, en séptimo lugar se encuentra Juan Donato Comuni, artista local y secretario de la subcomisión de bellas artes y por identificar y gracias al registro periodístico se sabe que se encuentran otras personalidades locales como: Dr. Alberto J. Smuclir secretario general, Dr. Crosetti, Sr. Pittaro, López Cristóbal y Nand Gallardo.



**Fig. 1** Alberto Hailly, *Registro fotográfico inauguración Museo de Bellas Artes Junín*, digitalización de fotografía analógica, 1944. Colección particular. <<

**Fig. 2** Diario *Democracia*, 1 de abril de 1944, p. 2. <<

Las obras que se observan en el registro fotográfico pertenecen al acervo inicial y a la colección primigenia del Museo de Bellas Artes de Junín. De izquierda a derecha se identifican el óleo *Rancho Soleado* de Antonio Parodi, seguido de un retrato al óleo de Ángel María de Rosa, llamado *Un bohemio* realizado por Francisco Ramoneda. Siendo una de las obras de mayor tamaño se encuentra una pintura también al óleo realizada por Benito Quinquela Martín, llamada *Día Gris en la Boca*. Aparece el nombre de Palmira Scrosoppi con el paisaje *La toma*, también un óleo. Al nivel del suelo se encuentran tres pinturas, retrato de un joven con sombrero de Carlos M. Quimezó llamado *Un estudiante*, una naturaleza muerta de Matilde Baleri de Guidoni llamada *Pescados* y al final un óleo de Mauricio Coraldo titulado *Octogenario*.

La figura de Ángel María de Rosa se la ubica inicialmente como escultor, con una activa participación en muestras colectivas e individuales, y en Salones Nacionales e internacionales. Posteriormente, su labor devino bajo el rol de gestor cultural, y lo ubica en un rol central en el proceso de institucionalización de las artes en Junín. El desarrollo y la ejecución de la creación del primer museo para la ciudad evidencian el desempeño del artista en materia de gestión y coordinación de actividades político-culturales.

<sup>27</sup> El trabajo con el archivo periódico de Junín, del diario local *Democracia*, permitió recuperar la publicación del 1° de abril de 1944. Allí se encontró el registro fotográfico de Alberto Haylli y el anuncio sobre la inauguración del museo municipal. La publicación periódica anunciaba el “Día del Arte” así instituido por el Comisionado Mayor García Lascano. El motivo de dicha celebración se debía a la inauguración de tres organismos de difusión cultural. En primer lugar, la creación del Museo Municipal de Bellas Artes, en un segundo lugar, cursos de iniciación del Conservatorio de Música y por último la presentación del Teatro del pueblo.

## Ángel María de Rosa y el museo de arte de Junín en *Historia de Junín*, una revista local

*Conocer nuestro pasado es tomar conciencia de nuestras propias raíces,  
es sentirnos parte de una evolución y compañeros de un camino a recorrer.  
Y es también, un acto de amor. Porque mirar al propio pueblo a  
través de los años, a esta “patria chica” en la que hemos nacido y  
donde transcurre nuestra vida, supone un entrañable  
afecto a nuestras propias cosas.*<sup>28</sup>

Roberto Carlos Di Marco, 1969

*Historia de Junín* fue una publicación mensual que duró ocho años con un total de 85 números impresos, publicados y puestos en circulación en Junín y la zona durante la segunda mitad del siglo XX. En este apartado se aborda la especificidad del fascículo n° 30, del tercer año de vida de la revista.<sup>29</sup> En este apartado se analiza cómo el editor<sup>30</sup> de la revista recupera la figura de Ángel María de Rosa, con motivo de la conmemoración a un año de su fallecimiento. Reconstruye brevemente en unas páginas su biografía, sus estudios y su labor a lo largo de 26 años como director del Museo de Bellas Artes de Junín. Si bien la publicación de *Historia de Junín* data de 1971, es importante incluirla dentro de esta reconstrucción histórica ya que permite arrojar luz y comprender la importancia de Ángel María de Rosa en la constitución del proyecto de museo de arte para la ciudad de Junín.

La revista *Historia de Junín* puede entenderse bajo el formato histórico y periodístico, aunada a un proceso de recuperación de la propia historia de la ciudad, cuyo objetivo giraba en torno a la modernización de un campo artístico. La revista fue presentada por Di Marco como un proceso de recuperación de la historia juninense.

\*\*\*

Homenaje este, que tal vez adolezca de simpleza en su trazado técnico funcional, pero, eso sí, está empujado de un profundo respeto por la realidad documentada de los acontecimientos que nos proponemos volver a revivir en el curso de este mensaje, que llegará al amigo lector, buscando llevarlo a transitar por añejos senderos, que quedaron impresos hasta nuestros días en papeles que amarillean con brumosa con que los años, colorean las cosas de la vida.<sup>31</sup>

\*\*\*

Es por ello que abordar a las publicaciones impresas con perspectiva histórica genera interés en el estudio de su contenido en relación a su elaboración y circulación.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Carta de agradecimiento de Roberto Carlos Di Marco, *Revista Historia de Junín*, vol 2 enero, año 1, 1969.

<sup>29</sup> El fascículo se centra en la figura de Ángel María de Rosa, dando a conocer sus acciones culturales y artísticas a las nuevas generaciones. Ángel María de Rosa murió en 1971, y el fascículo N° 30 de la revista local *Historia de Junín* fue publicada en mayo de 1971.

<sup>30</sup> Roberto Carlos Dimarco (1931, Junín, Buenos Aires – 2015, Junín, Buenos Aires) fue un historiador de Junín, Buenos Aires; ha escrito sobre el tango en la ciudad, sobre clubes y costumbres. Fue el editor de la revista local *Historia de Junín*.

<sup>31</sup> Roberto Carlos Di Marco, *Historia de Junín*, vol 30, Junín, 1971, p.2.

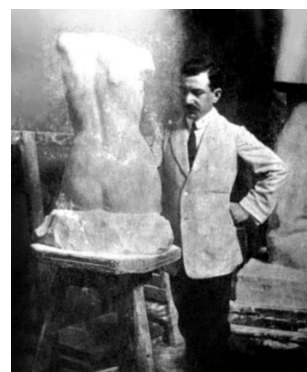
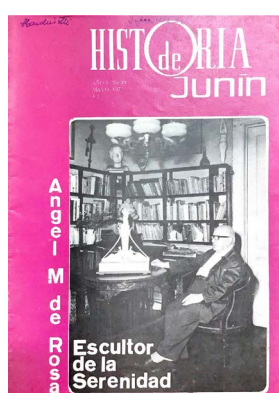
<sup>32</sup> Véanse, Patricia M. Artundo, “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, en: IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata, 2010; Verónica Delgado, Alejandra Mailhe, Geraldine Rogers, “Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)”, *Estudios e Investigaciones* n°54, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina, UNLP, 2014; Félix-Didier, P., Szir, S., & Schudson, M., “Ilustrando el consumo. La relación texto-imagen en los avisos de publicidad gráfica aparecidos en las publicaciones periódicas en Buenos Aires (1898-1910)”, *Mundo clásico* n°30, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 2001; Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en: *América, Cahiers du CRICCAL*, n°9/10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, pp. 9-16; Miriam Crivelli, “Intelectuales y política en la Argentina de los años 70: el caso de la revista Los Libros (1969-1976)”, *América. Cahiers du CRICCAL*, n°15, vol. 1, 1996, pp. 413-420; Pablo Fasce, “Revistas e instituciones artísticas en las provincias. Los casos de Árgo (Salta) y Calibar (La Rioja)” en: *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Centro de Estudios Espigas – IIPC-UNSAM, 2017.

A lo largo de casi 10 páginas del fascículo N° 30 de Historia de Junín (**Fig. 3**), Roberto Carlos Di Marco reconstruyó la figura de Ángel María de Rosa,<sup>33</sup> inicialmente como una personalidad destacada en Junín, argumentando su postura a través del accionar del artista y posteriormente por su rol como gestor cultural, creador y director del Museo de Bellas Artes de Junín (1942-1944).<sup>34</sup> El fascículo inicia con unas palabras tomadas de la prensa mexicana del diario El Sol, con motivo del fallecimiento del artista en 1970. Dicha publicación lo catalogaba como el escultor de la serenidad:

\*\*\*

... En sus trabajos las líneas no pueden ser más suaves. Es una armonización en que el artista no recurre a cargar de símbolos que están patentemente aclarados por la misma naturaleza...

... En trazos y trozos de su obra revivirá el artista que nunca quiso salirse de su estilo propio y nunca se subordinó a nada que no tuviera la esencia espiritual ... ¿Renacentista, moderno apegado al momento en que trabajaba? Nada de eso puede apreciarse, ya que tenía por norma propia no salirse del concepto de la serenidad...<sup>35</sup>



**Fig. 3** Revista *Historia de Junín*, diciembre 1971, año 3, n° 30, tapa. Biblioteca Pública Municipal Bernardino Rivadavia, Junín. <<

**Fig. 4** Autor desconocido, *Ángel María de Rosa en su estudio*, fotografía, 15 x 20 cm., c. 1968. Museo Municipal de Arte "Ángel María de Rosa". <<

**Fig. 5** Roberto Carlos Di Marco, reproducción fotográfica en revista *Historia de Junín*, diciembre 1971, año 3, n° 30. Biblioteca Pública Municipal Bernardino Rivadavia, Junín. <<

Una reproducción de la fotografía (**Fig. 3**) de la portada del fascículo N° 30 se encuentra en el archivo del Museo Municipal de Arte "Ángel María de Rosa" (**Fig. 4**). La reproducción fotográfica no tiene descripción y no se encuentra fechada. Se desconoce la autoría de quien haya hecho la fotografía, pero en la misma se puede observar a un A. M de Rosa mayor sentado en su estudio. Sobre la mesa se encuentra lo que fuera una maqueta para el monumento funerario al Moises Lebensohn.<sup>36</sup> La copia fotográfica que forma parte de los documentos de A. M. de Rosa se encuentra deteriorada por el paso del tiempo y la humedad y se conserva en el archivo MuMA.

El fascículo N° 30 se ocupó por reconstruir apretadamente la actuación de Ángel María de Rosa. El fallecimiento del escultor dio lugar a publicaciones locales, nacionales y extranjeras en palabras de Roberto Carlos Di Marco. En las mismas se habló y entrevistó a conocidos, colegas y amigos del escultor juninense. *Historia de Junín* recuperó parte de esas entrevistas impresas en periódicos o de las radios para incluirlas en sus páginas y compartir con los lectores datos, imágenes e ideas de quien fue Ángel María de Rosa. De un reportaje de la radio *El Mundo* que se le había hecho a González Arrilli,

<sup>34</sup> En la actualidad el museo lleva por nombre: Museo Municipal de Arte "Ángel María de Rosa" – MuMA. En conmemoración a su fallecimiento un grupo de intelectuales, artistas y literatos amigos y conocidos de Ángel María de Rosa solicitaron al gobierno local que se imponga su nombre al museo y a su legado cultural para con la ciudad de Junín.

<sup>35</sup> Roberto Carlos Di Marco, *Historia de Junín*, vol. 30, 1971, p. 2.

<sup>36</sup> Fue concejal por el partido radical en Junín durante 1936-1940.

se recupera cuál fue el primer acercamiento al arte que A. M de Rosa tuvo: ...Todo nació cuando una vez estuvo enfermo, y para entretenerlo le regalaron papel y lápices de colores. Fue su primer entusiasmo, el despertar por el gusto de las formas que luego crearía él en fecundas realizaciones.<sup>37</sup>

Como se mencionó anteriormente Ángel María de Rosa inició sus estudios artísticos en la Asociación “Estímulos de Bellas Artes” y posteriormente realizó un viaje a Italia con su padre y estudió en la Real Academia de Florencia. Más adelante obtuvo una beca del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires para viajar nuevamente a Italia y allí cursó en el Real Instituto Superior de Bellas Artes de Roma (**Fig. 5**), del cual se licenció en 1913.<sup>38</sup>

Ejerció la docencia iniciándose como profesor en el Colegio Nacional de Junín. Su actividad creadora se vio reflejada en obras emplazadas en diferentes partes de la ciudad, del país y de otras naciones. En Junín la más emblemática es el monumento a Leandro N. Alem,<sup>39</sup> una escultura de bronce que A.M de Rosa creó estando en Italia al terminar su licenciatura. Dicha obra fue considerada una actitud de propaganda política lo que determinó que el gobierno le retirara la beca.

La tarea de Di Marco como editor de la revista *Historia de Junín*, se ocupa por reconstruir y glorificar al escultor juninense, no sólo mencionando su actuación estética en relación a su habilidad como artista, sino también distinguiendo su hacer en términos locales, nacionales e internacionales. Los propósitos de Di Marco en la publicación N°30 denotan una férvida intención de ampliación del canon de la historia del arte. Sin ser un especialista en la historia del arte, y sin pretender que *Historia de Junín* sea una publicación *docta*, la figura de A. M de Rosa recorrió y circuló por diferentes lugares de Argentina en los años setenta. Las revistas funcionan en este marco como artefactos pluridimensionales que, no solo constituyen un objeto en sí mismos, sino que habilitan una aproximación distinta al mundo cultural de la época.<sup>40</sup>

En *Historia de Junín* se hace mención a la obra más importante que A. M de Rosa ha dejado a la ciudad; la creación del Museo de Bellas Artes de Junín. Un museo heredado para la ciudad fue en palabras de Di Marco un profundo sentido de pertenencia y de servicio a su tierra natal. El fascículo cierra con unas palabras del amigo escritor y poeta Ricardo M. Llanes que fueron presentadas en la celebración del cumpleaños 80 de A. M de Rosa en 1968.

## Bibliografía

Agesta, María de las Nieves, “Las revistas culturales bahienses a principios del siglo XX, Repensar la Historia Cultural desde la dimensión local”, en: *IV Jornadas de investigación en Humanidades. Homenaje a Laura Laisecca*, agosto, Bahía Blanca, Argentina, 2011.

Artundo, Patricia, “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, en *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata, 2010.

Baez Damiano, Florencia. *Historia de la literatura de Junín. 1895-1945*, Junín, publicación de la autora, 2018.

Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF-CAIA, tomo II, 2012.

Blasco, María Elida. *Un museo para la colonia: El museo histórico y colonial de Luján, 1918-1930*, Rosario, Prohistoria, 2011.

<sup>37</sup> Roberto Carlos Di Marco, *Historia de Junín... op.cit.*, p. 3.

<sup>38</sup> Datos de los estudios artísticos recuperado de la publicación n° 30 de *Historia de Junín*. A lo largo de tres páginas de explícita su recorrido por la educación primaria dentro de las escuelas públicas n° 1 y 3 de Junín.

<sup>39</sup> El monumento se encuentra emplazado en la plaza Leandro N. Alem de Junín. Es una escultura realizada en bronce y se inauguró en 1918. El archivo Haylli cuenta con una filmación del momento en que se emplaza el monumento y también del acto inaugural.

<sup>40</sup> María de las Nieves Agesta, “Las revistas culturales bahienses a principios del siglo XX, Repensar la Historia Cultural desde la dimensión local”, en: *IV Jornadas de investigación en Humanidades. Homenaje a Laura Laisecca*, agosto, Bahía Blanca, Argentina, 2011, p. 51.

- Boletín Oficial, Decreto n°191, Municipalidad de Junín, Buenos Aires, septiembre, octubre, noviembre y diciembre, 1944.
- Carman, Carolina. *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo, 2013.
- Carta de agradecimiento de Roberto Carlos Di Marco, *Revista Historia de Junín*, vol 2 enero, año 1, 1969.
- Carta de Ángel María de Rosa a José Luis Buono, 21 de agosto de 1942, Archivo del Museo Municipal de Arte "Ángel María de Rosa".
- Comisión Municipal de Cultura Museo de Bellas Artes de Junín, Buenos Aires, *Pintura – Escultura – Grabados – Dibujos. Junín, catálogo*, Archivo del Museo Municipal de Arte "Ángel María de Rosa", 1944.
- Crivelli, Miriam, "Intelectuales y política en la Argentina de los años 70: el caso de la revista Los Libros (1969-1976)", *América. Cahiers du CRICCAL*, n°15, vol. 1, 1996, pp. 413-420.
- Decreto Provincial n° 191, 28 de diciembre de 1943, "Creación del Museo Municipal de Bellas Artes de Junín", Expediente Municipal Letra A, n° 761, fs. 296, año 71, Archivo Museo Municipal de Arte "Ángel María de Rosa, Junín, Buenos Aires.
- Delgado, Verónica, Mailhe, Alejandra, Rogers, Geraldine, "Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)", *Estudios e Investigaciones* n°54, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina, UNLP, 2014.
- Di Marco, Roberto Carlos, *Historia de Junín*, vol 30, 1971.
- Dolinko, Silvia y María Amalia García, "Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas", en: Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF-CAIA, tomo II, 2012.
- Fasce, Pablo, *Del taller al altiplano. Museos y academias artísticas en el noroeste argentino*, San Martín, UNSAM, 2021.
- \_\_\_\_\_. "Poéticas de la pluralidad. Quinquela Martín y Francisco Ramoneda, artistas y gestores culturales en la Modernidad plástica argentina", en: *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y memoria, miradas sobre el pasado reciente*, Buenos Aires, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Revistas e instituciones artísticas en las provincias. Los casos de Ángulo (Salta) y Calíbar (La Rioja)" en: *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Centro de Estudios Espigas – IIPC-UNSAM, 2017.
- Félix-Didier, P., Szir, S., & Schudson, M., "Ilustrando el consumo. La relación texto-imagen en los avisos de publicidad gráfica aparecidos en las publicaciones periódicas en Buenos Aires (1898-1910)", *Mundo clásico* 30, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 2001.
- Herrera, María José, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos, Fundación OSDE, 2014.
- Ivars, Jorgelina y Rivas, Diana, "Lo regional en el debate centro-periferia: el caso de Bahía Blanca a mediados de los '40", en: AA.VV., *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires, CAIA, 1999.
- L° *Salón Nacional de Artes Plásticas*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura, 1961.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- Museo Municipal de Bellas Artes "Ángel María de Rosa", Breve historia, Junín, Intendencia Municipal de Junín, 1994. Archivo Consejo Deliberante de Junín.
- Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del autor, 1937.
- Sarlo, Beatriz, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 9/10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, pp. 9-16.
- Suásnabar, María Guadalupe, "Arte y sociedad en Tandil: el desarrollo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la creación del Museo Municipal, 1916-1938", Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2013.
- "Tendrá gran trascendencia el acto de la inauguración del museo municipal", *Diario Democracia*, p, 2, 1 de abril, 1944.
- Williams, Raymond, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1981.

