

TEC. UNIVERSITARIA EN CREACION MULTIMEDIAL

2024

CURSO
INTRODUCTORIO
A LOS ESTUDIOS
UNIVERSITARIOS





Mgter. Jorge Jaimez
Rector Normalizador

Lic. Karina Rodriguez
Decana

Lic. Graciela Liborio
Coordinación Académica

Prof. Flavia Colombo
Directora

Prof. Marcela Millicay Schipsi
Vice directora

Prof. Gabriela Barrionuevo
Coordinadora Académica de la T.U.C.M.

Av. Richieri y Concepción Arenal
Córdoba- Argentina

Contenido

HORARIO CIEU.....	4
SERVICIOS Y UBICACIÓN.....	6
PREDIO	7
EL DIBUJO Y LA MULTIMEDIA.....	8
HISTORIA Y CREACIÓN MULTIMEDIAL.....	13
De la pregunta ¿Qué es arte? a ¿Cuándo hay arte?.....	13
De la unívoca Historia a la pluriversalidad de las historias y la construcción de historicidad.	15
TECNOPOÉTICAS ARGENTINAS.....	20
CONSIDERAICIONES SOBRE ARTE MULTIMEDIA	25
DE LOS CALCOS A LA MULTIMEDIA	35
MULTIMEDIA EN CORDOBA	36
LAS TRES ESCUCHAS	48
RECOMENDACIONES TÉCNICAS	53
LECTO COMPRENSIÓN	54
VISIÓN Y DIFERENCIA	54
COPIAR CREAR.....	67
La creación del Museo Caraffa en el proyecto modernizador de Córdoba	79
ADMINISTRACION 2023.....	91
REGLAMENTO GENERAL DE ESTUDIOS CARRERAS UNIVERSITARIAS DE PREGRADO Y GRADO	94
CORRELATIVIDADES	96
CONDICIÓN ACADÉMICA DE LA TEC. UNIV. EN CREACIÓN MULTIMEDIAL.....	98
SOBRE LAS MATERIAS OPTATIVAS DE LA TEC. UNIV. EN CREACIÓN MULTIMEDIAL	99
SEMINARIO ELECTIVO INSTITUCIONAL	101
HORARIOS 2023 TEC. UNIV. EN CREACIÓN MULTIMEDIAL	102
PLANES DE ESTUDIOS.....	103
REGLAMENTO UNIVERSITARIO SEGÚN DISPOSICIÓN 000002	104

HORARIO CIEU

Turno único.

<p>LUNES 04/03/2024</p> <p>Presentación Institucional</p> <p>De 9 a 11hs AULA 4/5</p>	<p>MARTES 05/03/2024</p> <p>Historia Multimedial De 9 a 11 hs Visita Sala Farina: 11 hs AULA 4/5</p> <p>Áreas: ARTE Y PENSAMIENTO PROYECTUALES</p>	<p>MIÉRCOLES 06/03/2024</p> <p>Taller de Dibujo e Imagen De 9 a 13 hs Recreo: de 10:30 a 11 hs AULA 4/5</p> <p>Áreas: IMAGEN LENGUAJE Y LABORATORIO DE LA IMAGEN</p>	<p>JUEVES 07/03/2024</p> <p>Taller de Sonido De 9 a 13 hs Recreo: de 10:30 a 11 hs AULA 4/5</p> <p>Áreas: SONIDO</p>	
<p>LUNES 11/03/2024</p> <p>Taller de Lecto comprensión De 9 a 11 hs AULA (A definir)</p> <p>Prof. Mariana Robles y Mariana Panzeta</p>	<p>MARTES 12/03/2024</p> <p>Taller de Lecto comprensión De 9 a 11 hs AULA (A definir)</p> <p>Prof. Mariana Robles y Mariana Panzeta.</p>	<p>MIÉRCOLES 13/03/2024</p> <p>Área administrativa</p>	<p>JUEVES 14/03/2024</p> <p>Examen de Idoneidad para mayores de 25 años sin Secundario completo 9 hs AULA (a definir)</p>	<p>VIERNES 15/03/2024</p> <p>1ª día de matriculación</p>

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DR. JOSÉ FIGUEROA ALCORTA

La Escuela pertenece a la Universidad Provincial de Córdoba, es una de las ocho escuelas fundantes de esta Universidad a partir del 9 de Setiembre del 2013; hoy conforman la Facultad de Arte y Diseño de la misma

LA ESCUELA TIENE EN LA ACTUALIDAD TRES NIVELES:

NIVEL MEDIO TALLERES

En cual se dictan los siguientes talleres:

Taller de Expresión Plástica Infanto-Juvenil

Las clases se dictan los Martes y Jueves de 14:00 a 18:00

Taller de Capacitación Plástica para Adultos

Las clases se dictan los Lunes, Miércoles y Viernes de 14:00 a 21:00

Acreditación de Idioma Extranjero (francés)

40 horas reloj.

Las clases se dictan los jueves de 14 a 16 hs.

NIVEL SUPERIOR CARRERA

En el cual se dictan las siguientes carreras:

PROFESORADO EN ARTES VISUALES

La que en el uso cotidiano se nombra como: "el Profesorado" o "el ISFD" que son las iniciales de Instituto Superior de Formación Docente (denominación creada por la Ley Federal de Educación)

NIVEL UNIVERSITARIO CARRERA

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICO VISUAL.

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN CREACIÓN MULTIMEDIAL.

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL.

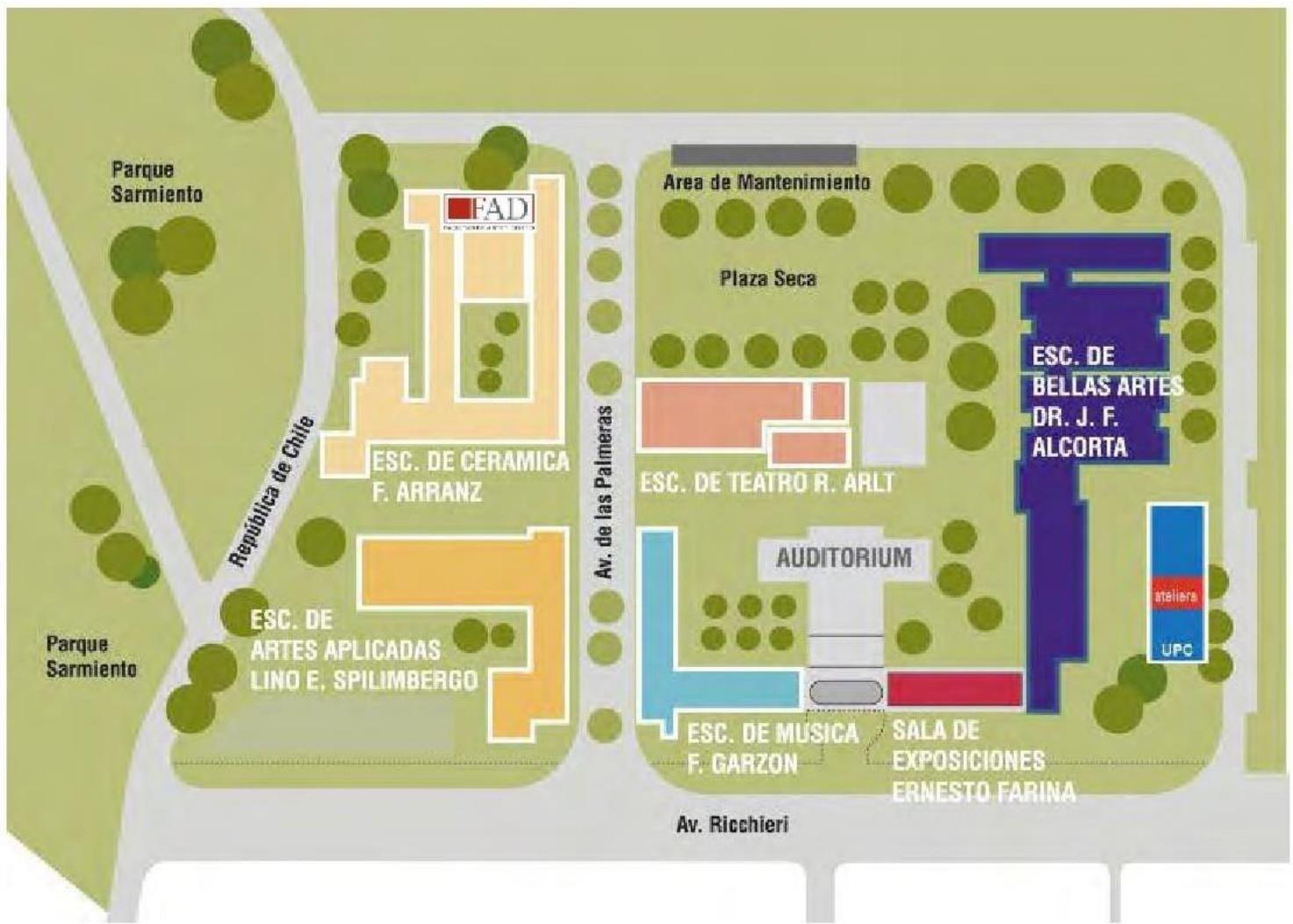
Con mención en: Museografía / Conservación de Bienes Culturales.

OTRAS FORMAS EN QUE SE NOMBRA LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DR. JOSÉ FIGUEROA ALCORTA:

"La Provincial",
por su anterior denominación : Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Jose Figueroa Alcorta.

"La Figueroa" - "La" por Escuela y "Figueroa" por su nombre.

"La Academia" por su nombre original .



No se permite fumar en el interior de este edificio de acuerdo a la ley Nro 9.113 y la resolución Ministerial Nro 369/07



CANTINA



BIBLIOTECA



ESTACIONAMIENTO



ACCESIBILIDAD



TRANSPORTE PÚBLICO

500, 501, 600, 601, 21, 23, 28



- | | | | |
|--|---|--|--|
| 1) Aula Teórica | 14) Taller de Dibujo y Pintura | 27) Biblioteca | 38) Asociación Cooperadora |
| 2) Aula Teórica | 15) Taller de Dibujo y Pintura | 28) A-Archivo histórico | 39) Preceptoría Carreras |
| 3) Aula Teórica | 16) Aula Taller "Maestro Raúl Pedker" | B-Archivo intermedio | 40) Sala de Modelos |
| 4) Sala Lucrecia Rius | 17) Taller de Dibujo y Pintura | 29) Sala de Calcos | 41) Vicedirección |
| 5) Sala de Computación | 18) Taller de Dibujo y Pintura | 30) Preceptoría de Talleres | 42) Vicedirección / Regencia |
| 6) Aula Teórica | 19) Taller de Dibujo y Pintura | 31) Sala de Exposiciones "Francisco Vidal" | 43) Secretaría Docente |
| 7) Aula Teórica | 20) Aula Taller "Profesor Héctor Bianchi Domínguez" | 32) Sala de Exposiciones "José de Monte" | 44) Ingreso |
| 8) Aula Taller Maestro "José De Monte" | 21) Taller de Dibujo y Pintura | 33) Pañol | 45) Estacionamiento |
| 9) Taller de Grabado (Madera) | 22) Taller de Dibujo y Pintura | 34) Baños | 46) Residencias de Trabajo para Artistas |
| 10) Taller de Grabado (Metal) | 23) Taller de Dibujo y Pintura | 34b) Baños Discapacitados | 47) Parque "Espacio Recreativo" |
| 11) Taller de Grabado (Serigrafía) | 24) Taller de Escultura "Aula Miguel Ángel Butini" | 35) Cantina | 48) Acceso Directo |
| 12) Laboratorio de Fotografía | 25) Taller de Escultura | 36) Fotocopiadora | 49) Auditorio "Presidente Perón" |
| 13) Taller de Dibujo y Pintura | 26) Sala de Profesores | 37) Sala de Exposiciones "Ernesto Farina" | 50) Universidad Provincial de Córdoba |

EL DIBUJO Y LA MULTIMEDIA

El dibujo es una herramienta muy valiosa e irremplazable durante el proceso de creación, cualquiera fuera el proyecto de destino.

Las ideas más geniales siempre se han realizado, por primera vez, en forma de boceto o croquis a mano alzada. Sin



embargo, el uso de los programas de diseño y edición ha logrado que, en la actualidad, releguemos a un segundo plano el contacto con el origen de toda creación: el dibujo.