# Entre la apropiación y lo propio. Revisión antropofágica sobre la obra de Tina Modotti

**Gina Dimare**

Universidad del Museo Social Argentino,  
Argentina.

---

El objetivo principal de esta investigación se basa en un proceso de revisión sobre el término antropofagia<sup>1</sup> como concepto flexible y no definitivo de categorización dentro de la historia del arte, con la intención de extrapolarlo hacia un método de estudio teórico práctico sobre producciones artísticas. El motor de mi razonamiento, aparece tras indagar las fotografías de la artista Tina Modotti,<sup>2</sup> y, particularmente, el asombro experimentado ante el efecto sensible que aquellas imágenes desprendían. Me detengo específicamente sobre el hecho de que las tierras y el contexto que retrata, no eran producto de su tierra natal, sino más bien de tierras extrañas.

Con la producción artística de Modotti realizada en México durante su estadía entre los años 1923 y 1930 por un lado, y su historia de vida por otro, doy comienzo a la búsqueda sobre aquellos indicios que revelan los factores predominantes de mi inquietud, proponiendo a su vez, una posible interpretación ante un nuevo acercamiento sobre la antropofagia y su potencial configurativo en tanto práctica relacional ante un contexto desconocido.

## En clave antropofágica

El concepto de antropofagia con el que aquí se trabaja, deriva de su utilización acuñada por los artistas modernos de Brasil en los años veinte como resultado de la teoría del poeta Oswald de Andrade, expuesta en su Manifiesto Antropófago escrito en el año 1928.<sup>3</sup> Sus indagaciones procuraban demostrar una posición alterna hacia los movimientos de vanguardia europeos, utilizando una representación artística como producto creativo, dejando en evidencia la incorporación de elementos locales ante la necesidad de crear un arte moderno identitario. De la lectura de los textos de la autora brasileña Suely Rolnik,<sup>4</sup> quien retoma teóricamente la práctica antropofágica, surge una posible conexión hacia lo que busco sobre la producción de Tina Modotti.

Según el mito sobre los indígenas tupinambás,<sup>5</sup> estas tribus que mataban y devoraban a sus enemigos y prisioneros de guerra luego de ejecutar a sus víctimas, cambiaban su nombre y realizaban escarificaciones en su piel, marcando así de manera real su cuerpo físico e inscribiendo aquella subjetividad para devenir otra. Rolnik declara a estos actos como puntos claves para comprender la política política de relación con el otro, convirtiéndose en fórmulas éticas para lograr un intercambio individual y cultural.<sup>6</sup> Aquella leyenda establecía el hecho de devorar a un otro como manera de apropiarse de sus más altos

---

<sup>1</sup> Oswald De Andrade, "Manifiesto Antropófago", *Revista de Antropofagia*, año 1, vol. 1, mayo de 1928.

<sup>2</sup> Assunta Adelaida Luigia Modotti "Tina Modotti", nació en el año 1896 en la ciudad de Údine, actualmente región de Friuli Venezia Giulia, Italia. Forzados por su situación económica junto a su familia emigran hacia Estados Unidos, ubicándose en la comunidad italiana de San Francisco. Su viaje a México se produce posteriormente en el año 1923 y muere en 1942. Resumen biográfico tomado de Blanca María Monzón, Reinhard Schultz, Christiane Barckhausen Canale, *Tina Modotti fotógrafa y revolucionaria*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, mayo 2012, p. 94. Recuperado de <http://www.fundaciontrespinos.org/wp-content/uploads/2014/04/tinamodotti.pdf> (acceso: 16/01/2024).

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Psicoanalista, teórica de la cultura y docente brasileira. Se exilió a París entre los años 19670 y 1979. Tradujo al portugués y es autora de libros como Guattari, F. & Rolnik, S. *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños, 2006.

<sup>5</sup> Suely Rolnik, "Antropofagia zombie", *Brumaria, prácticas artísticas, estéticas y políticas*, n.º 7, 2006, p. 1.

<sup>6</sup> *Idem*.

potenciales; por lo tanto, buscaban individuos que poseyeran características individuales beneficiosas. El “devoramiento crítico e irreverente de una alteridad”,<sup>7</sup> explica Rolnik, identifica a la práctica antropofágica como el surgimiento de una necesidad de enfrentamiento ante una presencia alterna y una respuesta al “proceso de hibridación cultural”.<sup>8</sup>

En esta investigación se contempla la posibilidad de que, para Modotti, la crisis de subjetividad surgida a raíz de su viaje a México sea aquello que impulse su enfoque antropofágico frente al encuentro con una nueva cultura, utilizando este proceso como motor de producción artística y, a su vez, generando una nueva configuración subjetiva.

Assunta Adelaida Luigia Modotti “Tina Modotti” nació en el año 1896, en Udine, provincia del Friuli, Italia.<sup>9</sup> Tras una difícil infancia como consecuencia de la pobreza extrema familiar, Modotti experimenta una vida desfavorable. Forzada por su situación económica, su familia decide migrar hacia los Estados Unidos, donde se establece en la comunidad italiana de San Francisco. Allí, Modotti conoce a quien posteriormente se convertiría en su marido, el artista Roubaix (Robo) de L’ Abrie Richèy.<sup>10</sup> Él será quien da el primer salto a México en búsqueda de la prometida libertad de expresión que promocionaba ese país tras la implementación de nuevas políticas culturales, tales como la apertura de impulso y reconocimiento indígena, una medida a través de la cual lo popular, lo colonial y lo prehispánico, servirían de base para establecer una clara simbiosis entre la modernidad y la identidad. Seducido por estas ideas, Robo emprende su propio viaje para experimentarlo en primera persona; sin embargo, durante su corta estadía, contrae viruela y muere de manera imprevista.<sup>11</sup>

No obstante, a diferencia de lo que suponía iba a ser un viaje trágico y lleno de dolor al encuentro de su difunto esposo, Modotti tropieza con una cultura deslumbrante que parece provocar una inmediata sensación de pertenencia de la cual no puede desprenderse jamás. Atraída por el excitante clima artístico que evidencia en su corto viaje, regresa a los Estados Unidos, pero retorna rápidamente a México, esta vez en compañía del reconocido fotógrafo Edward Weston. A pesar de no tener conocimientos previos sobre fotografía, Modotti comienza a colaborar en los proyectos de su compañero, lo que eventualmente la lleva a convertirse en una fotógrafa profesional y desempeñarse de manera independiente.<sup>12</sup>

Para la presente investigación se utilizará como base de análisis las etapas planteadas en la tesis de Shannon Dame,<sup>13</sup> dividiendo la producción de Modotti de la siguiente manera: Etapa Temprana, Mexican Folkways y Tehuantepec. De cada etapa, se tomará alguna obra en particular como ejemplo para desglosar analíticamente las características que allí se manifiestan junto a algunos hechos relevantes de su biografía para poder reconocer de qué manera y qué elementos de la cultura mexicana fueron seleccionados, captados y asimilados por la artista, permitiéndonos reconocer una posible ampliación del concepto de antropofagia.

## I. Etapa temprana

En esta primera etapa, propongo analizar comparativamente dos imágenes que fueron tomadas por Weston y Modotti en el mismo espacio, tiempo y lugar. Al analizar las fotografías *Tienda de circo (Gran Circo Ruso)*<sup>14</sup> de Tina Modotti y *Circus tent*<sup>15</sup> de Edward Weston, se puede observar una notable similitud en las composiciones. Sin embargo, me gustaría destacar una situación en particular que considero, refleja el inicio de un proceso antropofágico.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.184.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Blanca María Monzón, Reinhard Schultz, Christiane Barckhausen Canale, *Tina Modotti fotógrafa y revolucionaria*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, mayo 2012, p. 94,

<sup>10</sup> Barkhausen-Canale, Margaret, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, Casa de las Américas, La Habana, 1989, pp. 46-47.

<sup>11</sup> Patricia Espinosa, *Tina Modotti, una lente para la revolución*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008, p. 30.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 30-32

<sup>13</sup> Shannon Dame, *Indigenismo en las Fotografías Mexicanas de Tina Modotti: El Revolucionario y el Indigenista*, Tesis de Maestría en Arte, Brigham Young University, 2011.

<sup>14</sup> Una reproducción de la imagen de Tina Modotti, *Tienda de circo (Gran Circo Ruso)*, impresión de gelatina de plata, (S/D), 1924, se encuentra disponible en [https://issuu.com/c\\_imagen/docs/tina-modotti/93](https://issuu.com/c_imagen/docs/tina-modotti/93), (acceso: 15/02/2023).

<sup>15</sup> Una reproducción de la imagen de Edward Weston, *Circus tent*, impresión de gelatina de plata, 23.6 x 18.1cm, 1924, se encuentra disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265300>, acceso: (15/02/2023).

A fin de demostrar su interés por el espacio en cuestión y las formas que lo conforman, ambos fotógrafos colocan la cámara en contrapicado (de abajo hacia arriba) con el objetivo de retratar el techo de la carpa. El resultado formal de la composición proviene de las líneas que se fundan en la tela, conformando trazas diagonales y horizontales que crean una lectura visual dinámica para el espectador. De todos modos -y he aquí el eje de la cuestión- Modotti pareciera no conformarse con retratar únicamente los elementos inanimados de su entorno, y por este motivo, observamos que corre levemente la cámara hacia un ángulo que le permita retratar algunas de las personas que allí se encuentran.

Estas decisiones podrían tratarse de algunas evidencias iniciales de un involucramiento sentimental y personal con su nuevo contexto. A mi parecer, la elección de incorporar la presencia humana no es aleatoria, pudiendo tratarse de un primer acercamiento antropofágico, ya que la decisión técnica demuestra cierta imposibilidad por parte de la artista de escapar de su entorno, de sus personajes y contexto.

## I.A Etapa bisagra (entre I & II)

Al poco tiempo de establecerse en México, Modotti acepta junto a su compañero Weston, una solicitud de producción fotográfica para el libro *Idols Behind the Altars*.<sup>16</sup> Para este encargo se les consigna recorrer distintos pueblos de México específicamente indicados con el objetivo de producir 200 imágenes de elementos, costumbres y producciones artísticas locales.

La expedición lleva varios meses explorando las ciudades de Puebla, Oaxaca, Michoacán, Jalisco y Querétaro, tomando fotografías de iglesias, pirámides, mercados y todo tipo de arte folclórico. A partir de este trabajo, Modotti no solo abandona el rol de aprendiz y discípula, sino que establece contacto directo con las tradiciones populares en el mundo cotidiano, permitiendo experimentar en primera persona las historias íntimas de sus habitantes. Como menciona Patricia Espinosa en su libro:

\*\*\*

Gracias a este proyecto, Edward y Tina pudieron conocer a fondo el país aun a costa de algunos peligros e incomodidades. No era fácil trabajar en equipo, pero la tensión que se generaba entre ellos debido a la diferencia de criterios, en un principio fue “dialécticamente” beneficiosa para ambos. [...] Mientras recorrían el país, Tina sintió renacer sus preocupaciones sociales. El arte fotográfico había dejado de ser una actividad burguesa, ahora deseaba que sus imágenes denunciarán la realidad vergonzosa y que, además, estuviesen al alcance de la gente común.<sup>17</sup>

\*\*\*

Las condiciones sociales que advirtió durante aquel viaje, aparentan ser un detonante potenciador de su sensibilidad, empatizando desde la compasión y su virtud más humana con la clase trabajadora. Este momento, contribuye favorablemente de estímulo personal que posteriormente, identificaremos como una decisión de direccionar sus producciones hacia aquellos valores. Sin embargo, a partir de este punto, es su vínculo con Weston el que comienza a debilitarse.

La fotografía seleccionada para analizar en este periodo *Untitled (Market Day)*,<sup>18</sup> la considero una imagen ‘bisagra’ entre la producción inicial -pueden observarse las imágenes *Rosas (1924)*, *Lirios (1923)* o *Flor de manita (1925)*- y su trabajo posterior, ya que permite reconocer un cambio de perspectiva. Refiriendo tanto a la temática como al conocimiento técnico y su relación con contexto, *Untitled (Market Day)* podría manifestarse como entrada a un universo muy distinto al que identificamos en sus vendedora y

<sup>16</sup> El libro fue publicado en 1929 por la editorial Hartvourt, Brace and Company, y la autoría de las imágenes están a nombre de Edward Weston. Si bien así se manifiesta en la publicación original, se entiende que al haber realizado el trabajo en conjunto la autoría de las fotografías no es clara pudiendo tratarse de fotografías tanto de Modotti como de Weston. Se puede ver completo de manera digital en <https://archive.org/details/idolsbeltar00bren/mode/2up>.

<sup>17</sup> Patricia Espinosa, *Tina Modotti, Una... op. cit.*, p. 50.

<sup>18</sup> Una reproducción de la imagen de Tina Modotti, *Untitled (Market Day)*, impresión de gelatina de plata, 7.3 cm x 9.21 cm, s/f. Collection San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco se encuentra disponible en <https://www.sfmoma.org/artwork/2001.88.40/>, (acceso: 15/02/2023).

y su comprador en uno de los mercados locales de Michoacán. La primera característica a destacar entre las elecciones técnicas y compositivas que ha empleado para tomar esta fotografía, se destaca principalmente el uso de un ángulo directo, colocando la cámara de manera recta, sin angulaciones, a la altura de los ojos, transmitiendo un punto de vista perpendicular. Dicha elección técnica no pareciera casual en relación al tema fotografiado, ya que su perspectiva en la lectura de la imagen, produce un modo de proximidad objetiva, logrando poder estudiar con facilidad la escena que está observando.

A partir de ahora, podríamos identificar que la herramienta fotográfica comienza a presentarse como elemento de comunicación, exploración y vinculación personal con su entorno. Si recordamos que la leyenda del ritual antropofágico constituye una etapa inicial de identificación de condiciones y características beneficiosas para el interesado, ¿podríamos considerar que aquí comienza un primer acercamiento antropofágico, donde inicia su recorrido exploratorio de aquel desconocido medio que la rodea?

## II. Etapa de liberación y autoconocimiento

Dentro de este período resulta fundamental destacar dos sucesos que tienen lugar en la vida de la artista y que permiten comprender la producción que aquí realiza. Por un lado, se produce la separación tanto artística como personal de su compañero y mentor Edward Weston; y por otro, ocurre su involucramiento dentro de los ambientes artísticos políticamente comprometidos.<sup>19</sup> Weston decide regresar a California dejando a Modotti a cargo del estudio fotográfico que habían establecido en Veracruz donde realizaban tomas de estudio y copias en platino de su obra, convirtiendo el local en su principal ingreso económico con el cual logra subsistir luego de su separación. Es en este período cuando comienza una etapa de independencia profesional y trabajos autónomos. Despegándose lentamente de la influencia tan impregnada de su maestro, sus producciones adquieren un estilo mucho más personal, desenvolviendo un universo original elaborado desde su visión ejercida a partir de la sensibilidad individual en relación a su entorno. A dicho proceso y desarrollo pictórico se le suma su radicalización política, la cual se evidencia en el año 1927 tras su involucramiento en el Partido Comunista.<sup>20</sup>

Durante esos años, Modotti también participa activamente como fotógrafa dentro del movimiento muralista, lo cual genera un acercamiento al proceso de traducción práctica de las ideas teóricas que ellos mismos promulgaban. La estrecha amistad que mantiene con Diego Rivera y, por ende, con todo el entorno de artistas muralistas que se encontraban trabajando de manera exhaustiva en aquel momento, le permite ampliar sus demandas de trabajo y reposicionar favorablemente su labor como fotógrafa tras el reconocimiento recibido por parte de la crítica local. En esta fase, la producción de sus imágenes personales surge a partir de simples composiciones de objetos comunes a la comunidad mexicana, como guitarras, sombreros, alimentos y herramientas de trabajo, agrupadas de manera tal que difieren de un resultado abstracto para sí obtener una imagen de gran contenido alegórico.

Como se puede ver en las fotografías *Illustration for Mexican Song* (1927)<sup>21</sup> y *Guitarra, canana y hoz* (1928), la artista selecciona elementos específicos y sumamente simbólicos donde, a partir de una correcta composición dentro del plano, logra un claro reflejo de las ideas comunistas, el protagonismo del proletariado y la lucha de clases. La capacidad de identificar y reflejar de manera tan simple y sutil ideas tan representativas, sin siquiera utilizar la presencia humana, habla en mi opinión, de una gran habilidad de observación y absorción estrictamente consciente donde, mediante la incorporación de una serie de selecciones y decisiones compositivas, los objetos más simples de la vida cotidiana mutan en grandes símbolos. Una operación que nos permite identificar la particularidad creativa de la artista, donde sin retratar a ningún individuo, refleja de manera evidente al protagonista de su historia.

Otro de los factores que no podemos dejar de mencionar, es la elaboración de su propio manifiesto. El mismo hecho de su confección delata la seguridad y confianza del recorrido personal que se encuentra transitando como búsqueda de identidad artística y personal. "On Photography",<sup>22</sup> fue publicado

<sup>19</sup> Patricia Espinosa, *Tina Modotti, Una... op. cit.*, pp. 50-53.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>21</sup> Una reproducción de la imagen de Tina Modotti, *Illustration for Mexican Song*, impresión de gelatina de plata, 23.4 × 18.6 cm, 1927, Museum of Modern Art, New York, se encuentra disponible en <https://www.moma.org/collection/works/51266>, acceso: 15/02/2023.

<sup>22</sup> Modotti, Tina, "On Photography", *Mexican Folkways*, México, D. F., México, vol. 5, n. 4, oct.-dic, 1929, pp. 196-198.

originalmente en 1929 en *Mexican Folkways*<sup>23</sup> y se trata de un artículo que declara su posicionamiento ante la utilización de la fotografía y su catalogación artística. Modotti aclama no producir arte, sino fotografías, enfatizando su diferencia en tanto producción de imágenes íntegras, sin manipulaciones ni trucos u otros efectos artísticos que intentan asemejarse a otras técnicas pictóricas consolidando el verdadero valor fotográfico dentro de su calidad.

La herramienta fotográfica es considerada por Modotti, como el medio más elocuente y directo para registrar el presente, resultando indispensable la aceptación pura de la técnica sin mediaciones y los límites que el mismo medio ofrece, invalidando toda aquel que lo intente ocultar. Por último, promueve la utilización del medio por su esencia: la capacidad de registro objetivo y su valor documental, obteniendo un mayor grado de sensibilidad y comprensión hacia lo retratado. Este último punto resulta esencial para comprender su intención para con el medio y el fin con el que lo utiliza.

En el caso de *Worker 's Parade* (1926),<sup>24</sup> Modotti ofrece una composición cerrada desde un punto de vista alto, donde se observa una multitudinaria marcha de trabajadores dirigiéndose hacia una dirección unilateral, ubicada en la parte superior derecha de la imagen. Un elemento en particular llama la atención del espectador a primera vista: los sombreros que llevan la totalidad de los personajes. El significado simbólico se transforma aquí en el tema central de la fotografía. Tanto los sombreros como las vestimentas semejantes entre sí le permiten a la artista una amplia posibilidad narrativa y, en conjunto a las decisiones técnicas y compositivas, logra producir una imagen con un fuerte mensaje político. El recurso utilizado (retratar una conglomeración de individuos), permite exponer de manera clara y evidente la idea de unión ciudadana para una sociedad igualitaria, alegando la importancia de la lucha colectiva. Sus fotografías toman un giro diferente, más analítico y alegórico. Deja de lado el retrato a modo documental para enfocarse en sus elementos, los cuales ahora toman un rol protagónico y hablan por sus representantes.

La herramienta fotográfica podría identificarse a partir de aquí como elemento integrado, cuyo fin le permite registrar, y por ende, incorporar lo que le resulta ajeno. En *términos antropofágicos*, podríamos caracterizar irónicamente a la cámara como elemento digestivo por el cual la artista selecciona, captura y devora todo aquello que le es útil para construir una nueva identidad.<sup>25</sup>

### III. Viaje a Tehuantepec

Identificamos aquí la tercera y última producción fotográfica de la artista durante su estadía en México. En el año 1929, como consecuencia de una trágica experiencia tras el asesinato de su compañero Julio Antonio Mella,<sup>26</sup> Modotti decide realizar un viaje a Tehuantepec. Dicha iniciativa no pareciera ser aleatoria ni accidental, más bien formar parte de una decisión personal de emprender una expedición como posibilidad de escape ante la abrumadora vida que enfrenta en la ciudad tras las falsas acusaciones que caen sobre ella respecto de una supuesta complicidad del asesinato de Mella.<sup>27</sup>

Los ismos de Tehuantepec<sup>28</sup> le ofrecen a Modotti el respiro y la quietud donde desahogar sus penas y explorar por su cuenta las maravillosas historias que sus colegas le habían contado sobre las tan admiradas tehuanas. Esto resulta un radical cambio de panorama social – y por lo tanto personal- que Modotti está dispuesta a explorar.

\*\*\*

<sup>23</sup> Revista de cultura y artes populares editada en la Ciudad de México por Frances Toor.

<sup>24</sup> Una reproducción de la imagen de Tina Modotti, *Worker's Parade*, impresión de gelatina de plata, 21.5 × 18.6 cm, 1926, Museum of Modern Art, New York, se encuentra disponible en <https://www.moma.org/collection/works/46178>, (acceso: 15/02/2023).

<sup>25</sup> Interpretación y terminología de la autora.

<sup>26</sup> Julio Antonio Mella (1903-1929), líder revolucionario cubano y cofundador del Partido Comunista de Cuba. Nació el 25 de marzo de 1903 en La Habana. Figura destacada en la lucha contra la dictadura de Gerardo Machado y en el movimiento estudiantil y obrero. Asesinado el 10 de enero de 1929 en la Ciudad de México.

<sup>27</sup> En el año 1928 conoció en las oficinas de El Machete al líder estudiantil cubano Julio Antonio Mella con quien vive una de sus mayores desgracias, provocando un gran declive en su estado emocional como así también en su vida artística. Mella fue asesinado brutalmente mientras ambos caminaban por la ciudad de México en enero de 1929, recibiendo dos disparos letales. Su implicación política desató una serie de investigaciones que acusaron a la misma Tina de haber asesinado a su pareja.

<sup>28</sup> Franja de tierra ubicada en el sureste de México, en el estado de Oaxaca y alberga a diversas comunidades indígenas, como los zapotecos y los mixes.

She wouldn't be able to stay in Mexico much longer, and in the midst of this particularly difficult year, she needed some time to recover and heal before her eventual deportation. The death of her lover, the murder accusation, her arrest and the looming prospect of being expelled from the country had all taken a toll on the photographer.<sup>29</sup>

\*\*\*

Modotti, ahora, es testigo de una comunidad con una estructura social de tipo matriarcal, en la que las mujeres, quienes ocupan un rol predominante para el desarrollo comercial, deambulan por las plazas y los mercados denotando gran orgullo de su herencia ancestral zapoteca. Mujeres con vestidos de llamativos colores, bordados con las más diversas figuras, los pelos recogidos, trenzados y adornados con cintas y joyas.

La simplicidad de la vida cotidiana y la tranquilidad que allí experimenta, le permite encontrar por primera vez cierto alivio al sufrimiento padecido. El tiempo que pasa en Tehuantepec, es un tiempo de revisión, reflexión y preparación para emprender el próximo desafío que le espera: la partida obligatoria de aquellas tierras que tanto amaba.

Comencemos desglosando las características que se pueden observar en la fotografía *Woman of Tehuantepec* (1929).<sup>30</sup> En principio, y en contraste con las producciones previamente analizadas, se identifica un alejamiento temático sobre el compromiso político, ideológico y militante para sí enfocarse primariamente en retratos genuinos de esta nueva comunidad.

La producción de imágenes de esta etapa resulta un conjunto de fotografías muy diferentes a las que realiza a principios de su viaje. Su mirada comienza a enfocarse en situaciones de labores cotidianas que las tehuanas realizan junto a sus hijos e hijas, y donde casualmente, no identificamos la presencia de personajes masculinos. Por otro lado, este nuevo enfoque podría indicar una nueva mirada política fundada en una perspectiva crítica social.

La serie de imágenes allí realizadas,<sup>31</sup> son un relevamiento sobre la verdadera esencia de la comunidad, sin intenciones de idealizar ningún aspecto de lo que veía. Esto puede verificarse en la apreciación de tomas desapegadas de un cuidado compositivo para sí priorizar una toma rápida como consecuencia del temperamento de las protagonistas. Señala Patricia Albers:

\*\*\*

During her interlude on the isthmus, Tina made dozens of images, most off the mark of her usual meticulously composed and richly connotative work. In the streets, she was obliged to photograph quickly, but not aggressively, and the women sometimes flashed smiles, while they were known to throw stones at men.<sup>32</sup>

\*\*\*

En la imagen "Woman of Tehuantepec", siendo la excepción a las tomas rápidas, se permite un momento para realizar un retrato de primer plano. La artista elige nuevamente utilizar una posición de cámara a favor del resultado y objetivo final tal como hacía en sus primeras producciones. En este caso, se aprecia la conciencia y experiencia artística ante la elección de un plano en contrapicado con la intención de realzar las cualidades internas de la protagonista. Creo pertinente destacar la enfatización de su mirada, ya que podría ser el foco central desde donde se desprende un relato personal y, a su vez, colectivo.

<sup>29</sup> Shannon Dame, *Indigenismo en las Fotografías...op. cit.*, p. 86. "No podría quedarse en México por mucho más tiempo, y en medio de este año particularmente difícil, necesitaba algo de tiempo para recuperarse y sanar antes de su eventual deportación. La muerte de su amante, la acusación de asesinato, su arresto y la perspectiva inminente de ser expulsada del país habían afectado a la fotógrafa" (traducción de la autora).

<sup>30</sup> Una reproducción de la imagen de Tina Modotti, *Woman of Tehuantepec*, impresión de gelatina de plata, 21.3 x 18.7 cm, 1929, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, se encuentra disponible en <https://philamuseum.org/collection/object/63757>, (acceso: 15/02/2023).

<sup>31</sup> Las fotografías a las que se hace referencia en este periodo no se encuentran catalogadas con nombres distintivos. Por este motivo, se optó por considerarlas como serie de imágenes producidas en dicha localidad.

<sup>32</sup> Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti*, Los Angeles, University of California Press, 2002, 223.

Por otro lado, la identificación superficial de la comunidad tehuana se desprende fácilmente con la vestimenta, los accesorios, y el jicalpextle<sup>33</sup> que la mujer lleva en su cabeza.

Como mencioné anteriormente, creo que la artista tiene la capacidad de producir un retrato colectivo a través de un objeto singular, y es aquí donde, en mi opinión, mejor lo logra.

La lectura que se puede revelar a partir del análisis de esta producción, y particularmente de dicha imagen, se basa en la idea de fortaleza y admiración, tanto física como espiritual que aquellas mujeres representaban para Modotti. No resulta casual que, ante un periodo de incertidumbre y desmoronamiento personal, la artista se refugie en una comunidad que se destaca por la independencia y potencial individual femenina. Modotti se alimenta de esa fortaleza tehuana.<sup>34</sup>

Para concluir con el análisis de este periodo me gustaría incluir una cita que hace referencia a uno de los pocos autorretratos que la artista se ha realizado y afirma lo previamente mencionado. *Untitled* ('*Costume from Tehuantepec*')<sup>35</sup> vemos una Modotti sonriente que vestida de tehuana, nos mira:

\*\*\*

Tina symbolically assumes her reputed strength, and in picturing herself in "quintessentially Mexican" dress, the photographer declares a deep and abiding identification with the country that she now knew she would have to leave. The image is a spiritual passport, and a talisman of her love for the Mexican people.<sup>36</sup>

\*\*\*

Por último, haré mención a un particular hecho que tiene una singular similitud sobre la construcción mítica del ritual antropofágico. Como se señaló previamente, la ceremonia concluye con el rebautizo del verdugo como alegoría de un segundo nacimiento donde "luego de matar al enemigo, el ejecutor se cambiaba el nombre y era marcado con escarificaciones en su cuerpo, durante un prolongado y estricto retiro".<sup>37</sup> Comenta Patricia Espinosa:

\*\*\*

Tina llega a México el 19 de abril de 1939, es decir, nueve años después de su abrupta extradición. Para evitar problemas ingresa con un pasaporte falso a nombre de Carmen Ruiz Sánchez.<sup>38</sup>

\*\*\*

## Conclusión

La posibilidad de extraer el término de antropofagia como concepto base de análisis sobre las obras de Modotti propone, en principio, un cuestionamiento sobre su uso otorgado en la historia de las artes concebido como teoría crítica de subjetivación por falta de identificación total en tanto a cualquier repertorio existente, con la posibilidad de incorporar mundos ajenos desde la libertad y flexibilización de experimentación para así crear nuevas identidades. En este estudio propongo re descubrirlo para poder ampliarlo, expandirlo y re aplicarlo en términos de un posible nuevo mecanismo de configuración subjetiva en lo que conlleva el análisis de una producción artística.

Personalmente identifico en dicho concepto poderosas cualidades posiblemente aplicables por fuera

<sup>33</sup> Vasija o contenedor ornamentado con diseños florales.

<sup>34</sup> Shannon Dame, *Indigenismo en las Fotografías...* op. cit., p. 94.

<sup>35</sup> Una reproducción de la imagen de Tina Modotti, Sin título "Costume from Tehuantepec", impresión de gelatina de plata, s/f. Colección del SFMOMA, se encuentra disponible en: <https://www.sfmoma.org/artwork/2001.88.14/>, (acceso: 15/02/2023).

<sup>36</sup> Patricia Albers, *Shadows, fire, snow...* op. cit. p 224.

<sup>37</sup> Suely Rolnik, "Para evitar falsos problemas", *Ramona*, n.º 91(2/3), 2009, p. 2.

[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH017c/46eac54d.dir/r91\\_16nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH017c/46eac54d.dir/r91_16nota.pdf)

<sup>38</sup> Patricia Espinosa, *Tina Modotti, Una...* op. cit., p. 149.

de su uso ejemplar y propongo su desprendimiento ante sus aplicaciones originales, para poder amplificarlo hacia un posible criterio de conformación subjetiva, más específicamente, hacia un modo de producción como parte de configuración tanto identitaria como artística. En el caso de Tina Modotti, creo pertinente realizar una relectura de su biografía considerando ahora aquellos indicadores que se fueron mencionando como procesos antropofágicos. No obstante, esta investigación se propone ser el punto de partida de un estudio más amplio y abarcativo.

## Bibliografía

- Albers, Patricia, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti*, Clarkson Potter, Nueva York, 1999.
- Barkhausen-Canale, Margaret, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, Casa de las Américas, La Habana, 1989.
- Casanovas, Martí, "Las fotos de Tina Modotti: el anecdotismo revolucionario", *Revista ¡30-30!*, México, n° 1, julio de 1992.
- Dame, Shannon, *Indigenismo in the Mexican Photographs of Tina Modotti: The Revolutionary and the Indigenista*, Tesis de Maestría en Arte, Brigham Young University, 2011.
- De Andrade, Oswald, "Manifiesto Antropófago", *Revista de Antropofagia*, n° 1, vol. 1, mayo de 1928.
- Espinosa, Patricia, *Tina Modotti. Una lente para la revolución*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008.
- Giraud, Victoria, Herkenhoff Paulo, *Antropofagia y modernidad. Arte brasileño en la colección Fader*, México DF, Fundación Malba – MUNAL (INBA), 2017.
- Gómez, Marian Carolina, *Apropiación del discurso antropófago: un motor en los procesos de investigación/creación*, Ecuador, Universidad Central del Ecuador Facultad de Artes, 2013.
- Modotti, Tina, "On Photography", *Mexican Folkways*, México, D. F., México, vol. 5, n. 4, oct.-dic, 1929.
- Monzón, Blanca María, Reinhard Schultz, Christiane Barckhausen Canale, *Tina Modotti fotógrafa y revolucionaria*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, mayo 2012, p. 94, <http://www.fundaciontrespinos.org/wp-content/uploads/2014/04/tinamodotti.pdf>, (acceso: 16/01/2024).
- Rolnik, Suely, "Antropofagia zombie", *Brumaria, prácticas artísticas, estéticas y políticas*, n.º 7, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Geopolítica del chuleo", *Machines and subjectivation*, n.º 10, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Para evitar falsos problemas", *Ramona*, n.º 91(2/3), junio de 2009.
-

# La imagen científica en la obra de Xul Solar: el caso de la imagen embriológica

Agustín Bucari

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

Xul Solar nace el 14 de diciembre de 1887, con veinticinco años decide embarcarse en un viaje a Europa que durará 12 años, hasta su regreso a Buenos Aires en 1924.<sup>1</sup> Las producciones aquí reunidas se realizaron en la etapa de formación del artista (1912-1924), salvo *Gestación de Jesús* de 1954, dice el autor de su formación: “Estudié historia del arte a través de todas las culturas y después adopté mi punto de vista”.<sup>2</sup> Desde esta frase cabría preguntarse sobre las fuentes de sus investigaciones, en particular las visuales dando así la posibilidad de un estudio iconológico vía montaje.<sup>3</sup>

La importancia del artículo se plantea en la revisión de las obras en un análisis iconológico crítico planteado por Mitchell,<sup>4</sup> en el cual las obras se pongan en relación con el contexto de producción a través de una metodología de montaje propio de la ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*). Las apreciaciones críticas han sido dominadas por las interpretaciones orientadas al carácter místico-surrealista, con los cuales este recorrido intenta discutir. El paradigma Pan o Total ya marcado por Rabossi,<sup>5</sup> como también la perspectiva de Xul Solar como artista interferido,<sup>6</sup> permite dar marco para las relaciones entre arte y ciencia a través de las imágenes técnicas. Esto incluye poner en un mismo espacio de pensamiento los distintos tipos de fuentes de la cultura impresa, como documentos recabados en el Archivo Documental de la Fundación Panklub (desde ahora AD-FPK) y las obras. Este espacio de pensamiento no es sólo una figura retórica, sino que dentro de la metodología propuesta deviene en una performatividad específica: parte del *Pan Atlas Mundi* (**Fig.1**) y se despliega en los paneles que conforman este artículo. En el Panel 1 las áreas señaladas mediante una línea roja reúnen las unidades que se confrontan en este estudio en nuevos remontajes, con el objetivo de mostrar la visualidad de la imagen embriológica.