Si somos capaces de trasladar las ideas a un soporte gráfico mediante el dibujo a mano alzada, seremos más autónomos a la hora de crear y no tendremos que limitarnos de manera irremediable a lo que le ofrece internet o los programas de edición de imagen. Pero esto no se trata de no estar a favor o en contra de los adelantos tecnológicos, si no, de poner la mirada sobre el dibujo y sus adaptaciones que traspasan los sucesos históricos. Si el hombre comenzó dibujando sobre roca, usando sus dedos como herramientas, hoy en día seguimos dibujando, así lo hagamos sobre tabletas gráficas y frente a una computadora.

El dibujo puede servirnos como ayuda, en muchas y variadas circunstancias, no sólo en el proceso creativo, sino también como representación técnico - artística.





Sintetizando, aprender las técnicas de vinculadas al dibujo es de gran importancia, pues nos habilita a pensar de diferentes maneras, nos hace ser más perceptivos, acrecienta nuestra creatividad, y nos ayuda a comunicarnos eficientemente.

EL CARÁCTER DEL GESTO

Clase taller de dibujo / Por Nicolás Machado

El dibujo digital ha crecido exponencialmente en los últimos años, convirtiéndose en una herramienta fundamental para las creaciones artísticas actuales.

En relación a esto, hay ciertas cuestiones que debemos tener cuenta, para poder adentrarnos al mundo del dibujo digital y para poder desarrollar con destreza esta práctica. Es por ello, que es necesario saber, desde el comienzo, que las bases primordiales de esta disciplina están en la práctica del dibujo tradicional, debemos comenzar a practicar con los medios y lenguajes tradicionales, desde el principio; esto nos proporcionará una seguridad y creatividad plena, en las producciones futuras, realizadas con medios tecnológicos.

Cuando comencé a planificar la clase taller, lo primero que pensé fue en la definición del dibujo y como hacerles llegar esa definición a cada uno, y para que cada uno, en su proceso, logre su propia definición, ya que considero que todos tenemos una experiencia diferente en el hacer dibujo. También siento que el dibujo es espiritual y por lo tanto gestual, yo lo considero así, y me gustaría demostrarles por qué. No me pasa exactamente lo mismo con la pintura o cualquier

otra expresión plástica artística que realicé.



Así llegué entonces a planificar la idea de nutrirnos en el dibujo, el gesto y la meditación dinámica desde un abordaje personal, íntimo y discreto, todo esto en el desarrollo de una clase.

Para poder ver, debes aprender a ver y llegar a conocer lo que nos

rodea, y así, conociendo, podrás ver o sentir tu propio ser. Es el primer concepto y objetivo de esta clase taller; vivir el dibujo a través de las experiencias de cada uno y enfocarnos en esas experiencias para llegar a sentir el acto de dibujar de una manera placentera e intrigante.

La premisa es encontrar algunas respuestas en las imágenes, tanto las abstractas como las figurativas, para poder entender y disfrutar de las imágenes que crearemos.

Tomar solo conciencia del dibujo como expresión gráfica, simbólica y narrativa de nuestro ser, de lo que somos. Intentar conocernos a través de él. Darle la posibilidad de libertad a nuestra expresión.

En la práctica de la clase taller se intentará encontrar en el dibujo la armonía y seguridad en expresarlo. Dibujar para aprender a meditar y meditar para crear el arte del dibujo.

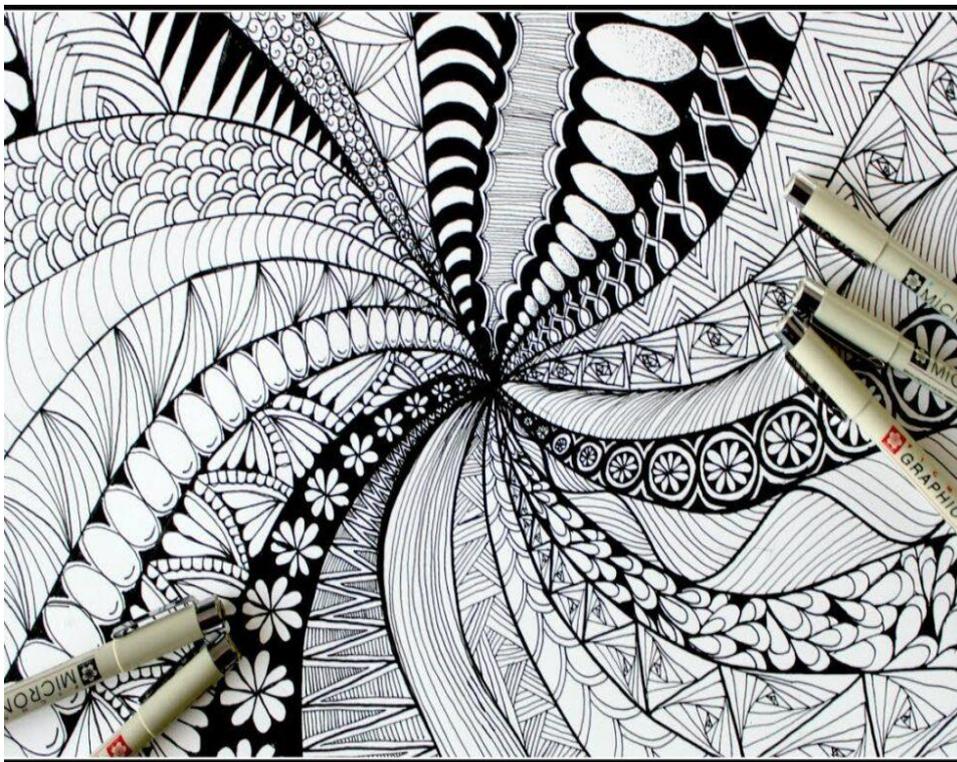
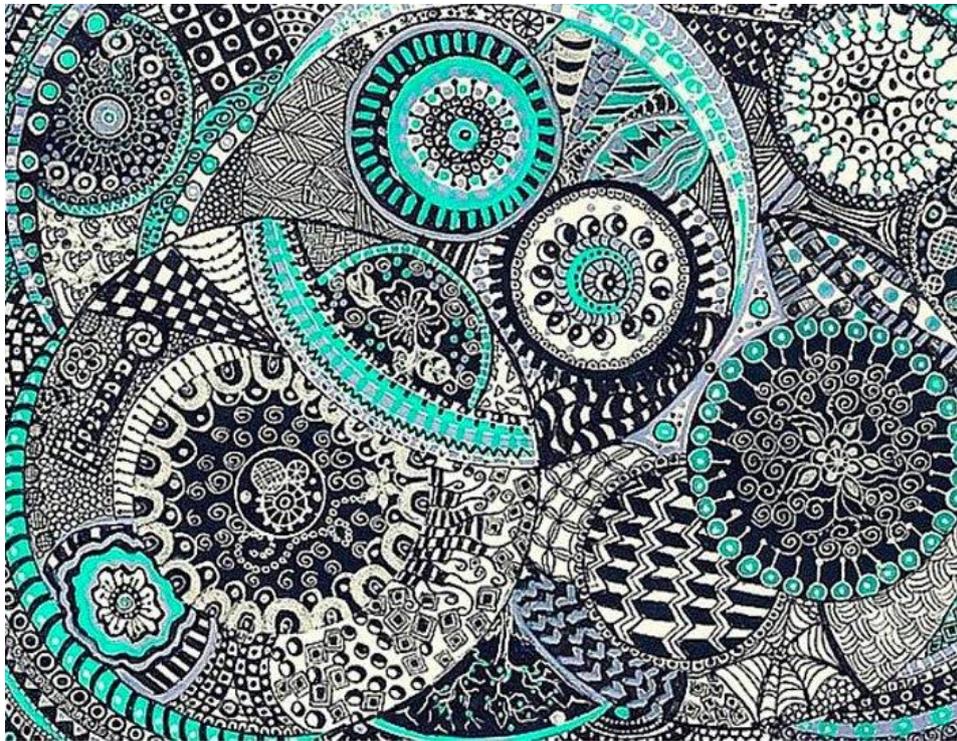


Exploraremos el método Zentangle

El Zentangle es un método de dibujo que utiliza de manera repetitiva todas las formas geométricas y curvilíneas, llamadas patrones o tangles. El objetivo es fomentar la calma y la meditación a través del trazo de patrones estructurados que conforman bellas imágenes.

John Berger dijo:

"Un dibujo es esencialmente una obra privada, que solo guarda relación con las propias necesidades del artista...el espectador, frente a un dibujo, se identifica con el artista, y utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de este"



Esta clase taller está dirigida a los estudiantes ingresantes de la carrera Tecnicatura Universitaria en Creación Multimedial, con un fin introductorio para lograr descubrir en el dibujo desde lo gestual hasta esencial, para encarar los contenidos del programa anual de la cátedra Dibujo 1 de una manera más segura, libre y relajada. La clase será teórica y práctica y es una introducción a las temáticas mencionadas más abajo; abordará el dibujo figurativo y abstracto, utilizando métodos de relajación, meditación dinámica, concentración, observación y creación; experimentando con nuevas y propias técnicas del dibujo.

Tanto principiantes como expertos podrán realizar el taller sin distinciones algunas. Los beneficios que te puede brindar este taller y la práctica del dibujo.

- Los beneficios se dan tanto en el plano mental, emocional y espiritual; como en el plano físico motor y visual.
- Te ayuda a conectar y concentrarte en las imágenes de manera más profunda.
- Aumenta la conciencia y la creatividad, lo que te ayudará a sentirte más seguro en tu trazo lineal.
- Reduce el estrés y la ansiedad.
- Otorga calma y confianza en el proceso natural de dibujar permitiendo confianza en nuestras creaciones.
- Incrementa la destreza manual y refuerza la conexión entre tus actividades motoras y tu sistema visual.
- Aumenta las posibilidades técnicas, dando mayor espontaneidad a las creaciones.
- Facilita que nuestro lenguaje expresivo se conecte con nuestro ser, tanto en la práctica del dibujo como en las meditaciones.
- Nos permite concentrarnos en una sola cosa y alejarnos de nuestros propios pensamientos.
- Aprenderás a comunicarte de forma diferente y a mostrar tus sentimientos, gustos y emociones a través del dibujo.

Materiales a utilizar:

Varias hojas para dibujo no mayor a 50 x 50 cm. Pueden ser de aproximadamente 25 x 35 cm. u hojas A4 y/o oficio.

Para dibujar puede ser lápices grises varios, lapiceras BIC de distintos colores, microfibras varias, tinta china, plumines, lápices de colores, etc. Digamos que no hace falta traer todos esos materiales, pero sí con los que me siento cómodo dibujando o los que ya tengas y estés usando a menudo.

Facilita y acompaña:

Nicolás Machado, artista visual, profesor de Dibujo 1 y Lenguaje de la imagen 1 de la carrera Tecnicatura Universitaria en Creación Multimedial, también profesor de Dibujo 2 de la Tecnicatura Universitaria en Producción Artístico Visual, en la Escuela de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Universidad Provincial de Córdoba; Gestor cultural independiente, Co creador de Casa Taller, espacio de producción y difusión de cultura; Co creador de Plano sutil, yoga, arte y meditación.

HISTORIA Y CREACIÓN MULTIMEDIAL

De la pregunta ¿Qué es arte? a ¿Cuándo hay arte?

La problemática definición de arte

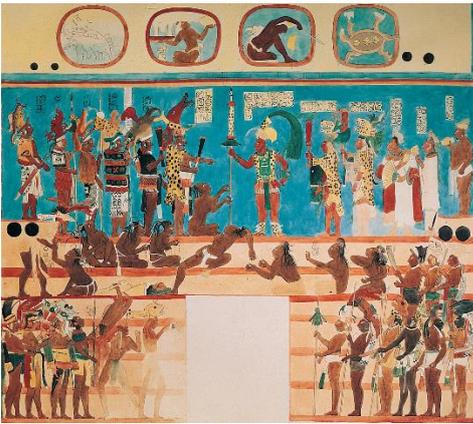
Cuando intentamos definir qué es arte nos topamos con ciertas dificultades para poder expresar bajo una frase sencilla y clara su concepto como una verdad universal y absoluta. En la búsqueda de respuestas podemos encontrar una diversidad de discursos que, a su vez, son complejos cada uno de ellos mismos. Todo lo que se pueda decir respecto a considerar como artístico a un fenómeno- sea objetual o no, material o inmaterial- depende de las concepciones que se tengan en su momento histórico (¿Qué se producía y definía como arte en un momento histórico dentro de una determinada cultura?) y de las revisiones que se realicen posteriores a su propio contexto (¿Qué se dice, desde perspectivas temporalmente posteriores y desde contextos distintos, respecto a dichas producciones?). Es decir, las definiciones sobre lo que es arte, y no es arte, son históricas y situadas. Desde hace más de 50 años las teorías esencialistas sobre el arte han sido refutadas. Las críticas a ellas argumentan que no existen condiciones necesarias y suficientes que puedan determinar y clasificar como artístico a un fenómeno por medio de identificar propiedades intrínsecas al mismo y, por lo tanto, poder formular una definición de arte de una vez y para siempre.