Dentro de la revisión de las vanguardias modernas para el contexto alemán -del cual Xul Solar forma parte-, a las vistas de una jerarquización de la imagen técnica y científica a través de las ciencias naturales

<sup>1</sup> El artículo se desprende del avance de las investigaciones plasmadas en la tesis doctoral, *Xul Solar: convergencia entre arte y ciencia. Usos de la imagen técnica y científica (1912-1924)*, presentada en febrero del 2023. Del mismo modo que la selección de los casos a partir del montaje *Pan Atlas Mundi*, tiene como antecedente la presentación homónima en la décima JIDAP-UNLP (2022). La investigación fue financiada a través de una Beca Conicet Finalización (2020-2023) y el Proyecto Bienal de I+D, *Estudio de casos artísticos y culturales argentinos de los siglos XX y XXI en el marco de la historia del arte, la cultura visual y la estética de los medios*, (IHAAA-FDA-UNLP).

<sup>2</sup> Cecilia Rabossi, “Xul Solar Panactivista” en *Xul Solar Panactivista*, MNBA, Buenos Aires, 2017, p. 82, <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/xul-solar> (acceso: 22/06/2023)

<sup>3</sup> En la Fundación Panklub se encuentra el archivo de Xul Solar que contiene numerosos documentos relevantes, entre ellos las carpetas de recortes (montajes de imágenes gráficas) y los cuadernos del artista (algunos previos al viaje que demuestran este tipo de práctica de recorte y pegado). También otro documento importante es el listado de la aduana de Alemania, allí se describen 229 libros. Esto genera un recorte del cuerpo de la biblioteca de Xul Solar que alcanza el número de 3500 ejemplares. Los libros adquiridos en la etapa europea, dan cuenta de los intereses del artista, mucho de ellos son de corte biocéntrico. Entre ellos se encuentra *Kunstformen der Natur* de Ernst Haeckel, *Bios* de Raoul Francé o el libro *Filosofía del Organismo* de Hans Driesch entre muchos otros.

<sup>4</sup> William John Thomas Mitchell, *La ciencia de la imagen*. Madrid, Akal, 2019.

<sup>5</sup> Cecilia Rabossi, “Xul Solar Panactivista”, *op. cit.* p. 2.

<sup>6</sup> Sabrina Gil, *Xul Solar: montajes palabra / imagen en una utopía latinoamericana*, Tesis doctoral en Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017.

<sup>7</sup> Todos los derechos de reproducción en el caso de las imágenes de Haeckel son de dominio público, en el caso de las imágenes de los paneles de Xul Solar, el derecho de reproducción es exclusivo del Museo Xul Solar - Fundación Panklub quienes agradezco por el permiso para su publicación.

nos encontramos con los trabajos de Oliver Botar.<sup>8</sup> El autor centra su análisis en los intercambios y superposiciones entre el campo científico y el artístico dentro de la cultura alemana proponiendo como eje el pensamiento biocéntrico. Las influencias más palpables en los artistas modernos, como por ejemplo Klee o Kandinsky, son la analogía orgánica en sus análisis teóricos-productivos y el biomorfismo en sus obras. Este tipo de pensamiento que privilegia las ciencias biológicas tiene fuertes enraizamientos en la cultura alemana, de forma que comprende un campo interferido.

Las interferencias de campos como la filosofía, la ciencia y el arte, hacen eje entonces en una epistemología biológica, el autor recupera el término y lo define como *biozentrik* o biocentrismo:

\*\*\*

Biozentrik es el término alemán para la visión del mundo de principios del siglo XX que, basada en corrientes científico-culturales como el darwinismo, el determinismo biológico y el nietzscheanismo, y en una especie de romanticismo materialista de la naturaleza, rechazaba el antropocentrismo y propugnaba una visión del mundo monista, neovitalista y ecológica. En efecto, este "biocentrismo" fue el precursor del actual ambientalismo. [...] El biologismo, es decir, la idea de que la biología es la ciencia privilegiada en términos de la cual todo otro conocimiento debe ser modulado, era un concepto clave del biocentrismo. El enfoque biológico se ejemplifica en los escritos del que popularizó a Darwin en Alemania, Ernst Haeckel [...].<sup>9</sup>

\*\*\*

Conceptos como vida, naturaleza y tecnología son temáticas que atraviesan los intereses de los artistas germanoparlantes y de Xul Solar. Sin embargo, nos interesa focalizar en la estetización de imágenes provenientes del campo científico, en este caso las embriológicas y en aquellas obras que responden o mantienen ciertos rasgos análogos con los insumos culturales gráficos de divulgación técnico-científica. En particular en Xul Solar podemos mencionar el interés anterior al viaje a Europa por las culturas arcaicas así como las prácticas esotéricas en boga como la teosofía de Madame Blavatsky (con influencias darwinistas).<sup>10</sup> Muchos de estos discursos parten de una misma matriz que en palabras de Quereilhac responde para la cultura de entresiglos:

\*\*\*

[u]n verdadero pathos de época: develar lo oculto, explicar lo otrora misterioso, extender unos metros "más allá" la línea que separa lo natural de lo sobrenatural, y ofrecer a todo ello una "explicación", lo que nunca es sinónimo de anulación del miedo o la sorpresa, sino todo lo contrario.<sup>11</sup>

\*\*\*

Uno de estos divulgadores y precursores en términos programáticos tanto estéticos como científicos en el período de entre siglos es el naturalista Ernst Haeckel (1834-1919). Previo al viaje a Europa por parte de Xul Solar sólo pudo probarse una manipulación de imágenes en sus cuadernos de recortes de 1906 (mismo momento que estudia arquitectura). En dicho documento que reúne un montaje de imágenes de diversa procedencia (arquitecturas, imágenes orientales, etc.) aparece una reproducción

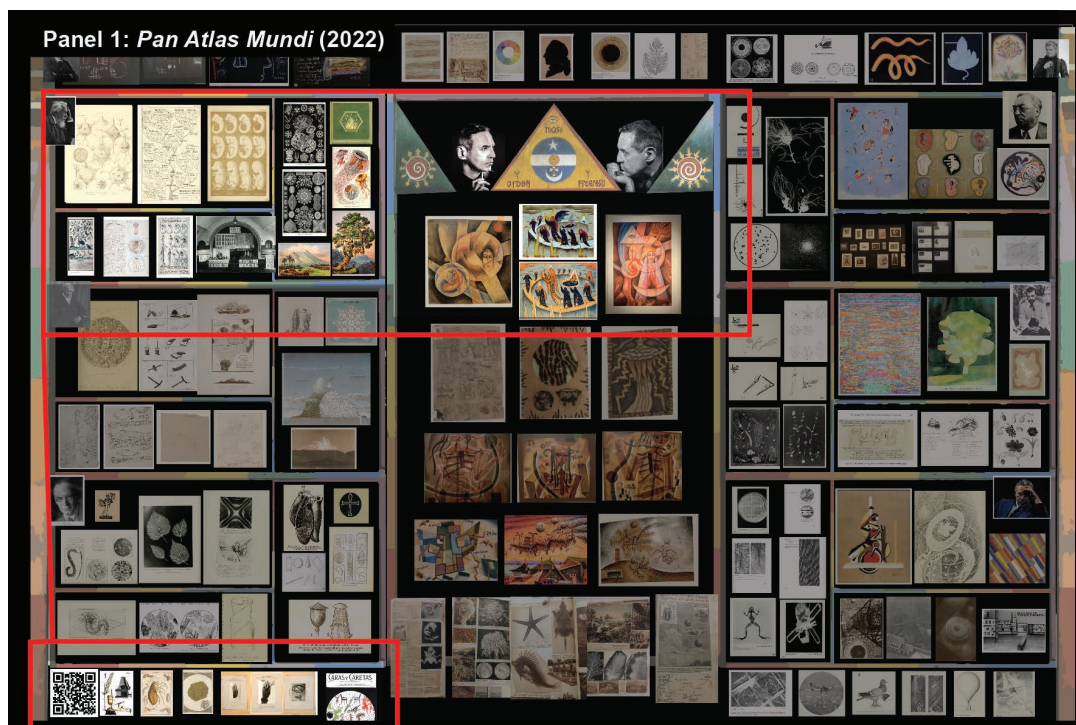
<sup>8</sup> Oliver Arpád Istvan Botar, *Prolegomena to the study of biomorphic modernism* [Prolegómenos al estudio del modernismo biomórfico]. Tesis doctoral de Filosofía Departamento de Historia del Arte, Universidad de Toronto, 1998.

<sup>10</sup> Una revisión crítica de estas imágenes de culturas arcaicas puede encontrarse en la ponencia presentada en 2021 para el Simposio internacional decolonial América Herida (Mesa 7: "Miradas decoloniales en el arte"): Agustín Bucari, "Xul Solar y la imagen etnográfica desde un abordaje decolonial", *Simposio internacional decolonial América Herida*, 2021, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=EkUMKVR\\_cu0](https://www.youtube.com/watch?v=EkUMKVR_cu0), min 00:01 al 00:10.

<sup>11</sup> Soledad Quereilhac, *La imaginación científica: Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010, p. 209.

de la pintura de Gabriel von Max, *Pithecanthropus alalus* (**Fig. 2: imagen 2.1**) obra que se encuentra en archivo de Haeckel Haus. Del campo cultural nombramos los ejemplos de la filtración de imágenes científicas a medios gráficos como *Caras y Caretas*.<sup>12</sup>

Antes de describir el alcance de la estrategia de archivo y manipulación de imágenes técnicas en Xul Solar, debemos contextualizar los aportes de Haeckel (**Panel 2: Fig. 2**) en la vectorización de la ciencia natural a otros campos de la cultura como el filosófico, el religioso y el estético.



**Fig. 1 Panel 1** Agustín Bucari, *Pan Atlas Mundi*, póster impreso, 100 cm x 180 cm. 2022. La zona roja del montaje marca la orientación del análisis posterior. © Commons con atribución. <<

### Ernst Haeckel - (1834-1919): *Antropogenie* [Antropogenia] 1904 [1877] y *Kunstformen der Natur* [Formas artísticas de la Naturaleza] (1889-1904)

Los aportes de Haeckel como científico, en el campo de la zoología y la embriología (ontogenia, filogenia, etc.) toman forma en una gran cantidad de obras editoriales, los cuales varían según su dirección, y agregan a medida se acerca el siglo XX, las nuevas tecnologías de impresión. Fuertemente influenciado por las ideas de Charles Darwin, decide dedicar su vida a la “teoría de la evolución”.<sup>13</sup> Las publicaciones posteriores a *Der Radolarien* (1862) incorporan como es de esperarse conceptos y modelizaciones propias del pensamiento darwiniano. Dice del objetivo de *Antropogenie* (1877): “presentar en su conexión histórica de la serie completa de ancestros a través de los cuales nuestra raza ha evolucionado lentamente desde el reino animal en el curso de muchos millones de años”.<sup>14</sup> El summum su metodología visual está corporizada en la *Antropogenie* de 1904, la publicación revisada. Allí la invención de la grilla comparativa de los embriones llega a abarcar seis páginas del libro agregando más variedades de especies y el embrión humano.

<sup>12</sup> Para un análisis detallado de esta temática ver el artículo Agustín Bucari, “Xul Solar: Perspectivas historiográficas e imagen técnica”, *Armiliar*, n° 5, 2021, La Plata, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/132671> (acceso: 31/08/2023).

<sup>13</sup> Andrea Wulf, *La invención de la naturaleza: el mundo nuevo de Alexandre von Humboldt*. Editor digital, Titivillus, 2015.

<sup>14</sup> Ernst Haeckel, *The Riddle of the Universe* [El acertijo del universo], Londres, Watts & CO. 1929 [1898], p. 309.



**Fig. 2 Panel 2 : Haeckel: de la ciencia al arte** **Fig. 2.1:** Gabriel von Max, *Pithecanthropus alalus*, óleo sobre tela, s-m, 1894, Haeckel Haus, Jena. **Fig. 2.2:** Ernst Haeckel, Portada de la quinta edición de *Anthropogenie*, la portada que muestra un feto humano y un simio rodeados por una serie de desarrollo desde la fertilización hasta la gástrula. **Fig. 2.3:** Ernst Haeckel, Tapa de *Kunstformen der Natur* [Formas artísticas de la naturaleza]. En Haeckel Ernst, *Kunstformen der Natur* [Formas artísticas de la naturaleza], Leipzig und Wien Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899-1904. Muestra distintos especímenes marinos, en especial medusas. **Fig. 2.4:** Lámina 8, *Discomedusae Desmonema*, p.47. En Haeckel, E. (1899-1904). **Fig. 2.5:** Binet, *Tapices*. p. 130. En Binet René, & Geffroy, Gustave. *Esquisses décoratives* [Esbozos decorativos] Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1900. **Fig. 2.6:** *Boton Électrique*. [Botón Eléctrico]. p. 36. En Binet René, & Geffroy, Gustave. *Esquisses décoratives* [Esbozos decorativos] Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1900. **Fig. 2.7:** Ernst Haeckel, Lám. VII, *Historia del desarrollo*, p.334. En Ernst Haeckel, *Anthropogenie; oder, Entwicklungsgeschichte des menschen, Keimes- und stammesgeschichte* [Antropogenia; o, Historia evolutiva del hombre, germen e historia filogenética]. Leipzig, W. Engelmann. 1904 [1887]. <<

La característica naturalista del siglo XIX, afirma Haeckel, es distinta a las etapas previas de la ciencia en la “apreciación y difusión de ilustraciones de los más diversos objetos naturales”, y prosigue diciendo que el desarrollo del interés por el trabajo artístico de ese tipo “ha sido apoyado por el notable progreso del comercio y del arte técnico”.<sup>15</sup> Es con la proliferación y disponibilidad de las imágenes reproducidas que se construye la popularización, tanto de las ilustraciones como de las teorías. De igual manera son importantes las revistas y los periódicos en esta divulgación, como por ejemplo el *Illustrative Zeitung*<sup>16</sup> “innumerables son los periódicos ilustrados que transmiten junto con su información general un sentido de la belleza inagotable de la naturaleza en todos sus departamentos”.<sup>17</sup>

La popularización de la ciencia en tanto el acercamiento de los conocimientos específicos a poblaciones masivas, así como la retórica científica de los saberes populares son fenómenos paralelos en las sociedades de entre siglos, tanto en el contexto argentino como el alemán. La mediación entre estas tensiones de explicación del “mundo” confluyen en los espacios gráficos frente a la crisis de los dogmas cristianos -creacionismo, antropoteísmo, etc.-, primero de los libros y luego de las tiradas masivas como los diarios, las revistas, etc. En Haeckel esta expansión al campo religioso se establece con la recuperación del monismo como opción filosófica-religiosa.

Haeckel intenta deliberadamente establecer conexiones en las observaciones al microscopio y en sus

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>16</sup> Nick Hopwood, *Haeckel's Embryos Images, Evolution, and Fraud* [Los embriones de Haeckel, Imágenes, Evolución y Fraude], Chicago, University of Chicago Press, 2015, p. 248.

<sup>17</sup> Ernst Haeckel, *The Riddle of the Universe op. cit.*, p. 281.

publicaciones científicas con fines estéticos. Las imágenes en el contexto alemán de fines del siglo XIX se extrapolan del ámbito científico, entre lo inanimado y lo animado, entre lo microscópico y lo macroscópico, al ámbito de las publicaciones artísticas como parte del programa estético monista.

La finalidad de los fascículos de *Las formas artísticas de la naturaleza* es, en las palabras del autor, una descripción más popular de sus conclusiones científicas (**Fig. 2: imagen 2.3 y 2.4**); la divulgación y propagación de las ilustraciones como motivos de la “creación de la naturaleza” retomando la idea de Goethe de la naturaleza como modelo de todo arte.