Por otro lado, lo que se pueda decir, teóricamente, respecto a un mismo fenómeno considerado como artístico depende de las perspectivas disciplinares que lo aborden: la filosofía y la teoría del arte, la sociología, la antropología, la historia, la psicología, la lingüística, entre ellas. Aquí cabe preguntarnos, además, sobre quiénes son los sujetos de la enunciación en tanto agentes que determinan la artisticidad de ciertas producciones humanas: ¿artistas?, ¿curadorxs?, ¿críticxs?, ¿teóricxs?, ¿públicos? Se involucran así, en la actualidad, otras cuestiones: ¿Desde qué posición dentro del campo del arte¹ se legitiman y se realizan esas determinaciones? ¿Cómo han ejercido y ejercen poder los discursos hegemónicos de tradición cultural moderna-occidental tanto en las definiciones como en las prácticas?

En consideración de estos asuntos y teniendo en cuenta la diversidad de formas expresivas y producciones humanas, ¿no deberíamos hablar de ‘las artes’ y no de ‘el arte’ e indagar sobre las condiciones, características y síntomas que se nos manifiestan como posibles para poder identificar cuando hay arte?

¹ Campo del arte es uno dentro de los campos sociales. Concepto que, desde una perspectiva relacional, desarrolló el sociólogo Pierre Bourdieu; entendiéndolos como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu, P. “El interés del sociólogo”, Cosas dichas. Buenos Aires, Gedisa, 1988)

¿Esto es arte?



De la unívoca Historia a la pluriversalidad de las historias y la construcción de historicidad.

De manera similar se nos plantean interrogantes respecto a la denominación Historia del Arte. ¿De qué historia hablamos? Los términos Historia, Arte, y su combinación Historia del Arte suponen UNA historia, UN arte, y UNA historia del arte; mientras esconden, detrás de una concepción universalista, una totalización de la narrativa eurocéntrica y de la cultura occidental que se impone frente a otros datos, hechos, e interpretaciones distintas.

Desde la modernidad, se ha entendido la Historia como una ciencia que estudia hechos, objetos, fenómenos, acontecimientos y prácticas, en tanto datos objetivos y reales del pasado provistos por fuentes primarias o secundarias. Al interpretarlos y relacionarlos, con pretensión de objetividad, se puede construir un relato explicativo que se ubica en una línea de tiempo estructurada en periodos históricos sucesivos (Prehistoria, Edad Antigua, Media, Moderna, Contemporánea) y que, a su vez, se distinguen entre sí por una serie de cambios suficientemente significativos. Todo ello bajo una concepción evolucionista más o menos coincidente con la institución de la Historia como disciplina científica. Sin embargo, en tanto es una forma de conocimiento depende de las perspectivas epistemológicas e historiográficas con las que se hayan tratado o traten esos seleccionados objetos de estudio, y las relaciones que se establezcan entre ellos.

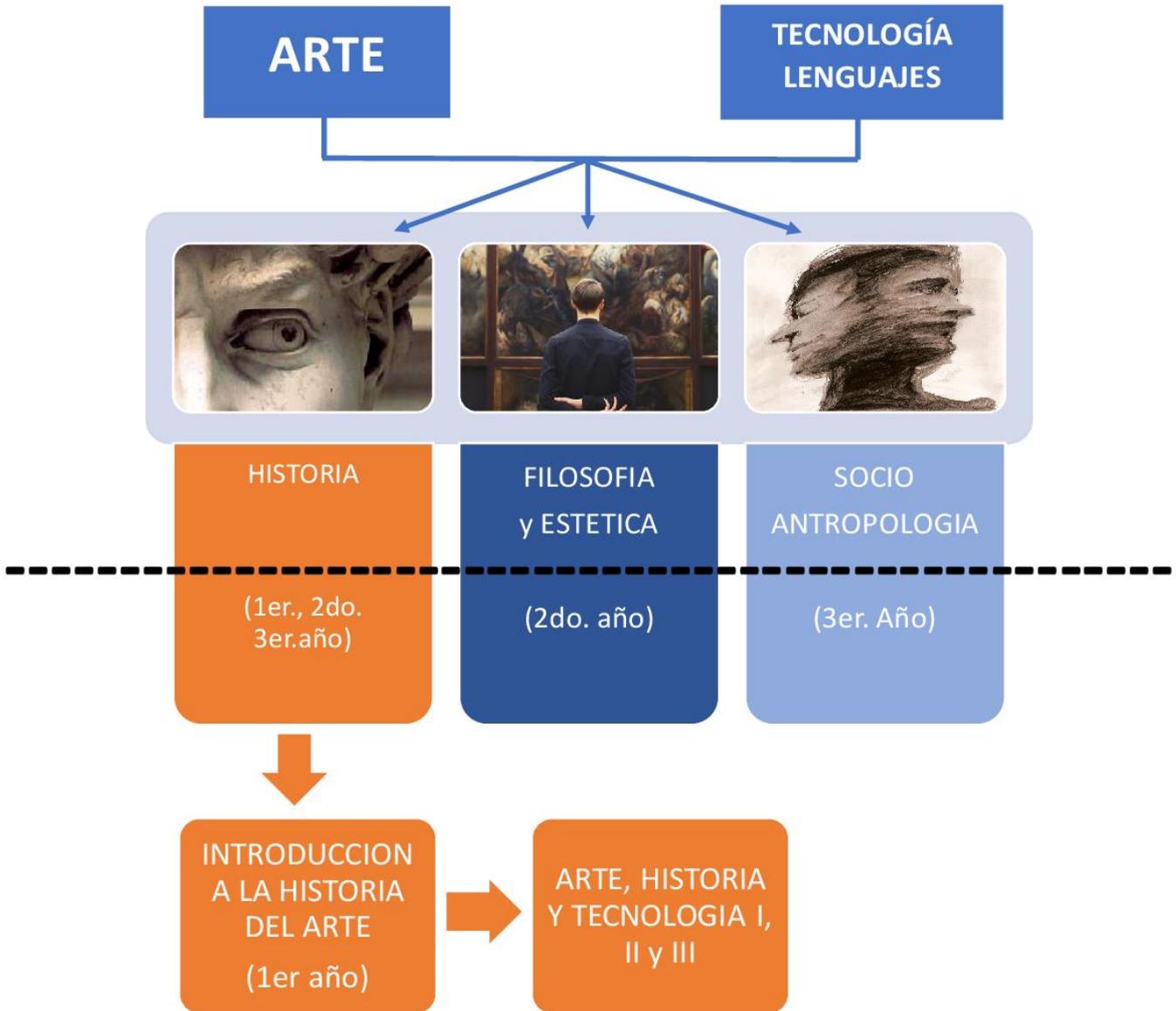
En la actualidad, nuevas concepciones del tiempo, con sus diferentes representaciones gráficas (cíclica, en flujos, en espiral, multidimensional, etc.), incluyen la asunción de la existencia simultánea de temporalidades diferentes (con mediciones, ritmos y experiencias del tiempo distintas) y la atención tanto a continuidades, a discontinuidades como a potencialidades. Además, autores contemporáneos consideran la Historia como la investigación no sólo de hechos de un pasado lejano sino también de un pasado reciente e, incluso, la construcción de una historia del presente; así como la afirmación que para los mismos datos ‘objetivos’ existen o pueden construirse interpretaciones y narrativas distintas. A la cuestión temporal, se articula la de la dimensión espacial y los recortes en los que se enfoquen dichos estudios (locales, nacionales, regionales, globales) así como la de la especificidad del campo al que pertenezcan o se determinen como pertenecientes los objetos con lo que se trate - por ejemplo, del arte o las artes- y las temáticas propuestas (aún en relación con otros campos y en temáticas transversales; que incorporan, además, puntos de vista de otras disciplinas).

En consecuencia, podemos hablar de ‘historias’ y no ya de Historia como un relato unívoco y absoluto y que ha permitido, también, lo que se llama “revisiónismo histórico” y, como se ha dicho anteriormente, dependen del fundamento teórico en el que se basen (teoría crítica, postcolonial o decolonial, queer, etc.).

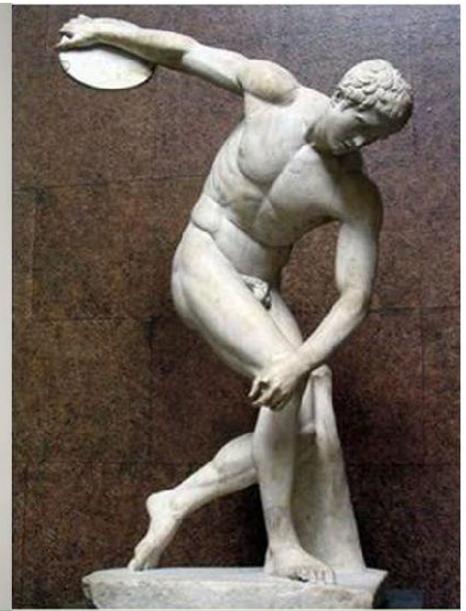
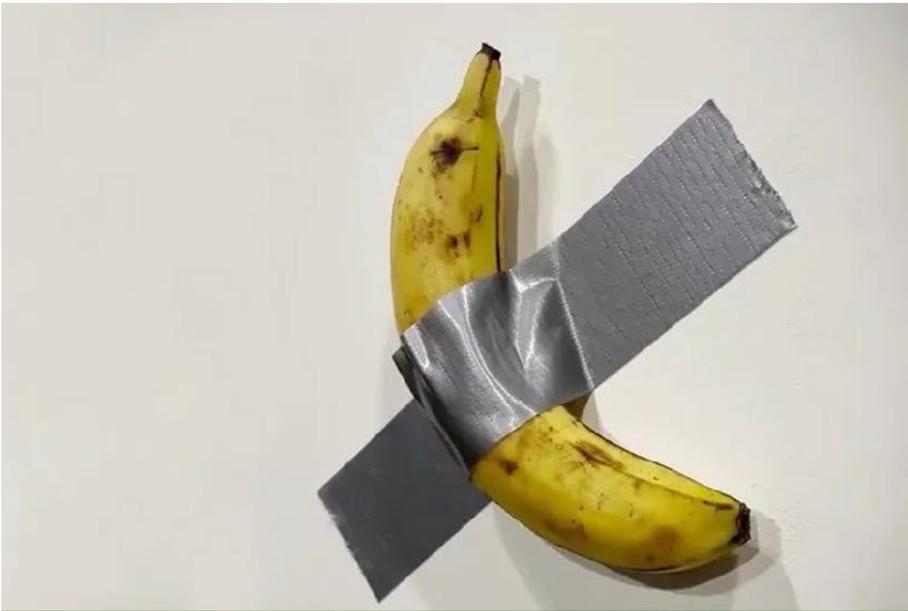
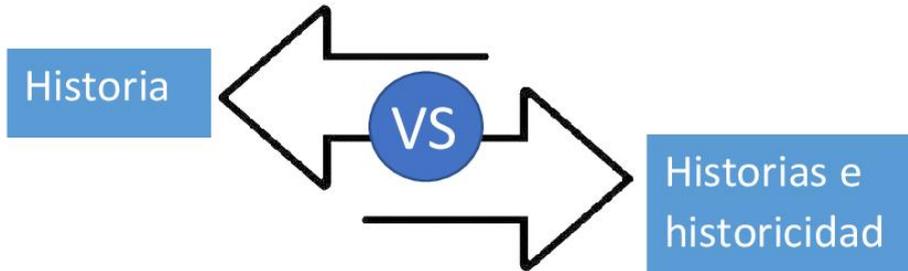
En este sentido, para el caso de las sociedades humanas, podríamos tener en cuenta lo que propone Francois Hartog (2007)² en cuanto a hacer historia. Un régimen de historicidad sería un instrumento heurístico que permitiría “engranar pasado, presente y futuro o de componer una mixtura de tres categorías (...)” y que en tanto régimen es una organización “alrededor de las nociones de más o de menos, de grado, mezcla, compuesto y equilibrio siempre provisional o inestable” (p.15). Con respecto a la palabra ‘historicidad’ pregunta el autor si teniendo esta palabra una larga historia filosófica “¿Hay un uso historiador posible de la noción y es legítimo hablar de historicidad ante la formulación del concepto moderno de historia, entre el fin del siglo XVIII y el principio del XIX?” Y responde “Sí, según yo, si por historicidad se acepta entender esta experiencia primera de extrañamiento de distancia de sí a sí que, justamente, las categorías de pasado, presente y futuro permiten aprehender y decir, ordenando y dándole sentido”. Además, un régimen de historicidad “(...) no es una realidad dada. Ni directamente observable ni consignado en los almanaques de los contemporáneos, es construido por el historiador. No debe ser asimilado más a las instancias de antes: un régimen que viene a suceder mecánicamente a otro, que se le hace descender del cielo o subir de la tierra. No coincide con las épocas (...) y no se calca nunca sobre esas grandes entidades inciertas y vagas que son las civilizaciones” (p.16), agregando que “Como esquema, está en condiciones de volver más inteligibles las experiencias del tiempo, nada lo confina únicamente al mundo europeo u occidental.” (p.17), lo que significa una comprensión de las diversidades culturales.