El arquitecto René Binet hace uso de las geometrías de los radiolarios, reunidos en el Panel 2 (**Fig. 2**), imágenes extraídas de la publicación *Esquisses Decoratives* (1900) [Esbozos decorativos] (**Fig. 2: imagen 2.5 y 2.6**), y articula un prólogo extenso (escrito por Geffroy) que cataloga las formas naturales vistas al microscopio y la potencialidad de sus usos en contextos proyectuales. También hay tapices (**Fig. 2: imagen 2.5**), *vitraux* y otros elementos que comprenden las múltiples dimensiones de la obra arquitectónica. Esto no es menor, en el sentido que la propia arquitectura –y en consecuencia la figura del arquitecto– como imagen-modelo privilegiado en la medida que busca expresar en su hacer artístico la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total].

La importancia de *Las formas artísticas de la naturaleza* es sustancial en la utilización de imágenes quirografarias de procedencia microscópica como modelos para el arte. Las críticas se orientan al uso ornamental desde las artes, y desde la ciencia se ataca a las imágenes por su deliberada licencia artística de los modelos de la naturaleza (igualmente criticadas en sus imágenes científicas más ortodoxas).

En cuanto a las obras de Xul Solar podrían relacionarse como motivos biomórficos en la etapa en la cual produce la serie “decoras” y “tapices”, pero el objetivo de esta investigación es centrarnos en la imagen embriológica. Por ello la publicación que privilegiamos es la *Antropoghenie*, allí conviven estrategias visuales de lo interno, transformaciones, periodizaciones y comparaciones formales entre elementos disímiles que estructuran la argumentación evolucionista haeckeliana centrándose en la figura del embrión (**Fig. 2: imagen 2.7**). El contacto morfológico con la serie “decoras” se observa principalmente en los reencuadres circulares, o la mirilla óptica propia de las imágenes técnicas y compilaciones que agrupan lo maravilloso de la cultura y lo maravilloso natural. En el listado de los 229 libros que el artista adquiere en Alemania puede leerse dos compilaciones en esta línea.<sup>18</sup>

Es común encontrar el uso metafórico de esta figura, la embriológica, en los artistas y teóricos modernos. Por nombrar algunos, Kandinsky habla en *De lo espiritual en el arte*, del estado embriológico del arte abstracto, como así también Klee en sus investigaciones formales describe secuencias similares formativas utilizando el mismo término. Hay varias obras que se asocian al motivo embriológico en los dos profesores de la Bauhaus, para Klee *Partitura de una Concepción* (1917), para Kandinsky *Sucesión* (1937) y *Entre Dos* (1934).

Por último, para la arquitectura en Gropius, describe el estado de una arquitectura en gestación en su manifiesto de 1919. Este mito embriológico moderno, en el cual se reflexiona sobre aquello que es en potencia, vuelve una y otra vez en las frases de los autores de las publicaciones tanto científicas como artísticas de inicios del siglo XX.

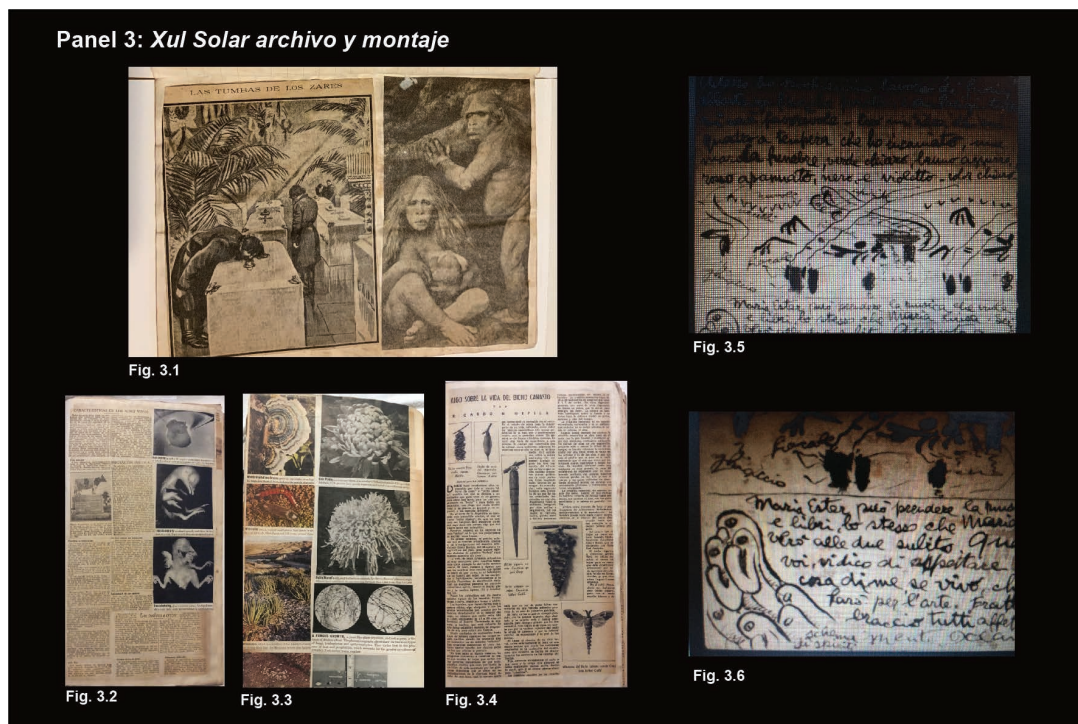
## Xul Solar, el montaje y la práctica de archivo en la imagen embriológica

Las prácticas de montaje han sido identificadas previo a su etapa formativa en Europa, y posteriormente, para el primer caso el cuaderno ya mentado de 1906 (**Fig.3: imagen 3.1**) y las carpetas de que conforman el Panel 3 (**Fig. 3**).

Así mismo, los montajes contruidos por el artista tanto en los años previos al viaje, como en la década de los cuarenta demuestran la ligazón de Xul Solar con la imagen técnica proveniente de la cultura impresa. Toma y recorta este tipo de imágenes del ámbito divulgativo y compone en un nuevo montaje

<sup>18</sup> Richard Wolfgang Schimdt, *Die Technik in der Kunst* [La técnica en el arte], Stuttgart, Franck Technischer Verlag, Dieck & Co., 1922. La otra compilación de lo maravilloso natural *Die Wunder der Natur* [El milagro de la naturaleza], München, Bong, 1913, varios tomos.

un muestrario expandido reorganizado. En la carpeta titulada *NATUR* el objeto del montaje son las formas que produce la naturaleza siendo un ejemplo de esta práctica y de la sensibilidad temática biocéntrica; otro caso es la carpeta *MOIKI* que agrupa notas e imágenes de Medicina. En el AD-FPK existen alrededor de 36 carpetas de este estilo, y por la extensión de este estudio queda relegado su descripción para otro trabajo (aquí se incorporan "Zoe", y "Bichos + Plantas"). El Panel 3 (**Fig. 3**) agrupa una serie de montajes del propio Xul Solar de la década del 1930 y 1940; allí se observan reencuadres circulares, ampliaciones microscópicas (**Fig. 3: imagen 3.2**), secuencias que exponen la transformación periódica de los organismos (**Fig. 3: imagen 3.3**) como en el caso del "Bicho Canasto" (**Fig. 3: imagen 3.4**). Por otra parte, conviven dentro de estas carpetas de recortes de años posteriores, información textual que remite a la democratización de la ciencia, y textos e información propia además de lo maravilloso moderno, tales como: el artículo "Un sensacional descubrimiento que Plantea la revisión de los actuales principios biológicos", en cuyo copete se lee: "Existe la vida en los tejidos que hace siglos se tenían por muertos" (Moiki, sp) o "Labor científica de 32.000 aficionados" (Sin título 2, sp); otra, en el mismo sentido: "Hacia la formación de una asociación científica mundial" (Sin título 2, sp).



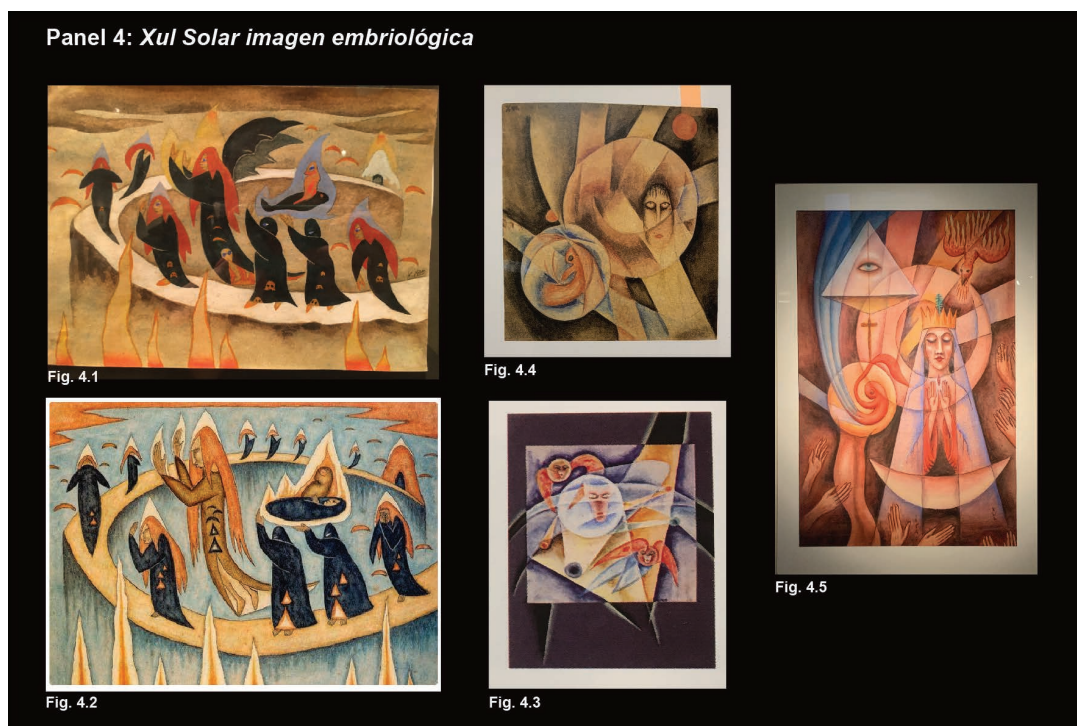
**Fig. 3 Panel 3 : Panel 3. Xul Solar: archivo y montaje.** **Fig. 3.1:** Xul Solar, Cuaderno de San Martín, número 55, collage, 20 x 15 cm, 1906. Archivo Documental Fundación PanKlub (AD-FPK), Buenos Aires. Detalle de la reproducción de la obra de Gabriel von Max, *Pithecanthropus alalus*, 1984, ídem. 2.1 (derecha), Mirilla de las tumbas de los Zares (izquierda). **Fig. 3.2:** Xul Solar, Zoe, Carpeta de Recortes, montaje, 36 x 24 cm, 1941-1947. Archivo Documental Fundación PanKlub (AD-FPK), Buenos Aires. Tres imágenes que describen el trasplante de un ala. Foto: Agustín Bucari. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 3.3:** Xul Solar, *Bichos + Plantas*, Carpeta de Recortes, montaje, 35 x 22,8 cm, sin fecha. Archivo Documental Fundación PanKlub (AD-FPK), Buenos Aires. Montaje: Ocho imágenes fotográficas a color y blanco y negro, mostrando vegetación, larvas flores y hongos. En el caso de los hongos hay dos encuadres circulares micro fotográficos que describen la morfología del crecimiento de los hongos de pie de atleta. Foto: Agustín Bucari. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 3.4:** Xul Solar, *ZOE*, Carpeta de Recortes, montaje, 36 x 24 cm, 1941-1947. Archivo Documental Fundación PanKlub (AD-FPK), Buenos Aires. Montaje: Cuatro imágenes de las etapas de crecimiento del "Bicho Canasto". Foto: Agustín Bucari. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 3.5:** Xul Solar, Boceto para *Entierro* en carta para Emilio, tinta sobre papel, 1912. Archivo Documental Fundación PanKlub (AD-FPK), Buenos Aires. Detalle Foto: Agustín Bucari. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 3.6:** Xul Solar, Boceto para *Entierro* en carta para Emilio, tinta sobre papel, 1912. Archivo Documental Fundación PanKlub (AD-FPK), Buenos Aires. Detalle Foto: Agustín Bucari. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. <<

Las fuentes identificadas dentro de la biblioteca, y del listado de libros que el artista glosa a su regreso a la Argentina lo relacionan directamente con este tipo de imágenes. En este listado y en el AD-FPK, se encuentra un ejemplar de *Las formas artísticas...*, como también dos libros de los hermanos Hertwig, continuadores de la teoría morfológica de Haeckel en el siglo XX. Lo que comprueba nuevamente, que

como sensibilidad- y a su vez componía nuevas configuraciones a partir de las fuentes de la prensa -el montaje como praxis-.

En los casos de *Gestación*, hay varios indicadores del uso de imágenes científicas, *Gestación* (Fig. 4: imagen 4.3) y *Gestación* (Fig. 4: imagen 4.4).<sup>19</sup> y *Gestación de Jesús* de 1954 (Fig. 4: imagen: 4.5). Todas ellas son un claro ejemplo de cómo Xul Solar intercede en una visualización de lo interno: plásticamente hace convivir en un mismo espacio elementos de distinta escala, introduce a su vez reencuadres circulares y manifiesta en los últimos dos casos (Fig. 4: imagen 4.4 y 4.5), a partir de la transparencia, el interior de un cuerpo gestante; todas características visuales también presentes en las imágenes científicas.

La posibilidad de la observación simultánea mediante el montaje del Panel 4 (Fig. 4), posibilita dar cuenta de una práctica genealógica en la producción de Xul Solar, en la cual se vuelve a antiguas imágenes y temáticas para producir variaciones de las mismas. Esto habilita a comparar producciones que se distancian en el tiempo, por ejemplo, en el caso del boceto de *Entierro* (1912) (Fig. 3: imagen 3.5 y 3.6) y la ejecución de la obra (Fig. 4: imagen 4.1 y 4.2) dos y tres años respectivamente; en *Gestaciones*, las separan entre sí más de treinta años (1919-1954). El montaje permite reconstruir por una vía iconográfica dichas conexiones en el plano morfológico, dando cuenta de las continuidades, disrupciones y tensiones de un mismo motivo.



**Fig. 4 Panel 4 : Xul Solar: la imagen embriológica** **Fig. 4.1:** Xul Solar, *Entierro*, acuarela sobre papel, 32 x 38,7 cm, 1914. Cat.33. Fundación PanKlub, Buenos Aires. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 4.2:** Xul Solar, *Entierro*, acuarela sobre papel, 27 x 36 cm, 1914. Cat.36. Fundación PanKlub, Buenos Aires. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 4.3:** Xul Solar, *Gestación*, acuarela sobre papel, 25 x 19 cm, 1919-1920, Cat.344. Fundación PanKlub. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 4.4:** Xul Solar, *Gestación*, acuarela sobre papel, 14,8 x 14,8 cm, 1919-1920, Cat.343. Fundación PanKlub, Buenos Aires. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 4.5:** Xul Solar, *Gestación de Jesús*, acuarela, gouche y tinta sobre papel, 35 x 50 cm, 1954, Cat.997. Fundación PanKlub, Buenos Aires. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. Xul Solar - Fundación PanKlub. <<

<sup>19</sup> Hay dos obras homónimas, en la catalogación del Museo Xul Solar Fundación PanKlub, llevan los números consecutivos, cat. 343 y 344. En Xul Solar, *Catálogo razonado: obra completa*, vol. 1, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación PanKlub, 2016.

Si tomamos el par más evidente (**Fig. 4: imagen 4.4 y 4.5**) vemos también cómo se replica la matriz bidimensional en las dos obras, sólo que, en el segundo caso, esta matriz se amplía hacia los lados. Los dos personajes están relacionados, tanto en su posición como en su relación al reencuadre circular. En el primer caso, el personaje se ha asociado a la figura del artista de San Fernando, sin embargo, si observamos detenidamente, por encima de su cabeza emerge una corona que ha quedado solamente trazada en lápiz. Esta tensión Xul-virgen María, podría también aventurarse la hipótesis de que la primera imagen muestra dos estadios de Jesús el primero, embrionario, el segundo, ya coronado. En cambio, en la segunda imagen nos encontramos con la virgen María, y el círculo propio de la visión técnica y entrada a lo interno corporal que se asocia a las técnicas ópticas de ampliación, ya sea microscopio, telescopio o lentes macroscópicas. Las dos obras se presentan como claves para entender a Xul Solar dentro de un vitalmisticismo, si comprendemos que estetiza la imagen científica, embriológica, desde una espiritualización y simbolismo cristiano que enaltece el rasgo espiritual de esta corriente del pensamiento biocéntrico.

Esta operación de repetir la composición a través del plantado básico en otra imagen es el mismo proceso productivo que Xul aplica con otras imágenes, sólo aquí el referente icónico es su propia obra. Del mismo modo que en la primera *Gestación* (1919-1920) (**Fig.4: imagen 4.3**) encontramos un tinte más cosmogónico, cercano a lecturas espirituales y ocultas, en particular de Rudolf Steiner, pero no ahondaremos en ellas ahora.

Por otro lado, este grupo de obras (**Fig. 4: imagen 4.1 y 4.2**) desde el motivo embriológico añaden el otro componente polar de la vida, que en los casos analizados se entienden como un comienzo, el de la muerte. Sin embargo, aunque encontremos las dos versiones de *Entierro*, explícitamente emparentados con la idea de final, del difunto emerge el alma embrionaria (**Fig. 5: imagen 5.1 y 5.2**), que completa la tensión entre vida-muerte, comienzo-final de forma cíclica.

La composición de *Entierro*, que se replica en los dos casos, puede entenderse en términos compositivos como morfológicamente. Si comprendemos la definición desde Goethe, en la cual el estudio formal de, por ejemplo, las plantas que se realiza de manera de describir las transformaciones de un órgano a las vistas de su despliegue.

La composición de las variaciones formales rítmicas propia de las secuencias, el espacio tiempo está determinado por las transformaciones formales como en las grillas de *Antropoghenie*. Al igual que Haeckel se representan figuras similares que cambian en una secuencia determinada temporal. En este caso el espacio transforma las figuras, en la representación científica el tiempo modifica la forma. Sin embargo, Xul Solar es conocido por incorporar rítmicas plásticas de este estilo, agrupamientos formales y sintetizaciones a partir de un motivo. En *Entierro*, esto se percibe en la gradación de tamaño de los acólitos sobre el camino hacia la gruta.

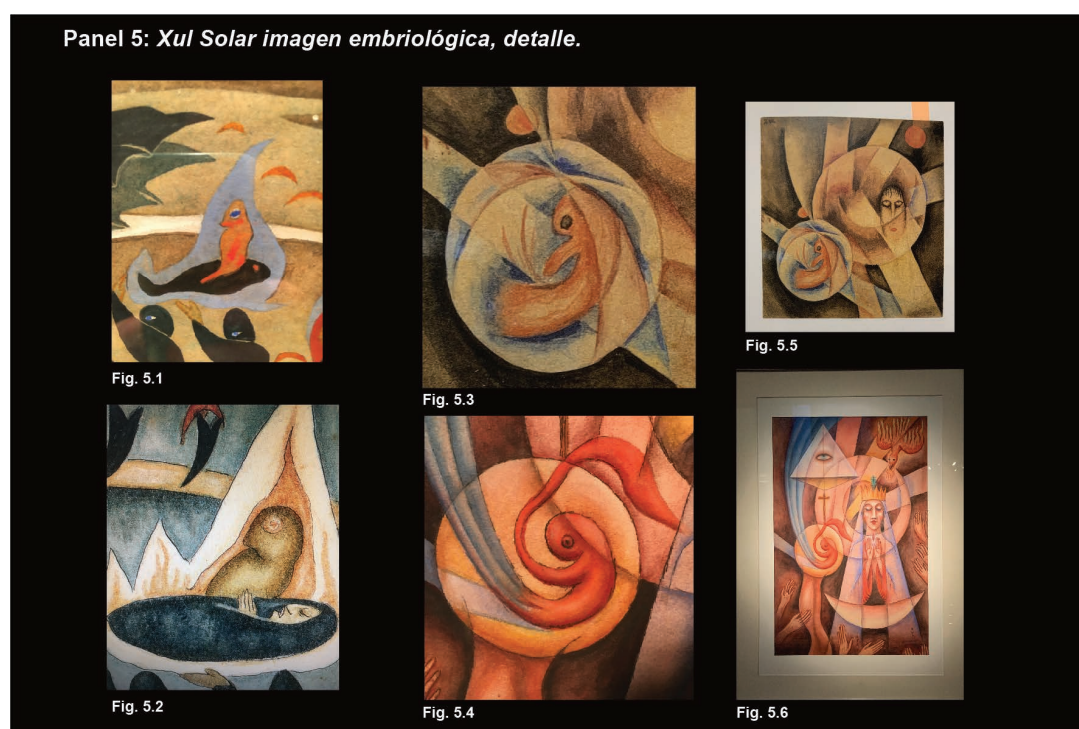
Los embriones en *Entierro* varían entre las dos versiones, recordemos que son cuatro, en *Entierro* (1914) (**Fig. 4: imagen 4.1**) el embrión está más cercano a una morfología flamígera, aún más sintético que la segunda obra, 1915 (**Fig. 4: imagen 4.2**). Si comparamos los dibujos de la carta a Emilio (**Fig. 3: imagen 3.5 y 3.6**), su padre en 1912, encontramos los esquemas de espíritus similares a esta última representación fetal. Por tanto, en los *Entierros*, la forma de alma-embrión en su carácter ascendente y flamígero se encuentra hacia el exterior y hacia arriba. En el caso los embriones que está reenmarcado en un círculo -en general como campo ventana de aumento microscópico-, aparecen en una lógica centrípeta, están concentrando hacia abajo y hacia adentro. Estos dos movimientos se representan en general en la iconografía de Xul Solar como espirales (*Pan Altar Mundi* 1954, por ejemplo), también en el resto de los modernos como Klee y Kandinsky, representan tanto el movimiento vital como la muerte. El grupo de imágenes comprende un tópico biocéntrico con tendencia a lo oculto, cercano al vitalmisticismo como ya hemos señalado.

La reconstrucción genealógica de la producción solariana, desde el proceso productivo da cuenta de una superposición de temporalidades disímiles, el detalle del embrión en la obra de Xul Solar que articula el montaje nos presenta, nos muestra si lo adjetivamos frente al decir, un vínculo material, en este caso la línea de contorno.

Un análisis en profundidad del montaje que restituye su historia productiva, su genealogía, hace que

afirmemos por ejemplo que la obra *Entierro* fue bocetada en el año 1912, ejecutada en 1915 e intervenida nuevamente en 1954. Las propias imágenes dentro del archivo del artista regresan y son reactualizadas de una forma más compleja de lo que se piensa, conviven tanto reproducciones montadas en carpetas como la variación del motivo que se extiende más en el tiempo que la conceptualización de la serie.

Si el proyecto solariano es total y pretende una vectorización y unificación de zonas polarizadas de la cultura –arte novo, ultra, etc.–, está claro que la presentación del motivo religioso de *La Anunciación* se superponga con las visualidades de la modernidad, expresas en la imagen técnica y científica, como un *Gestación*. Hay en esta serie una clara superposición entre el campo artístico y religioso, lo cual no sorprende desde la perspectiva de Xul Solar como artista ligado al misticismo. Lo que sí es necesario incorporar es la visión moderna y sus modelos e imágenes, como es en este caso el de la embriología para completar el cuadro total de la producción plástica solariana.



**Fig. 5 Panel 5 : Xul Solar: la imagen embriológica. Detalle.** **Fig. 5.1:** Xul Solar, *Entierro*, acuarela sobre papel, 32 x 38,7 cm, 1914. Cat.33. Fundación PanKlub, Buenos Aires. Detalle. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub **Fig. 5.2:** Xul Solar, *Entierro*, acuarela sobre papel, 27 x 36 cm, 1914. Cat.36. Fundación PanKlub, Buenos Aires. Detalle. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 5.3:** : Xul Solar, *Gestación*, acuarela sobre papel, 14,8 x 14,8 cm, 1919-1920, Cat.343. Fundación PanKlub, Buenos Aires. Detalle. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 5.4:** Xul Solar, *Gestación de Jesús*, acuarela, gouche y tinta sobre papel, 35 x 50 cm, 1954, Cat.997. Fundación PanKlub, Buenos Aires. Detalle. Fotografía Agustín Bucari, Museo Xul Solar. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 5.5:** : Xul Solar, *Gestación*, acuarela sobre papel, 14,8 x 14,8 cm, 1919-1920, Cat.343. Fundación PanKlub, Buenos Aires. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. **Fig. 5.6:** Xul Solar, *Gestación de Jesús*, acuarela, gouche y tinta sobre papel, 35 x 50 cm, 1954, Cat.997. Fundación PanKlub, Buenos Aires.. Fotografía Agustín Bucari, Museo Xul Solar. © Museo Xul Solar - Fundación PanKlub. <<

## Nota final

El uso de las imágenes científicas en las obras de Xul Solar demuestra que el artista argentino lejos de separarse de su contexto como un artista místico, porta en sus prácticas productivas rasgos de montaje y apropiación de la cultura contemporánea vía la imagen gráfica. La reformulación de la cultura, la cual investiga y “adopta su punto de vista” como se mentó al inicio del escrito, hace cuerpo por medio de sus prácticas archivísticas en el terreno de lo privado, en las carpetas de recortes y en sus cuadernos. El dibujo media en este proceso como el que reúne la dimensión modélica de la imagen con la dimensión procesual material dando como resultado las obras plásticas en sus sucesivas etapas de formación. En el caso de la imagen embriológica -aquella que representa las transformaciones

sucesivas del embrión- y la puesta en comparación entre sí vía montaje, se concluye un corpus de repetición del motivo embriológico. Su valor simbólico como hemos dicho se asocia al origen, al mito de lo primigenio por desarrollarse, una imagen potente y reiterada en la modernidad, centrándose en una conceptualización de los ciclos vitales y sus imágenes.

Creemos que la lectura del artista total, o pan, debe incorporar la imagen científica y técnica como sus fuentes primarias - y el montaje como práctica-, y por supuesto complejizar los entramados entre las imágenes de la cultura visual del momento y las obras del período europeo. El artículo busca direccionar en su metodología, vía montaje (*Bildwissenschaft*) y en sus conclusiones, a base de una iconología crítica aportes novedosos para la vasta obra del artista argentino sobre todo en el período formativo en Europa.<sup>20</sup>

Lo que se afirma el artículo, además de describir operaciones y prácticas con la cultura visual moderna, entre las que se destacan las imágenes científicas técnicas mediadas por lo maravilloso técnico y natural orientado por el pensamiento biocéntrico, es la potencialidad del método iconológico crítico y el conocimiento por montaje para la obra de Xul Solar. El sólo hecho de agrupar las obras de Xul Solar por los motivos, los detalles como es por ejemplo la imagen embriológica, posibilita, como quedó demostrado, una lectura más profunda de sus obras en conexión a sus obras y de sus obras en relación con el archivo y a la cultura impresa de la cual el artista argentino se nutre. Estas imágenes que se replican en la cultura impresa ejemplifican una forma dialógica entre los artistas modernos, los científicos naturales y la producción científica artística. Las imágenes producidas desde dichos campos chocan y se reúnen en el ámbito de la cultura impresa, recomponiéndose en modelos que acentúan, como en el caso de Xul Solar, un proyecto abarcativo y total, en dónde la ciencia y la técnica tienen un lugar que cabe señalar.

## Bibliografía

Artundo, Patricia María, *Entrevistas, artículos y textos inéditos: Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Corregidor, 2017.

Binet, René, & Geffroy, Gustave, *Esquisses décoratives* [Esbozos decorativos] Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1900, Recuperado de <https://archive.org/details/EsquissesdeYcor00Bine/page/n1/mode/2up>, (acceso: 23/09/2023).

Botar, Oliver Arpád István, "Biocentrism and the Bauhaus", *The Structurist*, vol. 43/44, 2003, pp. 54-61.

\_\_\_\_\_. *Prolegomena to the study of biomorphic modernism* [Prolegómenos al estudio del modernismo biomórfico] Tesis de doctoral de Filosofía. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Toronto, Toronto, Canadá, 1998.

Bucari, Agustín, "Xul Solar: Perspectivas historiográficas e imagen técnica", *Armiliar*, n° 5, 2021, La Plata, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/132671> (acceso: 31/08/2023).

Haeckel, Ernst, *Anthropogenie; oder, Entwicklungsgeschichte des menschen, Keimes- und stammesgeschichte* [Antropogenia; o, Historia evolutiva del hombre, germen e historia filogenética], Leipzig, W. Engelmann, 1904 [1887], Recuperado de <https://archive.org/details/anthropogeniecode00haec/page/n333/mode/1up>, (acceso: 12/07/2023)

\_\_\_\_\_. *The Riddle of the Universe* [El acertijo del universo], Londres, Watts & CO, 1929 [1898], recuperado de <https://archive.org/details/riddleoftheunive034957mbp>, (acceso: 20/08/2022).

\_\_\_\_\_. *Kunstformen der Natur* [Formas artísticas de la naturaleza], Leipzig und Wien Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899-1904, Recuperado de <https://archive.org/details/kunstformenderna00haec>, (acceso: 20/08/2022).

Hopwood, Nick, *Haeckel 's Embryos Images, Evolution, and Fraud*, [Los embriones de Haeckel, imágenes, evolución y fraude], Chicago, University Of Chicago Press, 2015.

Gil, Sabrina, *Xul Solar: montajes palabra / imagen en una utopía latinoamericana*. Tesis doctoral en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades [inédita], 2017.

Mitchell, William John Thomas, *La ciencia de la imagen*, Madrid, Akal, 2019.

<sup>20</sup> William John Thomas Mitchell, *La ciencia de la imagen op. cit.*, p. 4.

Quereilhac, Soledad, *La imaginación científica: Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)*. Tesis doctoral en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1604>, (acceso: 30/09/2020).

Wulf, Andrea, *La invención de la naturaleza: el mundo nuevo de Alexandre von Humboldt*, Editor digital, Titivillus, 2015.

Rabossi, Cecilia, “Xul Solar Panactivista” en *Xul Solar Panactivista*, Buenos Aires, MNBA, 2017, disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/xul-solar> (acceso: 22/06/2023).

Xul Solar, Alejandro, *Xul Solar. Catálogo razonado: obra completa*, vol. 1, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación PanKlub, 2016.

---

# Las etiquetas de vino como soporte de comunicación visual: cambios y continuidades en su diseño (Mendoza, 1920 – 1960)

**María Laura Copia**

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales-  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,  
Mendoza, Argentina

---

El presente trabajo tiene como finalidad articular el estudio de las etiquetas para bordalesas, botellas y damajuanas de vino como productos de la cultura impresa o gráfica, susceptibles de analizarse bajo una doble perspectiva. Por un lado, como soportes de imágenes e iconografías que evidencian aspectos históricos y culturales, pero también como dispositivos de diseño que dan cuenta de procesos materiales e intelectuales para su producción,<sup>1</sup> al mismo tiempo que son contenedores de información técnica relativa a un producto de consumo en específico: el vino.

Las etiquetas pueden definirse como:

\*\*\*

el conjunto de elementos fijos, adheridos o impresos en forma directa al envase, utilizados para la presentación comercial del producto, con el fin de identificarlo gráficamente y suministrar al consumidor la información legalmente exigida y otras de carácter optativo.<sup>2</sup>

\*\*\*

Son resultantes de la reproducción técnica la cual permite su multiplicación, y se categorizan como ephemera, anglicismo derivado del griego, utilizado y conceptualizado en 1962 por John Lewis en su libro *Printed Ephemera*,<sup>3</sup> y más tarde en un artículo de Bertrand Tillier, *L'éphémère imprimé & illustré: un objet à la lisière de l'histoire de l'art du XIX siècle*, (Las efímeras impresas e ilustradas: un objeto al margen de la historia del arte del siglo XIX) quien trata de buscar una explicación al carácter marginal que revistieron estos artefactos en la historia del arte.<sup>4</sup> Estas etiquetas, panfletos, postales, afiches, entre otros, logran una articulación entre arte, artes gráficas y diseño, pero debido a su carácter múltiple, el anonimato en su producción y su naturaleza propensa al desgaste o descarte "suelen estar ausente en tanto objeto de estudio tanto en la Historia del Arte como para el Diseño Gráfico".<sup>5</sup> Esta línea de investigación ha sido abordada exhaustivamente en nuestro país por Sandra Szir y Andrea Gergich, sobre todo en su trabajo "Ephemera gráfica en el archivo de la imprenta Profumo". La importancia de este texto radica en que no solo aborda la historia de la gráfica desde un aspecto de industria como tal

---

<sup>1</sup> Sandra Szir "Imagen impresa y cultura gráfica", en Sandra Szir, (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830- 1930*, Buenos Aires, Caleidoscópica, 2016, pp.15-22.

<sup>2</sup> Poder Ejecutivo Nacional, "Resolución de etiquetado de productos vitivinícolas", *Boletín Oficial de la República Argentina*, 2020, n. 34386, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 8 de junio, p. 57.

<sup>3</sup> En este libro, Lewis hace uno de los primeros trabajos de recopilación y clasificación de objetos impresos provenientes de colecciones particulares y de museos, tanto del Reino Unido como de Estados Unidos.

<sup>4</sup> Las *ephemeris* además han sido abordadas por Graham Hudson, Mona Ozuf, Fernando Bouza y Rosario Ramos Pérez, entre otros.