En resumen, la Historia del Arte puede ser encarada y desplazada hacia una problematización en y desde el presente (o mejor dicho ‘los presentes’) sobre las artes en las historias.

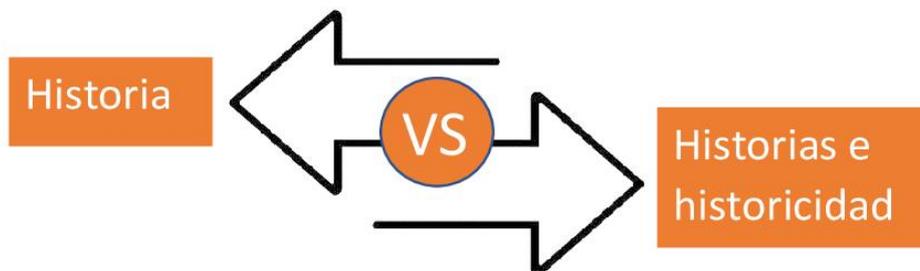
² Hartog, F., *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. Mexico DF, Universidad Iberoamericana, 2007



¿Qué HISTORIA?



¿Esto es ARTE?



MULTIMEDIA

Medios y lenguajes.

Artes sonoras, visuales, audiovisuales, de acción, multimediales.

Técnicas y tecnologías.

Tecnopoéticas.

Multimedia, hipermedia, transmedia.

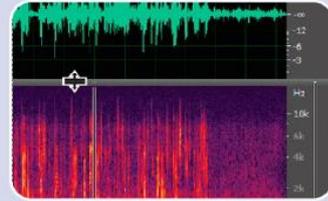
Materialidad/inmaterialidad.



Historia



Lenguaje
de la
imagen



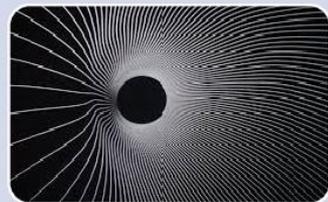
Laboratorio
de sonido



Laboratorio
de imagen
digital



Laboratorio
de recursos
tecnológicos



Proyecto
multimedia

TECNOPOÉTICAS ARGENTINAS

ARCHIVO BLANDO DE ARTE Y TECNOLOGIA



Claudia Kozak (ed.)

Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología
- 1ra ed. - Buenos Aires: Caja Negra, 2012.



<< **MULTIMEDIA**>> Si bien existen múltiples versiones sobre el origen y la historia de este término, todas ellas coinciden en que refiere a la utilización conjunta y simultánea de diversos medios o soportes (como imágenes, sonidos, video o texto), haciendo especial énfasis en la codificación única que posibilita el medio digital. El código binario permite reducir potencialmente todos los soportes (y fenómenos analógicos) a una materia común de ceros y unos, abriendo el campo de la experimentación a cruces antes impensables. Aunque la idea de esta fusión de medios es previa a la era de las computadoras, con lo cual lo multimedial se presenta también en otros contextos, el multimedia (en el sentido de multimedia digital) tuvo que esperar el desarrollo de placas de audio y video sofisticadas, de algoritmos de codificación y compresión de datos, así como el desarrollo de memorias de alta capacidad para materializarse realmente. La llegada del CD-ROM a mediados de los ochenta permitió finalmente su aparición. Para su divulgación y expansión hizo falta normalizar los estándares y adaptar los sistemas operativos, por lo que el multimedia no se desarrolló en el mundo de la PC hasta la llegada de Windows 3.1 en 1992.

En la Argentina las primeras obras de multimedia digital son de los noventa, pero ya en 1986 Ladislao Pablo Györi realizó un poema digital con un programa de diseño y modelización llamado Psion VU-3D con el que armó una secuencia de imágenes 3D de la palabra Madí tomada de un fotomontaje de Grete Stern [fotografía experimental). La computadora usada por Györi era una Timex Sinclair 2068, con 48kb de RAM. La pieza se completaba con la reproducción de una grabación del poema "Golsése y no termina el mundo" de Gyula Kosice, hecha con sintetizador de voz digital. Aunque sonido e imagen no estuvieran codificados en un único archivo, el multimedia digital aparecía ya "en potencia". Hacia 1992 Jorge Castro, artista cordobés iniciado en el campo de la performance, luego reconocido en el del videoarte y en general en el de las artes electrónicas, comienza a realizar obra multimedia. Y en 1994 Fabio Doctorovich realizó su primer poema digital multimedia titulado Rotaciones. Allí se combinaba imagen, movimiento y sonido, utilizando el programa Corel 3D, que permitía generar los cuadros de la animación y acoplarlos -en un único archivo .avi-, al sonido ya grabado. A partir de 1996 se registran ya varios ejemplos de obras de multimedia digital como el CD-ROM El medio es el diseño, realizado por Jorge La Ferla y su equipo de cátedra en 1996/ 1997 utilizando Macro media Director; la pieza animada La Piedra de Fernando Azotegui que el sitio web arte Una -gestionado por la artista

Anahí Cáceres- subió on line en 1996, o la versión animada de Palomas y Juicio Final de León Ferrari y Bastián, disponible en el mismo sitio desde 1997. También desde 1996 se difundieron a través del sitio web Fin del mundo obras multimedia de Gustavo Romano, Jorge Haro, Belén Cache y Carlos Trilnick. 4x0 de Romano y Haro, por ejemplo, una pieza multimedia interactiva en la que al paso del cursor los loops de video e imagen contenidos en cada uno de los cuartos de un círculo se activan y desactivan en diversas combinaciones, está on line desde 1997. Algunas obras de Gustavo Romano circulaban en CDROM incluso antes de ser subidas a la web. Dentro de los pioneros cabe mencionar también a Willi Peloché, actualmente VJLima, su proyecto autito.com, de 1997, está hoy fuera de línea. El artista lo define como "laboratorio de experimentos audiovisuales sobre redes de comunicación". Asimismo, en diciembre de 1998 aparece el número 0 de la revista Observador daltónico, distribuida en CD-ROM en cuyo editorial se sostiene: "Cada espectador decidirá cuanto tiempo se _queda en una .in1agen o como utilizar el sonido, o de navegar por diferentes espacios aprovechando las posibilidades de romper la linealidad de los discursos tradicionales. Estos nuevos medios entonces constituyen un aporte al pensamiento estético y replantean las relaciones entre arte y tecnología". La exhibición de obras multimedia y la reflexión acerca de sus alcances tuvo por esos años interesantes espacios de encuentro, tales como los Ciclos de Arte Electrónico curados por Graciela Taquini los primeros domingos de cada mes en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires entre 1997 y 2003; o las jornadas de Arte y Medios Digitales en el Centro Cultural de España en Córdoba, impulsadas por Lila Pagola y Laura Benech desde el Centro de Medios, Artes y Diseño de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, cuya primera edición es de 1999.

¿Pero qué es lo que define al multimedia digital como un género completamente nuevo y no como un simple cambio de formato de géneros anteriores? En primer lugar, la obra multimedial No tiene las mismas características para su autor que para su lector. El autor, por su lado, escribe un programa y solo puede imaginar el resultado observable de lo que escribe. Si bien obtiene una instancia en su propia máquina, es solo una instancia y no recubre todo el campo de posibilidades virtualmente contenidas en el programa. De la misma manera, el lector, frente al resultado observable, solo puede imaginar el funcionamiento del programa. Por otro lado, si pensamos lo digital como lenguaje, aparece con el multimedia un vocabulario totalmente nuevo cuya sintaxis se articula en la propia interfaz visual. La obra Untitledocument (2005) del argentino Ciro Museres es un ejemplo ilustrativo y a la vez exploratorio de este nuevo vocabulario multimedial. Conjugó de manera no convencional "palabras" del vocabulario como las carpetas amarillas del sistema de gestión de archivos, los botones de maximización, minimización y cierre de ventanas, las pestañas, los popups, los sonidos del sistema operativo, etcétera, para formar una interfaz que invita a clickear, mover, agrandar o cerrar. El lector se encuentra, desde el título, inmerso en una autorreflexión sobre el multimedia digital. CK/IL

(páginas de las 167 a la 169 escrito por Claudia Kozak e Inés Laitano)

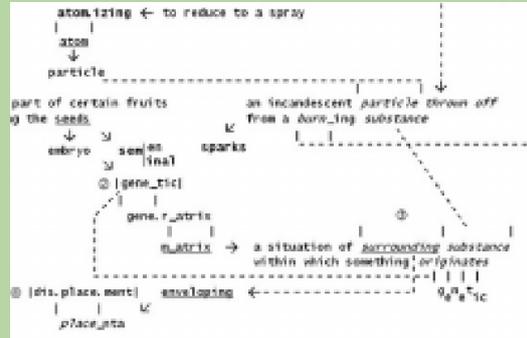
<< **TRANSMEDIAL**>> Los desbordes de límites entre lenguajes y medios artísticos, característicos de la desestabilización de la idea misma del arte inaugurada por las vanguardias de comienzos del siglo XX, encuentran en las tecnopoéticas contemporáneas un terreno de exploración potenciada. En él, nociones como "multi", "inter" y transmedialidad funcionan operativamente en relación con ciertas perspectivas tanto de producción como de recepción. La presencia de muchos medios y lenguajes en una misma obra sería así un primer dato básico que se especifica

en relación con el énfasis puesto en algún tipo de relación entre ellos. De esa manera lo multimedial, que en el campo de las tecnologías digitales ha dado lugar al uso corriente del término multimedia, habla de la presencia simultánea de diversos medios sin que se requiera afectación mutua, lo que en la práctica no se daría casi nunca ya que la simple presencia o yuxtaposición de medios, aunque sea en mínima medida, pone en juego alguna relación. De allí que como estrategia de lectura se suele focalizar más en la idea de lo intermedial que permite abrir con gran amplitud el rango de las interacciones entre medios y lenguajes. Como categoría adicional, aparece la noción de transmedialidad que tiene a su vez genealogías y usos diversos. Por una parte, se habla de lo transmedial para hacer alusión a algún tipo de transferencia de elementos entre un medio y otro sin que cada uno de ellos pierda su especificidad; desde esa perspectiva se analiza por ejemplo como un mismo tópico, estética, discurso aparece en medios diversos. Esa perspectiva ha dado lugar a un uso bastante habitual del término asociado a las industrias del entretenimiento en las que el concepto de "transmedia" o de "narrativas transmedia" (transmedia storytelling) designa en particular el diseño de narrativas que se diseminan en diversos "soportes": películas, series de TV, mini relatos para celulares, videojuegos, etcétera. Por fuera de esos usos, sin embargo, existe la posibilidad de recurrir al concepto de lo transmedial para focalizar en modos de afectación recíproca y procesual entre medios, lenguajes y tecnologías que desestabilizan a tal punto sus espacios de origen que darían lugar a una concepción de lo "trans" como transformación y mutación. En tal sentido, para algunos artistas e investigadores -como por ejemplo Valeria Radrigán en Chile, desde la plataforma Translab, Laboratorios Transmediales, Arte y Pensamiento Contemporáneo, el foco estaría puesto más en los procesos de producción que en los productos, algo que ya aparecía en mucho arte conceptual, aunque no se lo caracterizara como "trans". Por otra parte, el uso de términos como "afectación" y "mutación" no es aleatorio, ya que desde esta perspectiva se concibe lo transmedial, políticamente, en relación con la afectación de los cuerpos en un mundo en el que el desarrollo tecnológico nos enfrenta a la incerteza respecto de lo humano. Si bien esta vía ha sido adoptada con frecuencia por quienes se interesan por los cruces entre artes performáticas y tecnología (tecnoescena) también sería aplicable a otras zonas de las tecnopoéticas como el bioarte, el arte relacional, la instalación, entre otros casos. Por último, es posible tomar en cuenta también la tradición de la epistemología de la complejidad que promueve el concepto de transdisciplinariedad con vistas a formular modos de conocimiento que, atravesando las disciplinas, las exceden para operar en el mundo (y transformarlo). En las artes transmediales, entonces, una perspectiva de lectura compleja implicaría que lo "trans" sucede en el atravesamiento continuo, fluido y recíproco entre lenguajes y medios para dar lugar a nuevos conocimientos, sensibilidades y afecciones también transformadores. La dificultad de un abordaje tal radica, con todo, en la inevitable tensión entre formaciones artísticas disciplinares y transdisciplinares no solo relativas a los artistas sino también a los receptores de arte. CK