<sup>5</sup> Andrea Gergich y Sandra Szir, "Ephemera gráfica en el archivo de la imprenta Profumo (1910- 1972) ", en: Fabio Ares, (comp.), *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1940- 2020)*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Museos y Casco Histórico, 2021, pp. 27-46.

sino también ahonda aspectos de la historia cultural, al analizar las imágenes y representaciones. Siguiendo la misma línea de investigación de producciones *ephemeras*, Emiliano Clerici estudia los carteles publicitarios artísticos de finales del siglo XIX, analizando las tensiones entre aspectos estéticos y funcionales de los mismos.<sup>6</sup> Mónica Farkas, tomando también una *ephemera*, analiza las representaciones visuales de nuestro país en postales emitidas por el Correo Argentino a finales del siglo XIX.<sup>7</sup> Sandra Sánchez realiza un abordaje del saber histórico como una estrategia comunicacional que las bodegas plasman en las etiquetas de vino, con el fin de obtener un lugar diferencial en el mercado y legitimar el *ethos* del productor vitivinícola.<sup>8</sup>

El diálogo con estos trabajos puede crear un claro aporte en el estudio de la cultura visual en nuestro país, situando a las etiquetas como productos de un campo disciplinar en formación en el marco temporal estudiado y articulándolos con la agroindustria vitivinícola local y la industria de la producción y reproducción de imágenes.

En el caso argentino, desde los albores de la producción masiva del vino (1885-1890) la identificación del producto mediante etiquetas estuvo presente. En el siglo XX, el pasaje de bordalesas a botellas y damajuanas, produjo cambios en el formato del etiquetado, por lo cual nuestro objetivo se centra en indagar en las conexiones entre las experticias en el ámbito de la gráfica, los cambios en la industria vitivinícola y el análisis del contenido visual, sin dejar de resaltar las continuidades, aquellos elementos en el diseño de las etiquetas que resultaron fundamentales para la identidad de los establecimientos vitivinícolas y que siguieron presentes en diseños posteriores, asumiéndolos como productos exitosos de diseño.

Para poder analizar los cambios y continuidades en la etiquetación de vinos, haremos un recorrido por tres momentos fundamentales en la historia de la vitivinicultura en la provincia de Mendoza, que incidieron en el diseño de las etiquetas. Presentamos así una periodización preliminar que vincula los períodos económico-productivos con etapas en el etiquetado: la vitivinicultura a gran escala (1890-1920); la crisis vitivinícola en las décadas del veinte al treinta y el ordenamiento vitivinícola de los años cincuenta.

### La vitivinicultura a gran escala: el momento de las bordalesas (1890-1920)

El primero de los períodos para analizar inicia a partir de 1890, cuando se produjo un cambio significativo en la producción que significó el inicio del modelo vitivinícola a gran escala que se mantuvo a lo largo del siglo XX, con períodos de auge y crisis recurrentes.<sup>9</sup> Esta etapa se caracterizó por la introducción de mejoras en las técnicas de cultivo, mecanización de las bodegas con equipos importados, una mayor disponibilidad de capital por parte de los empresarios y una ingente mano de obra proveniente de la inmigración en masa. A los productores bodegueros tradicionales se sumaron inmigrantes de nacionalidades italianas, españolas y francesas, con experiencia en el rubro y que en muy poco tiempo pudieron reunir el capital considerable para sentar sus propios establecimientos vitivinícolas, dinamizando y agregando variedad en una industria otrora tradicional. En este contexto de renovado ímpetu veremos nacer la producción del etiquetado de vinos.

En este momento en la provincia las botellas de vidrio de vino no eran de uso masivo, por la escasa disponibilidad de estas. A su vez, las formas de comercialización priorizaban las ventas a granel desde el mercado productor, y el posterior fraccionamiento minorista en destino. El recipiente de traslado por

<sup>6</sup> Emiliano Clerici, "El lujo de pertenecer: imágenes en los carteles artísticos porteños (1898-1920)", en Sandra Szir, (comp.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830- 1930*, Buenos Aires, Caleidoscópica, 2016, pp. 213-236.

<sup>7</sup> Mónica Farkas, "Mirar con otros ojos. Cultura postal, cultura visual en las tarjetas postales con vistas fotográficas del correo argentino (1897)", en Sandra Szir, (comp.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830- 1930*. Buenos Aires, Caleidoscópica, 2016, pp. 145-177.

<sup>8</sup> Sandra Sánchez. "El saber histórico como recurso argumentativo en las etiquetas de vino", *Revista RIVAR*, n°16, Santiago de Chile, 2019, pp. 49- 64.

<sup>9</sup> Este tema ha sido extensamente tratado por Rodolfo Richard-Jorba y, Florencia Rodríguez Vazquez, "Transformaciones y permanencias en la construcción y consolidación de una economía regional. El caso de la vitivinicultura mendocina, 1840-2000", en: Susana Bandieri y Sandra Fernández (coords.) *La historia argentina en perspectiva local y regional. Nuevas miradas para viejos problemas*, Buenos Aires, Teseo, 2017, pp. 413-446.

<sup>10</sup> La primera fábrica de vidrios a nivel industrial en nuestro país fue *La Argentina*, fundada en 1874, la cual obtuvo diversos reconocimientos y premiaciones en la Exposición Industrial Argentina de 1877 y en la Exposición Continental Sudamericana de 1882. Recién en 1904, con los datos arrojados por el Censo de la Ciudad de Buenos Aires, tenemos constancia de que en esta ciudad y sus alrededores funcionaban cinco establecimientos más dedicados a la producción industrial del vidrio, comprendiendo envases, frascos y tubos para luminarias de kerosene. Carlos Boysen, *La Industria de vidrios y cristales en la República Argentina*. Tesis de doctorado de Ciencias Económicas, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 1943.

excelencia eran las bordalesas de madera con una capacidad de 225 litros, elaboradas por toneleros, quienes por entonces eran personal indispensable presente en cualquier establecimiento vitivinícola de envergadura.

Para identificar la bodega de procedencia y el tipo de vino, las bodegas comenzaron a usar etiquetas circulares, de 49 cm de diámetro aproximadamente. Monocromas en sus inicios, con los avances en las técnicas de impresión, sobre todo la cromolitografía, fueron deviniendo en impresiones a varias tintas, con una ilustración central alusiva al nombre de la bodega o la marca del vino y en los bordes los datos referentes al establecimiento vitivinícola. Aún no había un ente regulador a nivel nacional o provincial que sentase la normativa relativa a la información técnica que las mismas debían contener, por lo que quedaba a criterio de las bodegas la información relativa al producto. La legislación que regulaba la elaboración y comercio del vino tampoco mencionaba reglamentaciones al respecto.

Al realizar una descripción visual, veremos disposiciones similares de los elementos: en el espacio central del círculo una ilustración, la cual puede ser una figura aislada o una composición. En la parte superior de la ilustración, en el caso de haberlas recibido, se colocaban las imágenes de medallas y distinciones de exposiciones internacionales. Rodeando el contorno de la etiqueta, y a modo de marco, encontramos un reborde. En él se colocaba la información relativa a nombre del establecimiento, marca del vino, propietarios, localización y sucursales. Las tipografías más utilizadas eran de palo seco o con un pequeño serif. El reborde podía ser de un solo color, replicar los colores de la bandera argentina o de la nacionalidad de procedencia del bodeguero. Otro elemento que aparece en algunas etiquetas son cartelas, que interrumpen la zona central del reborde, donde se colocaban datos como la cantidad de litros y el número de lote del producto.

La escala de las etiquetas permitía un gran desarrollo de las ilustraciones las cuales mostraban un repertorio iconográfico muy variado. Podemos identificar: perspectivas del establecimiento vitivinícola, trajes típicos europeos y locales, paisajes, escenas folclóricas, cotidianas, tradicionales; escenas de vendimia; iconografía del vino (uvas, vides, copas, recipientes); seres mitológicos; símbolos nacionales; próceres o personajes históricos; medios de transporte (tren preferentemente); fauna local y foránea (**Fig. 1**); heráldica; arquitectura y monumentos. Esta iconografía tan amplia da cuenta de una sociedad dinámica, en la cual la fe en un progreso ilimitado era central, alimentada por el crecimiento económico, la ampliación de las redes de transporte y la consolidación del Estado en sus instituciones a lo largo y ancho del país. Además, podemos agregar la añoranza de la patria de origen sumado al sentido de pertenencia al nuevo terruño, lo cual podría explicar la cantidad de marcas e ilustraciones con gentilicios y referencias geográficas y topográficas, como en el caso de las etiquetas de vino *El Aragonés* (**Fig. 2**) o *Lágrimas Andinas* (**Fig.3**). Sería interesante, en un futuro, establecer conexiones entre las elecciones iconográficas y las trayectorias familiares y personales de cada establecimiento vitivinícola.

Son pocos los establecimientos litográficos en la provincia de Mendoza de los que tenemos registro, destacándose como proveedores en el rubro Litografía Aguirre, fundada en 1903 y Rotta Hermanos en 1912, ambas firmas aún activas en el año 1940, lo cual puede cotejarse en la *Guía General de Mendoza*.<sup>11</sup> Sin embargo, las bodegas se manejaban preferentemente con establecimientos gráficos de las ciudades de Buenos Aires y Rosario como Colombatti, Tamburini, Caporaletti y Woelflin.<sup>12</sup> Esta vinculación se propiciaba, además, porque las bodegas más importantes de Mendoza contaban con oficinas comerciales en las grandes metrópolis.<sup>13</sup>

### La crisis vitivinícola de la década de 1930: desaparición de marcas y bodegas

Todo el empuje de la agroindustria del período anterior se encontró estancado en las décadas del veinte y treinta. La crisis internacional de 1929 y la caída del consumo agravó un problema casi inherente del sector: la sobreproducción de vino.<sup>14</sup> Esto hizo que los precios se desplomaran y el Estado interviniera con algunas medidas reguladoras de la oferta como la prohibición de plantar nuevas vides, la erradicación

<sup>11</sup> *Guía General de Mendoza*, Buenos Aires, Kraft, 1940.

<sup>12</sup> Los nombres de estos establecimientos figuran en las etiquetas que se han relevado en nuestro trabajo de campo.

<sup>13</sup> El campo gráfico en Mendoza a principios del siglo XX es un terreno árido de indagaciones. Estamos trabajando sobre esa temática en la investigación correspondiente a nuestra tesis doctoral.

<sup>14</sup> En estos años era muy común que en periodos de bonanza climática las bodegas produjeran más vino del que podían vender o añejar. Agravaba esta situación que la gran cantidad de establecimientos vitivinícolas superaba la demanda del consumo interno.

de existentes y el control del stock de vino comercializado. Estas medidas no reportaron una solución al problema de base, sino que llevaron a una crisis aún más grave, que impulsó a muchos establecimientos vitivinícolas (que ya estaban en su segunda o tercera generación de propietarios) a cerrar sus puertas. Comparado con el período anterior, muchas marcas, pertenecientes a medianos y pequeños elaboradores, desaparecieron. Aún no había producción local de botellas y damajuanas, por lo que su uso continuaba restringido a un pequeño grupo de empresarios. Durante el gobierno de Ricardo Videla (1932- 1935) se creó la Junta Reguladora de Vinos, la cual buscaba regular el mercado, tomar acciones concretas para evitar el aguamiento del vino y matizar los efectos de la crisis.<sup>15</sup> Una de las medidas fundamentales que habría incidido en las modificaciones al etiquetado fue la sanción de la Ley provincial 1072 del 28/11/1933 que estableció el "expendio de vinos destinados al consumo en botellas de vidrio o envases herméticos, de una capacidad no mayor a 1000 centímetros cúbicos".<sup>16</sup> No obstante el carácter pionero de esta normativa, la crítica situación del sector vitivinícola, así como el encarecimiento que significaba su implementación hicieron difícil su aplicación.



**Fig. 1** Autor desconocido, etiqueta circular para bordalesas de vino Toro, cromolitografía, 51 cm (diámetro), 1910 c. Colección de Rodolfo Colombano, Mendoza. <<

**Fig. 2** Imprenta Tamburini, etiqueta circular para bordalesas de vino *El aragonés*, cromolitografía, 49 cm (diámetro), 1906 c. Colección Bolsa de Comercio de Mendoza, Mendoza. <<

**Fig. 3** Autor desconocido, etiqueta circular para bordalesas de vino *Lágrimas andinas*, cromolitografía, 49 cm (diámetro), 1915 c. Colección de Rodolfo Colombano, Mendoza. <<

**Fig. 4** Autor desconocido, etiqueta circular para bordalesas de vino *La Dormida*, cromolitografía, 40 cm (diámetro), 1940 c. Colección de Rodolfo Colombano, Mendoza. <<

<sup>15</sup> Para un panorama general de los gobiernos demócratas en la provincia de Mendoza en la década de 1930, se sugiere consultar el Capítulo 10 "El quiebre institucional y los gobiernos demócratas" en: María Teresa Brachetta, Beatriz Bragoni, Virginia Mellado y Oriana Pelagatti, *Te contamos una historia de Mendoza (de la conquista a nuestros días)*, Mendoza, Editorial Universidad Nacional de Cuyo, 2011, pp. 122-129.

<sup>16</sup> Provincia de Mendoza, Ley 1072 "Reglas para la venta de vinos al consumidor", *Boletín oficial, Gobierno de Mendoza*, 1933, Mendoza 12 de diciembre de 1933, p.72.

De modo que el etiquetado por excelencia continuó siendo el de las bordalesas, pero se produjeron cambios tanto en la composición como en la iconografía, en respuesta a tendencias culturales y artísticas, y la introducción de nuevas técnicas de impresión.

En cuanto al formato, vemos que el reborde en muchos casos se hace incompleto o desaparece, por lo que la composición se hizo más libre, invadiendo casi todo el espacio disponible en la etiqueta. En este momento, cobró fundamental protagonismo la tipografía, ya sea en composición libre o con caracteres tipográficos tradicionales o de fantasía, constituyéndose en muchas etiquetas como el motivo principal de la composición. Esto respondió a la influencia, en las décadas del 20 al 30, de nuevos métodos de impresión tales como la cuatricromía, el offset y la linografía. Ésta última fundamentalmente, permitió una mayor libertad entre la composición tipográfica y la ilustración. También se puede observar una mejor calidad de las técnicas de impresión a través de la riqueza y saturación de los colores y la aparición de fotografías.

El desarrollo de imágenes se concentró sobre todo en un repertorio que tuvo continuidad en los años venideros: la iconografía propia del vino y los paisajes vitivinícolas, pero sobre todo el fruto de la vid como protagonista indiscutible. En forma de única imagen, en ramilletes o formando guirnaldas, la uva ocupó gran parte de las etiquetas. También el motivo de los paisajes vitivinícolas continuó como fondo de escenas relacionadas a la vitivinicultura, o como una escena en sí misma. Los establecimientos vitivinícolas también aparecieron en la iconografía, en este caso mostrando los adelantos técnicos de la época: camiones y vehículos de los propietarios, un signo inequívoco de la ampliación del parque automotriz y la red vial que se manifestaron desde la década de 1920, y con mayor énfasis a partir de 1930 (así como la competencia con el medio de transporte por excelencia hasta esos años (el ferrocarril). Movimientos internacionales como el Art Decó y el Styling, que hacían fuerte hincapié en la publicidad gráfica fueron influencias fundamentales en este momento, no sólo en la tipografía sino también en la elección de imágenes que mostraran velocidad y progreso (como los automóviles) y escenas de ostentación, lujo y buen vivir asociadas al vino. Si analizamos la tipografía, veremos una mayor variedad en el uso de familias y estilos tipográficos, como en la etiqueta de vinos *La Dormida* (Fig. 4) donde se utiliza un estilo de trazo para el nombre, diferenciando la marca con el resto de información relativa a la bodega, o un juego en escalas, tamaños de las cajas tipográficas en las marcas y sombreados presentes en *Travesía* o *Zavattieri* (Fig. 5 y 6). En estos dos últimos casos las marcas del vino son enfatizadas por el diseño tipográfico que cobra protagonismo en las mismas.

Para dar un cierre a este apartado, si bien el sector vitivinícola sufrió una crisis significativa, los avances en las técnicas de impresión produjeron cambios, aunque el soporte en forma circular de las etiquetas se mantuvo.

### **Ordenamiento vitivinícola de la década de 1950: un resurgir en el consumo**

En la década del cuarenta se produjo un nuevo desequilibrio en el sector, esta vez generado, al contrario de la década precedente, por la escasez de vino, generado por la caída en la producción y el aumento del consumo per cápita en el país. Situación que cambia rápidamente, cuando el Estado Nacional propició e incentivó el consumo de varios productos regionales, entre ellos el vino. También se establecieron precios máximos y mediante la creación de organismos estatales como el Instituto de Investigaciones de la Vid y el Vino y el Instituto Nacional de Vitivinicultura (INV) (1956) se complejizaron y especificaron normativas respecto a la calidad, graduación alcohólica, fraccionamiento y etiquetado, que irán ampliándose en el tiempo.

Respecto del fraccionamiento y envasado en origen, en 1947 se fundó Rayén Curá,<sup>17</sup> uno de los establecimientos pioneros en la provincia y el país de producción de botellas y damajuanas, que puso en mano de los productores una nueva manera de comercializar sus productos. Estas transformaciones tanto en el formato del soporte como en el tamaño produjeron cambios significativos en el diseño de las etiquetas. El tamaño y la forma, sin duda los más notorios. El formato circular no era apto para las botellas y damajuanas, por lo que se pasó al formato rectangular (tanto vertical como apaisado) en el caso de las botellas y en forma de similar a un cuarto menguante de luna para las damajuanas.