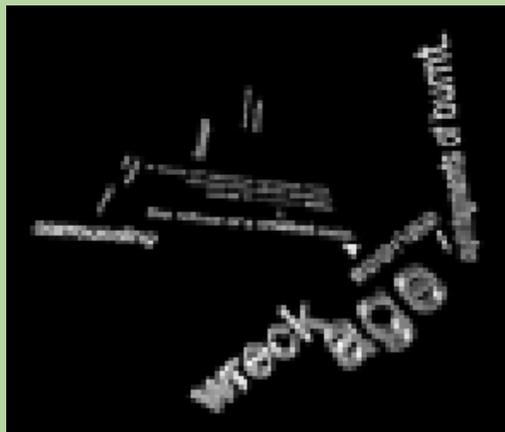
(páginas 237 y 238 escrito por Claudia Kozak)



VRML model of the Vpoem 12 c

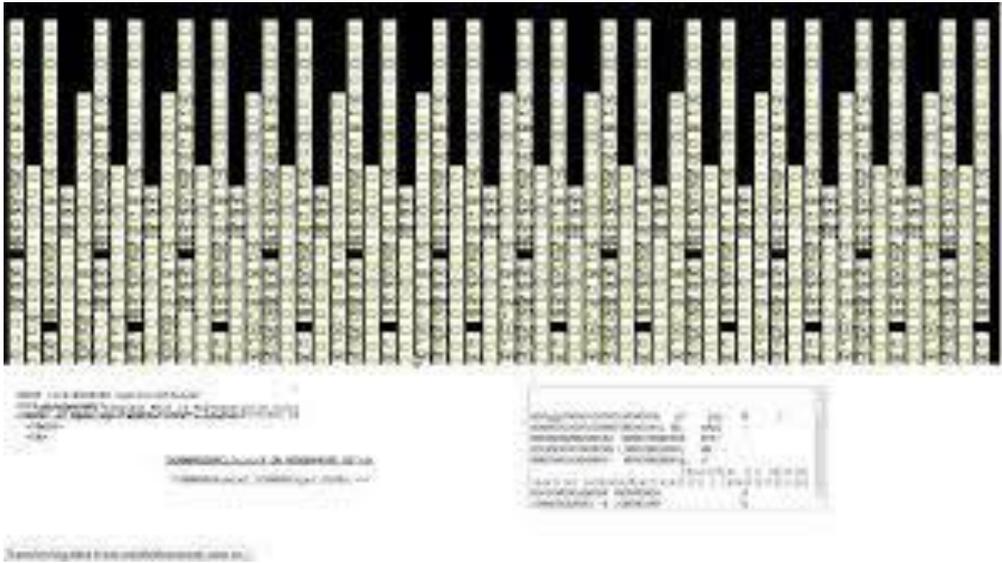


Vpoem 13



A section of the componential tree of Vpoem 14





Untitled document surge como exploración y conceptualización del mismo medio. Partiendo de la idea “todo en la red significa” y a través de un proceso de apropiación, descomposición y transformación de estos elementos trabajo en torno al espacio de la información, su superposición, interactividad y comunicación. Indagando los códigos que hacen posible estos procesos y la relación de estos contenidos con sus formas. Desarticulando y modificando estos códigos, resignificándolos. Estableciendo una relación con esta tecnología, de modo que la crítica no aparecerá con la ruptura de los códigos, sino de la exploración sistemática del mismo medio.

CONSIDERAICIONES SOBRE ARTE MULTIMEDIA

*Texto por Ernesto
Escamilla del estudio
ARSGENERYA sobre arte
contemporáneo.
(febrero 2021)*

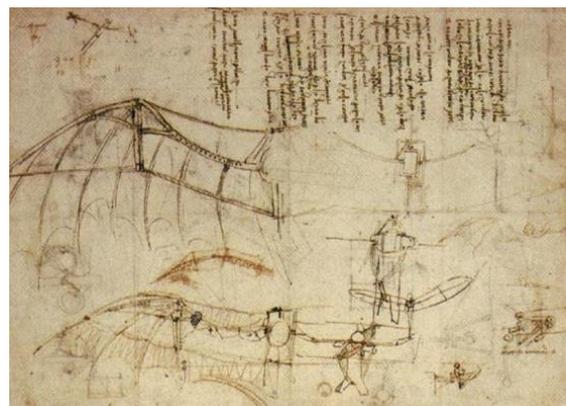
El término ARTE MULTIMEDIA O ARTE MULTIMEDIOS, no es un concepto plenamente usado en la historia del arte contemporáneo, puesto que es un concepto genérico que cada vez se usa más para agrupar a las manifestaciones artísticas que conjugan **ARTE + CIENCIA + TECNOLOGÍA**. Sin embargo, sí existe un término ampliamente utilizado en la historia del arte del siglo pasado para referir a este enfoque y fue “New Media Art” ARTE DE LOS NUEVOS MEDIOS porque los formatos que conjugaban ciencia y tecnología eran nuevos para ese entonces, algunos autores incluso lo englobaron como “Arte Alternativo” ó “Arte Experimental”, pero en la actualidad ello está agotado. Es por esto que hoy en la segunda década del Siglo XXI se está empleando con mayor frecuencia el término Arte Multimedia, símil a como formal y académicamente en la historia del arte se hace con el Arte Conceptual para encasillar a todas las manifestaciones conceptuales.

Una definición general de ARTE MULTIMEDIA puede ser: Son las diversas expresiones artísticas que conjugan inseparablemente en su producción y presentación arte, ciencia y tecnología en cualquier temática y medio de representación. Pudiendo ser ello multidisciplinar (conocimiento de diversas disciplinas cada una aportando

desde su ámbito al tema en cuestión), interdisciplinar (es la cooperación de varias disciplinas en un aspecto puntual), o transdisciplinar (atravesando los límites disciplinarios para llegar a un enfoque transversal).

I.- ANTECEDENTES DEL ARTE MULTIMEDIA:

El primer precedente histórico del arte multimedia esta quizás en la época del Renacimiento con los inventos de Leonardo Da Vinci (1452-1519) que si bien no eran considerados por él como obras de arte, sino más bien proyectos de artefactos útiles, tienen el carácter histórico de reflejar la ciencia de la época, sus conocimientos en base al estudio, observación y experimentación; su cualidad estética, intelectual y técnica en su diseño y factura; como lo muestran sus bocetos en códices como el tornillo aéreo, la maquina voladora, la escafandra, el carro blindado, el paracaídas, las alas batientes, la grúa, el alza-columnas, o el odómetro.



Leonardo Da Vinci

Ya en el Siglo XX encontramos los antecedentes directos y un largo desarrollo de las conjugaciones de arte

ciencia y tecnología; en la época del arte moderno con las primeras obras cinéticas que se desarrollaron dentro del Movimiento Constructivista Ruso, como lo hizo Naum Gabo (1890-1977) quien realizó piezas en movimiento o en aparente movimiento (ilusión óptica), utilizando los nuevos materiales industriales de la época, en especial los transparentes como el acetato de celulosa y el plexiglás. Dentro del Movimiento Dadaísta algunas obras ópticas y cinéticas producidas en arte-objeto y arte ensamblado con readymades, como lo hizo Marcel Duchamp (1887-1968) con sus piezas "Rotary Glass Plates" (1920) y "Rotary Demisphere" (1924).

Es en la época del arte posmoderno en la segunda mitad del Siglo XX cuando ocurre un amplio desarrollo de las manifestaciones artísticas multimedia, sin embargo, estas no fueron estilos o movimientos artísticos definidos, sino más bien enfoques, que desarrollaron artistas multidisciplinarios dentro de algunos de los estilos artísticos de la época como *Fluxus*, el arte conceptual de los 60s y 70s, el arte minimalista, así como referentes independientes.

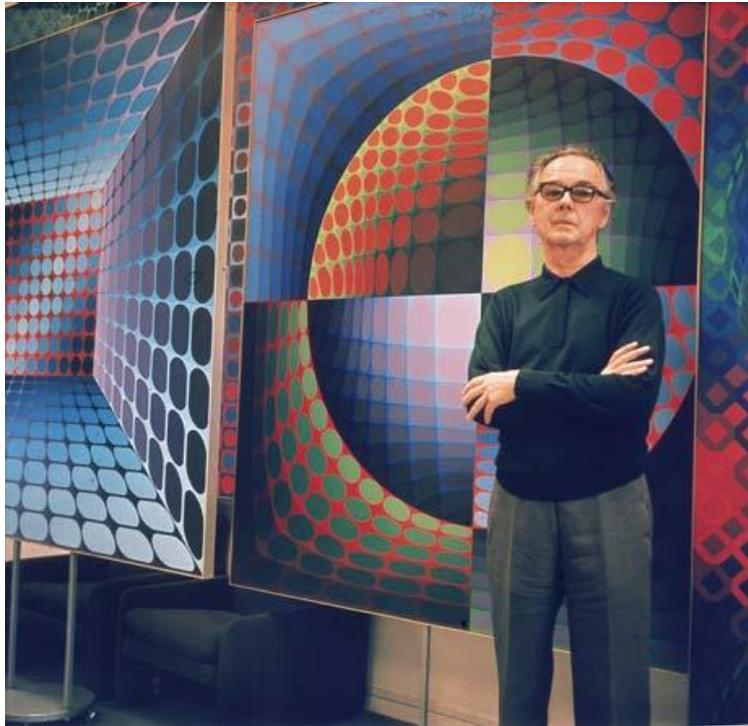
PRINCIPALES ENFOQUES MULTIMEDIA DURANTE LA ÉPOCA POSMODERNA:

ARTE ÓPTICO (Op Art / Optical Art): Es el enfoque artístico donde se aborda el efecto óptico de la imagen como elemento eje, recurriendo a la ilusión óptica que percibe el espectador. El público participa activamente en la percepción de la obra artística al observar, desplazarse y captar efectos estéticos, como la simulación de movimiento de figuras o patrones geométricos. El arte óptico tiene precedentes aislados en la época del arte moderno con algunas obras del dadaísmo, el suprematismo, el futurismo y el constructivismo. Pero es en la época del arte posmoderno en que se desarrolló plenamente, se ha considerado a Víctor Vasarely (1906-1997) como "el padre del Op Art" ya que elaboró estudios y una vasta producción en este enfoque al que llamó "cinétique plastique" (cinética visual). Sin embargo el término "Op Art" se utilizó por primera vez en 1964 en un texto de crítica de arte



Marcel Duchamp

de la Revista Time. Otros artistas referentes de la época posmoderna son: Bridget Riley, Julio Le Parc, Tomasello, Cruz-Díez, Yvaral y Jesús Rafael Soto.



Victor Vasarely

ARTE CINÉTICO: Refiere a las obras de arte en que se abordan distintas formas del movimiento físico en su formato de representación (esculturas, instalaciones, móviles, etc.). Se ha considerado a Alexander Calder (1898-1976) ingeniero mecánico y artista como el precursor de las manifestaciones cinéticas, que desarrolló tanto en época del arte moderno como del posmoderno, permeando su obra en diferentes estilos como el dadaísmo de Duchamp, el neoplasticismo de Mondrian, el surrealismo de Man Ray y Joan Miró donde incluso conoció a esos referentes. Sus primeras obras cinéticas fueron elaboradas con readymades, figuras alámbricas de pequeño formato y posteriormente esculturas en placa de

acero en gran formato. Fue pionero en abordar el móvil colgante como obras de arte, a las que su amigo Duchamp nombró “móviles”; así mismo elaboró esculturas estáticas pero de aparente movimiento a las que su amigo el artista Jean Arp llamó “stabiles”. Otros referentes con obra cinética son George Warren Rickey, David C. Roy, Martha Boto, Jesús Rafael García Soto, Carlos Cruz Diez y Alejandro Otero.



Alexander Calder

ARTE SONORO: Abarca las obras de arte audiovisual donde el concepto gira entorno al sonido en todas sus modalidades (música, electroacústica, música experimental, etc.) conjugado en distintos formatos como instalaciones sonoras, escultura sonora, o performances sonoras. Entre los artistas referentes destaca el vasto legado de John Cage (1912-1992) compositor musical y artista quien fue pionero de la música experimental y a brindado influencia desde entonces a generaciones de artistas audiovisuales y músicos. Su obra de gran sentido intelectual y filosófico abordó los

distintos fenómenos sonoros en espacio y tiempo, sus fuentes de origen y el silencio mismo (ausencia de sonido); generando tanto composiciones en partituras, grabaciones, intervenciones de instrumentos tradicionales y tecnológicos, así como performances con el público. Artistas referentes del arte sonoro se desarrollaron tanto en los movimientos fluxus, conceptual y minimalista, así como independientemente. Algunos exponentes son La Monte Young, Murray Schafer (quien acuñó el término “soundscapes” paisajes sonoros), el artista y cineasta José Val del Omar (quien desarrolló el concepto PLAT Pictó-Lumínica-Audio-Táctil), Llorenç Barber, Wolf Vostell, Laurie Anderson, Alvin Lucier, Maurizio Nannucci, Rolf Julius, John Baldessari, Louise Lawler y Max Neuhaus.



John Cage

VIDEO ARTE: Comprende todas las obras de imagen en movimiento, grabadas y reproducidas por cualquier dispositivo tecnológico. Ya sea proyecciones de acetatos, medios de filmación y proyección cinematográfica, televisión, así como sus formatos artísticos en video instalaciones, video esculturas, vídeo-

acción (video performances). Este ámbito tuvo un amplio desarrollo dentro del Movimiento Conceptual y Fluxus; Su principal referente es Nam June Paik (1932-2006) miembro del Movimiento Fluxus, artista multidisciplinario quizás el más sobresaliente de todo el ámbito multimedia durante la época del arte posmoderno. Es considerado “el padre de Video Arte” al ser pionero en utilizar la primera cámara de vídeo portátil para crear arte en video y al haber desarrollado el primer video sintetizador (dispositivo electrónico para la toma y edición de video) junto al ingeniero Shuya Abe. En su vasta obra producida tanto en video arte, video instalaciones, video performances y happenings, abordó la cultura popular, la tecnología de la época (dispositivos electrónicos, TV a color, video grabación, edición y reproducción, etc.), el papel de los medios de comunicación de masas (mass media) y las vanguardias del momento (avant-garde) como el cine expandido (cine experimental de la década de los 70s) y la música experimental junto a John Cage. Entre sus trabajos se encuentran sus “paisajes electrónicos” y sus “anti-films” desprovistos de imágenes. Otros referentes de la época son Wolf Vostell, Dan Graham y Yoko Ono.



Nam June Paik

ARTE LUMÍNICO: No es un movimiento artístico como tal, es el enfoque que comprende diversas manifestaciones donde hay un importante abordaje de la luz como elemento eje, en todos sus formatos, recurriendo principalmente a esculturas e instalaciones lumínicas; así como algunas incipientes instalaciones de arte electrónico; y conjugaciones con videoarte. Diversa obra en este sentido se desarrolló dentro de los movimientos conceptuales y minimalistas de la época. Entre los artistas referentes sobresale James Turrell (1943) miembro del movimiento californiano "Light and Space" en sus obras lumínicas de esculturas, instalaciones e intervención de espacios participa activamente el público en una percepción sensorial del espacio inmersivo creado por el artista. Donde el ojo humano capta el color ante las frecuencias de luz, así como ilusiones ópticas de objetos inexistentes, o profundidad donde no la hay, reflejos, sombras, proyecciones, creados por efectos de la luz y con las percepciones construidas por la mente. Otros artistas lumínicos referentes son Gyula Kosice (cofundador del movimiento Madí), Julio Le Parc (miembro fundador del Groupe de Recherche d'Art Visuel), Dan Flavin (pionero en el uso de luces fluorescentes), Jenny Holzer (pionera en carteles luminosos con leds en gran formato en espacios públicos), Bruce Nauman, Joseph Kosuth, Christian Boltanski, Jenny Holzer.



INCIPIENTE ARTE DIGITAL: En la segunda mitad del siglo XX se desarrollaron las primeras manifestaciones computacionales y su abordaje en el campo artístico, al inventarse y comercializarse las computadoras, los programas computacionales de edición, las cámaras fotográficas y de video digitales. A este enfoque durante la época se le conoció como "arte informático" o "arte computacional" (y posteriormente en sus variantes tanto de programación "software art" como en base al internet "net.art"). Su principal referente es Charles Csuri (1922) considerado "el padre del Arte Digital", desarrollos gráficos y la primera animación artística en computadora en 1964 con más de 30,000 imágenes con el fin de lograr unas 25 secuencias de movimiento. Otros artistas pioneros de la época fueron: Robert Mallery, Herbert W. Franke David Em, John Landsown, Lawrence Gartel y Friede Nake.

II.- ARTE MULTIMEDIA EN LA ÉPOCA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO:

Como también se ha señalado anteriormente es de recordar que el término ARTE CONTEMPORÁNEO refiere a temporalidad, por lo que comprende la creación artística producida en la actualidad configurada por un concepto

estético e intelectual que refleja rasgos del contexto en que se produce, ya sea en cualquier temática y formato de representación tanto en las artes plásticas, conceptuales, como multimedia.

Actualmente en la época del arte contemporáneo, que comprende desde la década de los 80s del siglo pasado hasta lo que va en la segunda década del Siglo XXI encontramos los siguientes enfoques y referentes del Arte Multimedia:

ARTE MULTIMEDIA MULTIDISCIPLINAR:

Comprende el trabajo de artistas multidisciplinares que conjugan varios formatos multimedia en sus obras (arte electrónico, lumínico, videoarte, digital, bioarte, etc.); presentándose tanto en instalaciones artísticas, performances, intervención de espacios, etc. Se puede ubicar como el principal artista multimedia de la actualidad a Olafur Eliasson (1967) quien produce obra en todos los formatos, enfocando sus temáticas en reflexiones en torno al medio ambiente, sus elementos físicos (agua, aire, luz, color, temperatura), su relación y percepción con el ser humano; así como abordajes de conciencia sobre el cambio climático y la conservación de la naturaleza; como lo son sus diversas obras en torno al derretimiento de glaciares e icebergs. En su trayectoria ha emprendido un destacado activismo social y ambiental por lo que en 2019 fue nombrado Embajador de Buena Voluntad por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Otros referentes internacionales son Theo Jansen (exponente del arte cinético

contemporáneo, pionero del arte eólico con sus “esculturas caminantes” impulsadas por el viento), Mariko Mori, Pierre Huyghe, Sarah Sze (paisajes multimedia), Cerith Wyn Evans, Jason Rhoades.

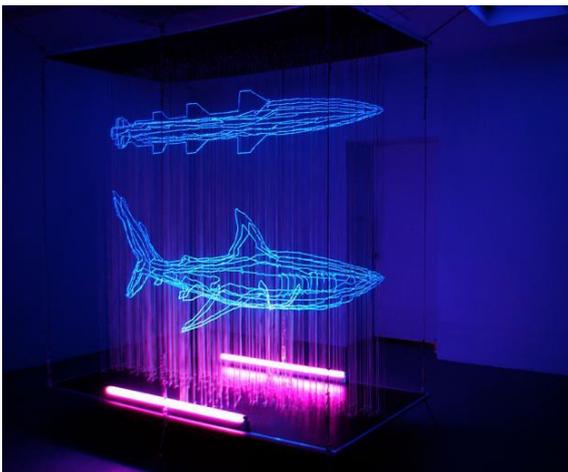


Olafur Eliasson: The weather project, 2003



Pierre Huyghe

ARTE ELECTRÓNICO: Incluye las manifestaciones artísticas basadas en circuitos eléctricos que interactúan entre sí, con el flujo de corriente eléctrica, para lograr una tarea específica diseñada. Y se presenta en múltiples formas, incluidos aparatos y dispositivos electrónicos; así como en variados formatos artísticos como esculturas e instalaciones electrónicas, arte-objeto electrónico, y en donde una especialidad en desarrollo de este enfoque es el Arte Robótico. Entre los referentes del arte electrónico destaca Jim Campbell (1956) ingeniero electrónico por el MIT, es artista pionero en el uso de la tecnología lumínica LED's para desarrollar instalaciones artísticas. En su abordaje reflexiona entorno la información visual que el ser humano procesa y decodifica en su percepción sensorial a través de sus sistemas de circuitos electrónicos, LEDs, píxeles y frames, así como dispositivos analógicos y digitales. Otros referentes del ámbito electrónico son Duvier del Dago Fernández, Rafael Lozano-Hemmer, Amor Muñoz.



Duvier del Dago

VIDEOARTE CONTEMPORÁNEO: En la actualidad el videoarte se ha desarrollado ampliamente a la par de las nuevas tecnologías de producción y reproducción, definidas principalmente en el ámbito digital, conjugaciones con la fotografía conceptual y presentada en video instalaciones artísticas, video performances, realidad virtual, etc. Entre los videoartistas contemporáneos destaca el trabajo de Douglas Gordon (1966) quien fue miembro del movimiento de los “Young British Artists”, ha sido galardonado con diversos premios (Turner, Bienal de Venecia) por sus obras en video arte, donde en sus temáticas aborda aspectos de su biografía, su propio cuerpo y referencias personales haciendo alusiones a la cultura popular, la memoria colectiva y el conocimiento visual compartido; como lo son sus piezas donde se apropia de famosos largometrajes Hollywood que edita o sus propias filmaciones, presentando en los espacios de exhibición video instalaciones que incitan la mente del espectador, despertando la percepción y memoria visual de las personas, configurada por imágenes reales y ficticiales, tramas imaginadas y recolectadas. Otros videoartistas referentes contemporáneos son: Bill Viola, Tony Oursler, Doug Aitken, Pipilotti Rist, Eija-Liisa Ahtila, Kutlug Ataman, Eugènia Balcells, Guy Ben-Ner,

Ursula Biemann, Manon de Boer, Candice Breitz, Chen Chieh-Jen.

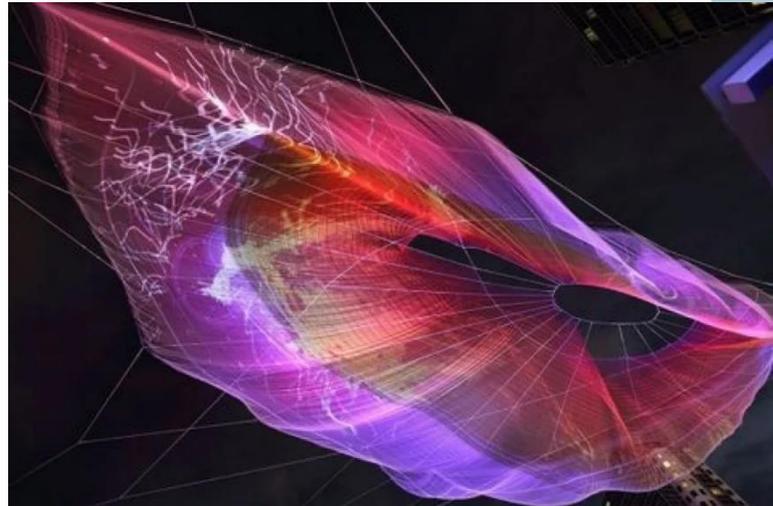
Doug Aitken

ARTE DIGITAL CONTEMPORÁNEO: Hoy es un campo muy vasto que incluye todas las manifestaciones artísticas entorno a la producción de imágenes en el ámbito digital, ya sea en sus programas y aplicaciones, dispositivos tecnológicos, plataformas de reproducción o exhibición; todo ello inmerso en la era del internet. Este enfoque artístico no hay que confundirlo con el diseño gráfico digital (ilustración, publicidad, mapping, etc.) puesto que se trata de obras de arte y no de diseño. El ámbito se encuentra en un acelerado desarrollo a la par del propio avance tecnológico digital y expresado en múltiples formatos, como la realidad



aumentada y la tecnología de vida artificial. Entre los referentes contemporáneos se encuentra la pareja de artistas Eva y Franco Mattes quienes colaboran juntos desde 1995, son considerados entre los pioneros del Net Art. donde las obras están basadas en el mundo del internet; en sus obras materializadas en vídeos e instalaciones abordan cuestiones como los

contenidos, la censura y la privacidad a la que se está expuesto en internet;



como lo son su obra en la que a los inicios de la adquisición de los dominios en internet, crearon un sitio web falso del Vaticano que en un año llegó a tener cuatro millones de visitas. La obra de 1999 en que consiguieron exhibir en la Bienal de Venecia la obra de “Darko Maver” un artista mártir político que nunca existió, y al que le crearon una identidad en internet incluido perfil de Facebook. La pieza en la que entrevistan a moderadores de contenidos en internet, personas anónimas que retiran material ofensivo y los presentan como avatares en una videoinstalación; La retransmisión en directo (live stream) del uso diario del escritorio de la computadora de los artistas. Otros artistas digitales referentes de hoy son Aaron Koblin, Young-Hae Chang Heavy Industries dúo de artistas digitales integrado por Young-Hae Chang (República de Corea) y Marc Voge (Estados Unidos), Rafaël Rozendaal, CAO FEI, Bogosi Sekhukhuni, Kari Altmann.