Estos cambios llevaron a nuevas disposiciones en la composición de las etiquetas. La orientación de la

<sup>17</sup> Seguido en 1960 por Cristalerías de Cuyo S.A.

etiqueta en un primer momento fue apaisada, tendiendo a la verticalidad a mediados de los años setenta. Para esta disposición la composición generalmente se dispone de la misma manera: en el centro de la etiqueta encontramos la marca. Sobre la marca se colocaba una ilustración y bajo la marca las características: si se trataba de vino tinto, blanco, de mesa, etc. En la parte inferior de la etiqueta hay algunos datos relativos al producto, tales como cantidad de litros, bodega de procedencia, fraccionador, domicilio, etc. Otro elemento que aparece con frecuencia sobre la marca son escudos heráldicos o pequeños mementos con las iniciales del establecimiento vitivinícola. En algunas etiquetas podemos encontrar reproducciones en miniatura de las etiquetas circulares de bordalesas, (**Fig. 7**) lo que nos indicaría una transición hacia el nuevo formato de etiquetación, pero, sobre todo, la asociación indiscutible a una imagen y marcas instaladas en el imaginario de los consumidores. Muchas bodegas desarrollaron y perfeccionaron sus marcas, por lo que en este momento encontramos variedad e imaginación en su composición, sobre todo con un uso extensivo de las tipografías de fantasía.



**Fig. 5** Autor desconocido, etiqueta circular para bordalesas de vino *Travesia*, cromolitografía, 49 cm (diámetro), 1920 c. Colección de Rodolfo Colombano, Mendoza. <<

**Fig. 6** Autor desconocido, etiqueta circular para bordalesas de vino *Zavattieri*, cromolitografía, 49 cm (diámetro), 1940 c. Colección de Rodolfo Colombano, Mendoza. <<

**Fig. 7** Autor desconocido, etiqueta para botellas de vino *Landi*, cromolitografía, 13 x 10 cm, 1950 c. Colección de la autora, Mendoza. <<

**Fig. 8** Litografía Sanz, etiqueta para vino en damajuana *Benedetti*, cromolitografía, 13 x 7 cm, 1970 c. Colección Bolsa de Comercio de Mendoza, Mendoza. <<

**Fig. 9** Autor desconocido, etiqueta para botellas de vino *Vallone*, cromolitografía, 12,3 x 8,4 cm, 1960 c. Colección de la autora, Mendoza. <<

Respecto a la iconografía, vemos dos tendencias: las marcas de algunas bodegas toman solo un elemento del repertorio anterior y lo desarrollan: una fracción de un paisaje en perspectiva, (**Fig. 9**) o algún motivo destacado, como por ejemplo un animal o personaje (ej. Vino Toro). Otra de las tendencias es trabajar con la iconografía propia del vino: uvas, racimos, toneles, barricas, bordalesas y crear

composiciones a partir de estos, mediante la repetición, reflexión especular, desarrollo de guardas o el motivo aislado y trabajado en gran escala (**Fig. 8**). Esta simplificación en los elementos iconográficos no se debió solamente a la reducción de espacio, sino también a una búsqueda de síntesis formal seleccionando aquellos motivos que causaron mayor impacto visual y resultan atrayentes al comprador. En estos años estamos en presencia de los inicios de la teorización del diseño como disciplina y de la influencia del arte concreto y la arquitectura racionalista. En las etiquetas, esto se plasmó en el uso de familias y estilos tipográficos cada vez más variados, un uso racional del espacio mediante la compartimentación de áreas (grillas) y selección de aquellas imágenes que pudieran asociarse rápidamente a la marca. Estos cambios en el diseño podrían vincularse a una paulatina profesionalización de la disciplina en la década del sesenta, a partir de la creación de las carreras de Diseño en la Escuela de Diseño y Decoración de la Escuela Superior de Artes, UNCuyo en 1958.<sup>18</sup>

Este impulso en la agroindustria también se vio acompañado por la creación de nuevas imprentas y litografías con capitales locales, muchas de ellas en funcionamiento hoy. Se constituyeron así en actores fundamentales en el diseño de etiquetas: Smovir (1939), Litografía Cuyo (1941) Litografía Sanz (1970), las cuales habrían colaborado en el despegue y consolidación de un diseño local/regional, que intentaba responder a las demandas de la principal agroindustria.

## Conclusiones

En este breve recorrido descriptivo por algunos momentos de auge y retracción del sector vitivinícola, asociado a la etiquetación de vinos en la provincia de Mendoza hemos podido observar dos aspectos muy importantes: en primer lugar, que el cambio de recipiente o soporte llevó a transformaciones en el formato de la etiqueta; y en segundo lugar que el paso del formato circular a rectangular involucró cambios en el diseño de estas, tanto en aspectos formales y técnicos como iconográficos. Estas transformaciones nos muestran cambios en la identidad de los empresarios, las marcas y en las dinámicas de consumo. Los trabajadores de imprentas y gráficas, y luego, a partir de la profesionalización del diseño, los propios diseñadores, supieron plasmar en el diseño de etiquetas diversos tópicos de la historia de esta agroindustria.

Esta primera aproximación a través de las etiquetas nos permite plantearnos nuevos interrogantes como, por ejemplo, indagar con profundidad la inserción de los diseñadores egresados a partir de 1966 en el campo de las gráficas y litografías especializadas en la industria vitivinícola, explorar qué relación tuvo con la industria publicitaria del rubro y analizar cómo el campo se vinculó con otros organismos públicos y privados a partir de concursos para el diseño de etiquetas. Otro aspecto fundamental es indagar en el diseño de etiquetas producidas para otros productos vinculados directa o indirectamente a la agroindustria vitivinícola, como la producción de bebidas alcohólicas no vínicas y la industria conservera.

## Bibliografía

Ares, Fabio (comp), *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1940- 2020)*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Museos y Casco Histórico, 2021. <https://buenosaires.gob.ar/sites/default/files/media/document/2022/02/14/608c9d3414b9629c50e50c401122b4221111afee.pdf> (acceso: 23/01/2024)

Bouza, Fernando, "De lo efímero permanente" en *Biblioteca Hispánica, Obras Maestras de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007. pp. 337- 345. <https://www.gbv.de/dms/sub-hamburg/559991762.pdf>, (acceso:07/06/2023)

Boysen, Carlos, *La Industria de vidrios y cristales en la República Argentina*. Tesis de doctorado de Ciencias Económicas, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 1943.

Brachetta, María Teresa Bragoni, Beatriz, Mellado, Virginia y Pelagatti, Oriana, *Te contamos una historia de Mendoza (de la conquista hasta nuestros días)*. Mendoza, Editorial Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

<sup>18</sup> Esta es la hipótesis fundamental de nuestra tesis de doctorado actualmente en curso.

Clerici, Emiliano, "El lujo de pertenecer: imágenes en los carteles artísticos porteños (1898- 1920)", en: Szir, Sandra (comp.), *Ilustrar el Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830- 1930*, Buenos Aires, Colección Caleidoscópica, 2016. pp. 213-236.

Cueto, Adolfo, Romano, Aníbal y Sacchero, Pablo, "Etapa del 80 al centenario (1880- 1910)", *Historia de Mendoza*, n° 18, Mendoza, 1994.

Devalle, Verónica, *Pensar el diseño*, Buenos Aires, Infinito, 2021.

Farkas, Mónica, "Mirar con otros ojos. Cultura postal, cultura visual en las tarjetas postales con vistas fotográficas del correo argentino (1897)" en: Szir, Sandra (comp.), *Ilustrar el Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830- 1930*, Buenos Aires, Colección Caleidoscópica, 2016. pp. 145- 177.

Gergich, Andrea, y Szir, Sandra, "Ephemera gráfica en el ámbito de la imprenta Profumo (1910- 1972)", en Ares, Fabio (comp.), *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1940- 2020)*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Museos y Casco Histórico, 2021, pp. 27-46 . <https://buenosaires.gob.ar/sites/default/files/media/document/2022/02/14/608c9d3414b9629c50e50c401122b4221111afee.pdf> (acceso: 23/01/2024).

Gergich, Andrea, "El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes Gráficas, y el "protodiseño gráfico" en Buenos Aires a comienzos del siglo XX", en: Szir, Sandra, (coord.), *Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830- 1930*, Buenos Aires, Colección Caleidoscópica, 2016, pp. 237-268.

Hirschegger, Ivana, "Agroindustrias y políticas públicas. El caso de la vitivinicultura mendocina durante el peronismo clásico (1946- 1955)", *Protohistoria* n°14, Rosario, 2010, pp. 99- 123.

Guía General de Mendoza, Buenos Aires, Kraft, 1940.

Hudson, Graham, *The Design and Printing of Ephemera in Britain and America, 1720-1920*, London, Oak Knoll Press, 2008.

Lewis, John, *Printed ephemera. The changing uses of type and letterforms in English and American Printing*, England, W.S. Cowell Ltd, 1962.

Lluch, Andrea y Rocchi, Fernando, "Vendiendo la economía: las marcas comerciales, el "marketing"; y la publicidad en Argentina (1876-1930)", *Desarrollo Económico, Revista De Ciencias Sociales*, n°60, Buenos Aires, 2020, pp. 59-87.

Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela, *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

Mateu, Ana María y Stein, Steve, *El vino y sus revoluciones. Una antología histórica sobre el desarrollo de la industria vitivinícola argentina*, Mendoza, Editorial Universidad Nacional de Cuyo 2008.

Ozouf, Mona, *La fête révolutionnaire, 1789-99*, Paris, Gallimard, 1976.

Pastor de Samsó, Élica y otros, *Diseño gráfico de etiquetas para botellas de vino: análisis de las imágenes visuales icónicas utilizadas en los elementos fijos adheridos al envase de vino. Informe final de investigación* (SECyT UNCuyo 06/1125). Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño, 2009. Dirección URL del informe: /2996 (acceso: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2997/pastorinforme2007.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2997/pastorinforme2007.pdf) 05/09/22).

Ramos Pérez, Rosario Ramos, "El arte de la belleza. Colección de la Biblioteca Nacional de España", en: *El arte de la belleza, Biblioteca Nacional de España*, Madrid, marzo a junio de 2011.

Quiroga, Wustavo (dir.), *Intermitencia. Diseño Mendocino*, Mendoza, Fundación del Interior, 2020.

Richard- Jorba, Rodolfo y Rodríguez Vázquez, Florencia, "Transformaciones y permanencias en la construcción y consolidación de una economía regional. El caso de la vitivinicultura mendocina, 1840-2000", en: Bandieri, Susana y Fernández, Sandra (coords.), *La historia argentina en perspectiva local y regional. Nuevas miradas para viejos problemas*, Buenos Aires, Teseo, 2017.

Sánchez, Sandra, "In vino veritas: un análisis de las etiquetas de los vinos", en: Traversa, Oscar (coord.), *Comer, beber, hablar: semióticas culinarias*, Buenos Aires, La Crujía, 2011.

\_\_\_\_\_, "El saber histórico como recurso argumentativo en las etiquetas de vino", *Revista RIVAR*, n°16,

Schilardi, María del Carmen, y Perlbach, Verónica, "Diseño gráfico de etiquetas para envases de vino. Definición de descriptores para un análisis de componentes sintácticas", *Revista Huellas*, Universidad Nacional de Cuyo, n°8, 2014, pp. 147-154.

Szir, Sandra, "Introducción: Imagen Impresa y Cultura gráfica", en: Szir, Sandra (coord.), *Ilustrar el Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830- 1930*, Buenos Aires, Colección Caleidoscópica, 2016. pp. 15- 22.

Tillier, Bertrand, *L'éphémère imprimé & illustré: un objet à la lisière de l'histoire de l'art du XIX siècle*, Fabula / Les colloques, *Les éphémères, un patrimoine à construire*. <http://www.fabula.org/colloques/document2921.php>, (acceso:03/01/2023).

---

# Biografías



**Agustín Bucari**

IHAAA-FDA-UNLP-CONICET

Profesor y Licenciado en Artes Plásticas, orientación dibujo (FDA-UNLP). Artista Visual e investigador, se desempeña en el campo del arte contemporáneo y editorial en las relaciones entre arte y ciencia, imagen y conocimiento mediante prácticas de montaje. En la actualidad, espera la defensa de la tesis “Xul Solar: convergencia entre arte y ciencia. usos de la imagen técnica y científica (1912-1924)” para optar por el título de Doctor en Artes. Es Becario Doctoral Finalización interna de CONICET (2020-23).

**María Laura Copia**

UNCuyo-CONICET

Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Universidad Nacional de Cuyo. Becaria interna doctoral en Historia (Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo) en el Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales-CONICET, Mendoza. Docente titular del espacio curricular: Memoria, Sociedad y Cultura (PT-181 Fundación Rayuela para la Cultura y la Educación). Líneas de investigación: Historia del Diseño y la vivienda popular urbana de principios de siglo XX.

**Gina Dimare**

UMSA

Licenciada en Curaduría e Historia de las Artes de la Universidad del Museo Social Argentino. Actualmente trabaja en el Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires y cursa la maestría en Gestión de la Cultura en la Universidad de San Andrés. Le interesa la investigación histórica de la fotografía, sus ecos en la época contemporánea y el análisis sobre conceptos estéticos fotográficos.

**Natalia Estarellas**

UNC-CONICET

Licenciada en Escultura por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), cursó sus primeros años de grado en el Instituto Universitario Nacional de las Artes. Doctoranda en Artes en la UNC y becaria doctoral CONICET con lugar de trabajo en el centro de Producción e Investigación en Artes (UNC). Es Profesora Asistente en las cátedras de Escultura I e Introducción a la Historia de las Artes y Ayudante A en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FA-UNC). En la última cátedra fue adscripta durante 2016-2020 al igual que en Antropología del Arte durante 2020-2022. Desde el 2012 integra equipos de investigación subsidiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba. Diplomada en Estudios de Geopolítica, Hegemonía y Comunicación por el Centro de Investigaciones en Política y Economía (CiePE) perteneciente a la Red de Centros del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

**María Amor Ferrón**

UBA-CONICET

Licenciada en Curaduría e Historia de las Artes (UMSA). Profesora de Artes en Música (ICCM-Mendoza). Entre 2016 y 2020 fue parte del equipo de Lluvia Oficina de Curaduría y Museología, donde llevó a cabo producción de exposiciones, gestión de obra, curaduría, archivo e investigación. Es becaria doctoral de CONICET. Cursa el doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la UBA.

**Lucía Laumann**

CIAP, UNSAM-CONICET

Doctora en Historia y Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Posee una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM-CONICET), donde co-coordina el área de Arte, Género y Diversidades. Es además Licenciada en Pintura y Profesora Superior de Educación en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Córdoba. Es autora del libro *Aída Carballo, maestra* (2023), entre otros artículos publicados en revistas académicas.

**Nicolás Miranda**

EIDAES-UNSAM

Maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el EIDAES-UNSAM. Licenciado en Comunicación Social (UBA). Coordinador del proyecto de arte y patrimonio #MemoriasSituadas en el Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos (CIPDH-UNESCO). Profesor adjunto de Arte y Comunicación en la Universidad de San Isidro.

**Danila Desirée Nieto**

UBA

Licenciada y Profesora en Artes con orientación en Artes Plásticas por la UBA. Cursó 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. Es adscripta a la cátedra de Historia de las Artes Visuales - Siglos XX-XXI (2023-2025) y Ayudante de Primera en la cátedra de Estética en la Carrera Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Como investigadora, se especializa en arte contemporáneo.

**Ayelen Pagnanelli**

CIAP, UNSAM-CONICET

Doctora en Historia por el EIDAES-UNSAM y becaria postdoctoral de la UNSAM con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP, UNSAM-CONICET) donde co-coordina el área de Arte, Género y Diversidades. Es Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la misma institución y tiene un B.A. en Estudios de Género y Artes Visuales por Skidmore College, EE.UU. Su investigación ha recibido una Mención Honorífica del Premio Peter C. Marzio otorgado por el ICAA, Museum of Fine Arts, Houston, EE.UU.

**Luciano Pozo**

EIDAES - UNSAM/UNNOBA

Licenciado en Artes (EH, UNSAM), maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (EIDAES-UNSAM). Es docente universitario. Aborda temas como la conformación del campo cultural y la primera institución de Bellas Artes de Junín, Buenos Aires y desde la investigación de las artes, el desarrollo de la florisgrafía y las artes gráficas experimentales. Ha recibido la beca Activar Patrimonio del Ministerio de Cultura de la Nación, y múltiples premios en salones y bienales nacionales e internacionales.

**E. Joaquín Suárez-Ruíz**

UNLP-CONICET

Magíster en Ciencias Humanas y Sociales (Université Bordeaux-Montaigne), su formación de grado es como Profesor y Licenciado en Filosofía (FaHCE-UNLP) y como Profesor y Licenciado en Comunicación Audiovisual (FDA, UNLP). Actualmente es docente de la FaHCE y de la Facultad de Psicología de la UNLP. También es becario doctoral del CONICET. Forma parte de proyectos de investigación de la UNLP (FaHCE), de la UNR (FHyA) y de la UBA (FCEyN), y es editor de la *Revista de Humanidades de Valparaíso* (UV, Chile).

---



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



**Artes**



Santiago Pozzi

ISBN 978-987-46801-3-6



9 789874 680136