Aaron Koblin

BIOARTE: Es la conjunción artística basada en enfoques de la biología como

temática eje, donde se abordan aspectos diversos de los seres vivos (flora, fauna) su composición, anatomía, genética, agentes infecciosos, virus, bacterias; las interacciones entre ellos y su entorno. Todo en una conjugación artística, científica y tecnológica. Entre los referentes del Bioarte se encuentran Eduardo Kac (1962) quien ha desarrollado obras usando la biotecnología para intervenir la estructura genética de fauna. En su manifiesto “El Arte Transgénico” (1998) concibe un arte basado en el uso de ingeniería genética para crear organismos vivientes singulares. Entre sus obras desarrolladas: “GFP Bunny” (2000) un conejo vivo fluorescente modificado genéticamente para brillar en la oscuridad; en su obra “Génesis” (1999) inventó un gen artístico aludiendo a la posibilidad actual de programar procesos biológicos y en “Time Capsule” (1997) utilizó su cuerpo como campo de experimentación al implantarse en la piel un microchip digital siendo el primer ser humano portador de un implante de microchip; en 2007 retomó esa obra y activó un webcast y un web scanner para hacer seguimiento telerobótico e interactivo del implante por internet. Su polémica obra a fomentado discursos críticos sobre los aspectos éticos, legales y estéticos del arte, la ciencia y la sociedad en torno al desarrollo de la tecnología genética. Otros referentes del bioarte son Stelarc (abordajes performáticos sobre el cuerpo humano), Joaquín Fargas, Nell Tenhaaf, Suzanne C. Anker, Gilberto Esparza y Edith Medina.



Joaquín Fargas

ARTE ESPACIAL: Refiere a las manifestaciones artísticas entorno al abordaje del espacio exterior, ya sean producidas, exhibidas, o lanzadas. Y comprende cualquier formato y temática relacionada. Es un campo incipiente en el mundo, pero si con algunos precedentes y referentes pioneros como lo son la muestra «La Gravedad de los asuntos» (2014) en el que un grupo de artistas mexicanos entre los que se ubican Nahum, Arcángel Constantini y Gilberto Esparza experimentaron la ingravidez en vuelos de avión de gravedad cero del centro de entrenamiento para cosmonautas ruso, donde generaron diversas obras en la que reflexionaron sobre la gravedad; La obra “Field of the Sky” (2014) de la artista Katie Paterson quien disolvió un meteorito hallado en Argentina, lo volvió a fundir en su forma original en base a un molde y lo envió al espacio en 2015 mediante una nave de carga de la Agencia Espacial Europea, con el fin de que fuera lanzado y encontrado de nuevo a la Tierra. Diversas obras elevadas mediante globos sonda a la estratosfera con documentación fílmica y fotográfica del proceso como “Exbiotánica” (2013) del artista Makoto Azuma quien envió especímenes botánicos y reflexionó sobre su

transformación ante la luz y la temperatura; ó “Soundship” (2016) de la artista Joyce Hinterding quien envió una instalación sonora que fue grabada en el proceso. La obra “Orbital Reflector” (2018) del artista Trevor Paglen una escultura reflectante a los rayos del sol que emularía el nacimiento de una estrella, el artefacto fue enviado en el cohete Falcon 9 de Space X pero no pudo ser desplegado ya en órbita.



Makoto Azuma

Estos son solo algunos enfoques en las primeras décadas del siglo XXI, en un mundo cada vez más tecnologizado, con amplio desarrollo científico en todos los campos del conocimiento, significativos inventos y descubrimientos en todos los rubros; inmenso plenamente en la era digital del internet, donde su avance es acelerado y de repercusión global. Pero el Arte Multimedia es un campo en desarrollo donde todavía falta infinidad de obras, estilos y referentes. En la actualidad del Arte Contemporáneo como es evidente en las principales instituciones museísticas y circuitos comerciales del mundo todavía predominan las manifestaciones neo conceptuales inspiradas, reinterpretativas y referenciales al legado posmoderno del siglo pasado,

¿por qué ocurrirá ello? Hay muchas respuestas, pero eso se abordará en otro momento.



Obra “TV Buddha” (1974) de Nam June

Fuente:
<https://arsgenerya.wordpress.com/2021/02/10/consideraciones-sobre-arte-multimedia/>

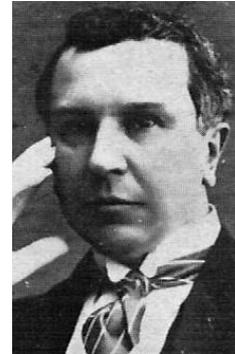
DE LOS CALCOS A LA MULTIMEDIA

En la ESBA Dr. J. Figueroa Alcorta

La Escuela Superior de Bellas Artes Figueroa Alcorta, fue fundada el 3 de junio de 1896 por **Emilio Caraffa**, promotor, primer director y profesor hasta 1915.



El ejercicio de la copia era una práctica recurrente mediante el uso de calcos bidimensionales y tridimensionales. Caraffa le asigna al concepto de "original" un importante peso como parámetro valorativo en la formación del estudiante. Sin dejar de lado la tradición "copista". Con el avance del siglo XX y acompañando lo que ocurría en todo el mundo, el uso de calcos como medio formativo comienza a declinar ante el concepto de "pintura al aire libre", produciendo una tensión entre la copia y la creación. Para ampliar información y conocer la historia de nuestra institución y su importancia, sugerimos leer *"Copiar – Crear". Emilio Caraffa y los procesos en la enseñanza de las Bellas Artes. El caso de la Academia cordobesa*, del profesor Tomás Ezequiel Bondone.



La academia se consolida socio culturalmente y sufre varias transformaciones hasta el actual proceso de normalización a la vida universitaria. Estas transformaciones abren paso a las nuevas necesidades del estudio de las artes y da la oportunidad de creación de nuevas carreras, impulsadas estas, por los docentes de la casa de estudios. Entre estas nuevas carreras, la Tecnicatura Universitaria en Creación Multimedial se inicia como oferta en el año 2020 en contexto de pandemia, con el esfuerzo y la dedicación de docentes, alumnos y equipos de gestión involucrados tanto en el desarrollo del plan de estudios como de la puesta en marcha del mismo.

La TUCM es una oferta educativa universitaria única en su tipo, nacida en Córdoba desde el seno de la Escuela Provincial de Bellas Artes de la Facultad de Arte y Diseño de Universidad Provincial de Córdoba y de carácter gratuito y estatal, diferenciándose de ofertas similares en el territorio nacional que son de carácter privado y pago.



MULTIMEDIA EN CORDOBA

En nuestro país y en Córdoba, los referentes del arte multimedial vienen trabajando desde la década del 90, y quizás desde antes. Pensemos por un momento en la época: la red internet tal como la conocemos hoy no existía, pocas personas tenían acceso a la misma, los intereses de estos jóvenes artistas por las nuevas tecnologías y los nuevos lenguajes se configuraban en torno a esfuerzos constantes de búsqueda y experimentación, debieron pasar muchos años para que se formalizara como estudio académico. En nuestra casa de estudio contamos con artistas – docentes que se formaron en este periodo y que dieron forma a esta carrera impulsados por la necesidad de compartir y sistematizar lo que sabían. También se incorporaron nuevos y jóvenes artistas – docentes con ansias de aportar nuevos saberes.

En este apartado les compartimos algunas obras de sus futuros profesores y de alumnos de la Tecnicatura Universitaria en Creación Multimedial.

DANZANDO FILMS y IN THE LOOP

25 de noviembre 2022, primera muestra de la Tecnicatura Universitaria en Creación Multimedial.



Integrado por alumnxs de 2 año presentan los trabajos finales de Laboratorio de la Imagen 2 a cargo de la profesora Laura Colombo.

Obra DANZANDO FILMS: Neliana Di toffino / Braian Dupraz / Mariano Sánchez

Video Monocanal en loop.

Rotoscopia y montaje de escenarios múltiples a partir de los films Planeta Salvaje de Rene de Laloux René, Zama Lucrecia Martel, Aquiles y la Tortuga de Takeshi Kitano y Koyaanisqatsi de Godfrey Reggio.

Obra IN THE LOOP: Fabricio Cejas / Yankel Dickerman / Juan Pablo Flores Allende / Nina Romeo / Federico Soto

Video 5 canales en loop en monitores. En esta instalación se utilizaron equipos informáticos obsoletos recuperados.

25 de noviembre 2022, primera muestra de la
Tecnatura Universitaria en Creación Multimedial.

Integrada por jóvenes artistas que conforman nuestra 1ra Cohorte de egresades, lxs estudiantes presentaron de manera individual sus proyectos de finalización de la carrera en un trabajo integrado entre las cátedras de Taller de Producción Artístico Multimedial a cargo de los profesores Andrés Belfanti, Jorge Castro y Curaduría y Arte Multimedial a cargo de Gabriela Barrionuevo.



Obras y artistas

Sonia Heck:

Desbordes / proyección + micro performance. objetos físicos

Jimena Domínguez:

Alfonsina / Video. Cerámica escultórica física + Escultura digital 3D animada

Valentín Gigena:

Sonido, algo se mueve, algo se mueve... / Interfaces

Horacio Alanís:

SPIRITs /Obra Digital Interactiva. Ejecutable (.exe) en 16:9

Augusto Lorenzatto:

Δx / Instalación Audiovisual

Evangelina Estévez:

PARS INTIMA / Performance y sensores de sonido

Para acceder al catálogo y los textos sigue este enlace:

<https://upc.edu.ar/wp-content/uploads/2022/11/Muestra-Multimedial-2022-PuraEspuma.pdf>

ANDRÉS MAXIMILIANO BELFANTI



Nació en 1985 en Villa María, Córdoba. Es docente, artista electrónico y Licenciado en Composición Musical con Orientación en Música Popular (UNVM). Integra el duo “Una Máquina Imposible” junto a la cellista Renata Bonamici, y forma parte de “Colectivo mod~”

Para conocer más sobre este artista

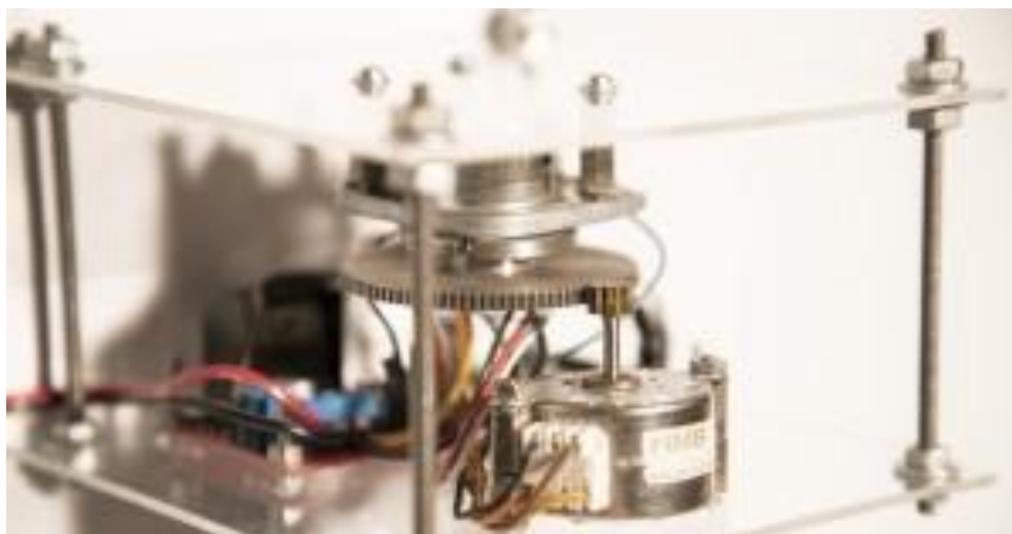
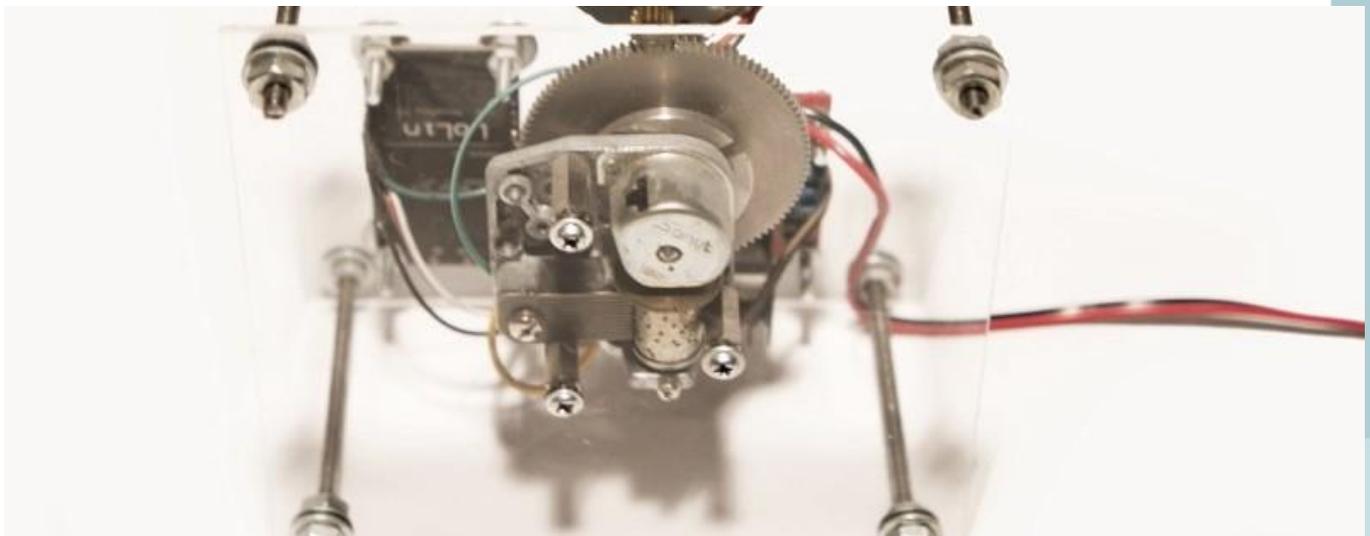
sigue estos enlaces:

<http://andresbelfanti.com/>

<https://colectivomod.com/>

Beacon

Objeto interactivo, compuesto de un sistema electrónico con conexión wifi, que escanea todas las conexiones inalámbricas en las inmediaciones en busca de señales específicas. Cuando el sistema detecta paquetes perdidos o rotos, mueve un paso el engranaje de la caja musical.



FEDERICO RAGESSI

Improvisador, compositor y docente que desde 2009 forma parte de distintos proyectos artísticos relacionados con la creación colectiva vinculando danza, teatro, cine, arte sonoro y artes digitales

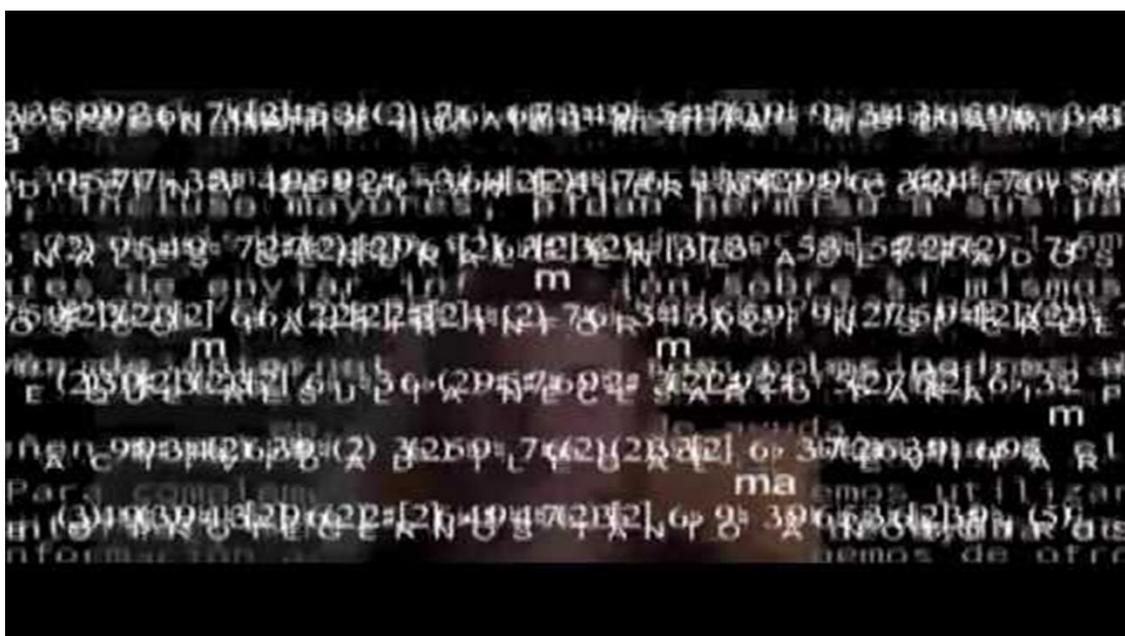
Para conocer más sobre este artista sigue este enlace:

<https://sites.google.com/view/federico-ragessi-ffrm/home>



La frecuencia de lo irrepitable

Obra audiovisual que explora las cotidianidades sonoras y visuales que habitamos en las redes. Compuesta para gran Ensemble, múltiples fuentes de video y coro de habladores y susurradores.



Accede a la obra aquí: <https://youtu.be/fx864V5EWa8>



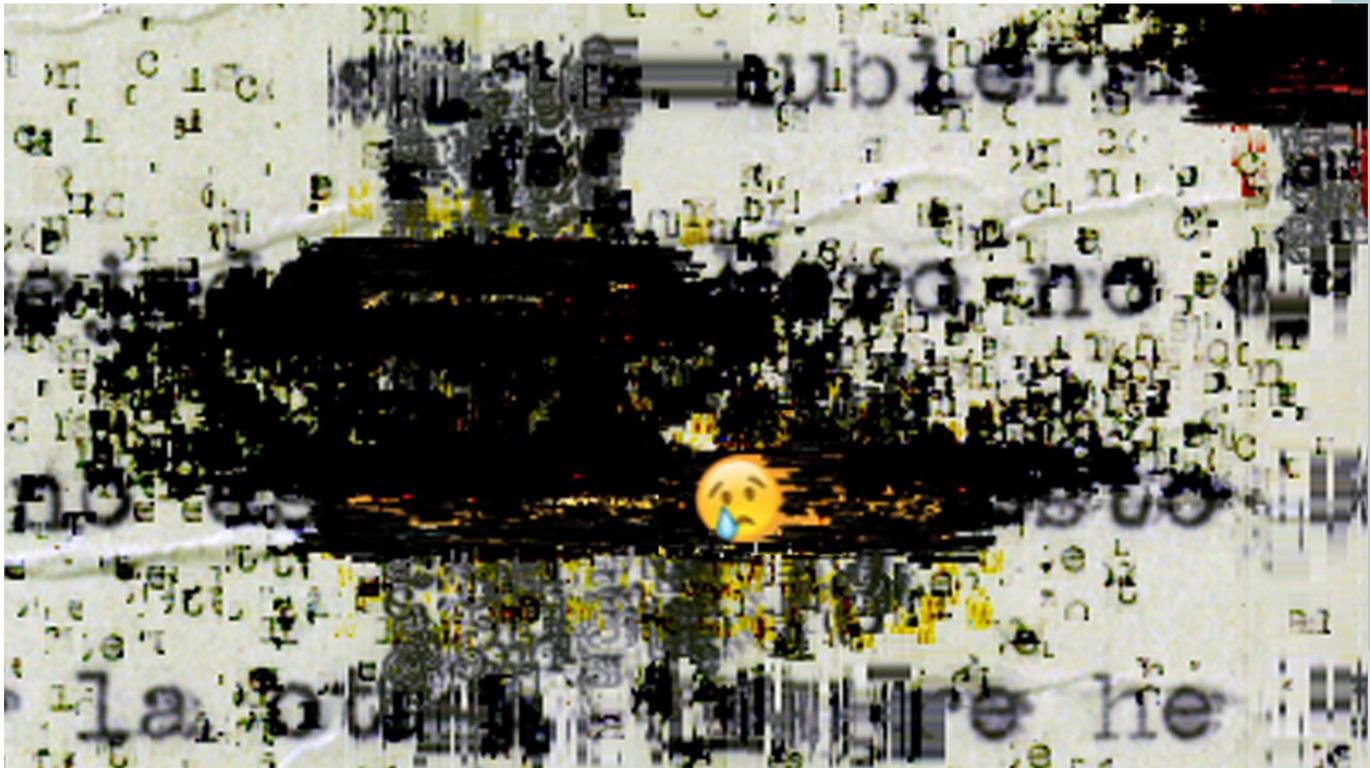
Artista multimedia, compositor, programador y geek. Argentino, radicado en Córdoba. Enfoca su actividad hacia los nuevos medios y la comunicación interactiva, desde la utilización de variadas interfaces físicas y la programación de algoritmos.

Para conocer más sobre este artista sigue este enlace:

<https://yamilburguener.com.ar/category/obras/>

TERMI-TASK - Net Art – 2016

La pieza pone en contrapunto dos maneras de comunicación: los emoticones y la escritura tradicional. Aquí se busca un contraste inevitable entre la estandarización de los sentimientos de los emojis, y las florituras excesivas de textos posiblemente ya de otros tiempos.



Accede a la obra aquí:

<https://yamilburguener.com.ar/termi-task/>



Los trabajos de Jorge Castro funcionan como dispositivos de traducción tecnológica. Conectan naturaleza y espiritualidad, mito e historia, valores plásticos y realidad social, cotidianidad y memoria, con una ductilidad tal, que nos permiten navegar a través de nuestro mundo como si fuéramos los espectadores de una película integral. Desde el punto de vista estético, se basan en múltiples manipulaciones visuales y sonoras, en las falencias de las

tecnologías perimidas, en el ruido electrónico y las posibilidades de lo digital. Algunos son el resultado de exploraciones en vivo; otros, surgen de operaciones sobre espacios físicos, de apropiaciones de objetos, de libros, filmes y pretéritas simbologías.

(fragmento de Rodrigo Alonso)

Para conocer más sobre este artista sigue este enlace: <http://jorgecastro.ar>

Instalación Mapping

Teatro Odeon - Bogota - Colombia – 2011 - Art Bogota - Plataforma Medialab. Artista - Jorge Castro - Productor Ejecutivo - Andrés García La Rota.



FRANCO PELLINI



Compositor – Improvisador – Docente. Licenciado en Composición Musical de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (2011). Es doctorando en artes y se encuentra escribiendo su tesis titulada: “La práctica de la improvisación libre: una perspectiva performativa en el campo musical expandido. Acercamientos a modelos dinámicos y colectivos de interacción”.

Para conocer más sobre este artista

sigue este enlace: <https://francopellini.com.ar>

FLAC BOURDON (2019 –)

El proyecto radicado en Córdoba está formado por dos integrantes, César Alarcón encargado de la electrónica en tiempo real / caos bailable-electrodance-latin-punk y Franco Pellini encargado de la percusión de elementos y batería experimental. En dúo construye su experiencia sonora en tiempo real a través de la práctica de la improvisación libre y el vínculo que se genera entre el espacio, los artistas involucrados y el público. La música parte desde da electrónica bailable hasta el quiebre total de la armonía y la métrica al encuentro con el ruido. A veces, el camino es a la inversa.





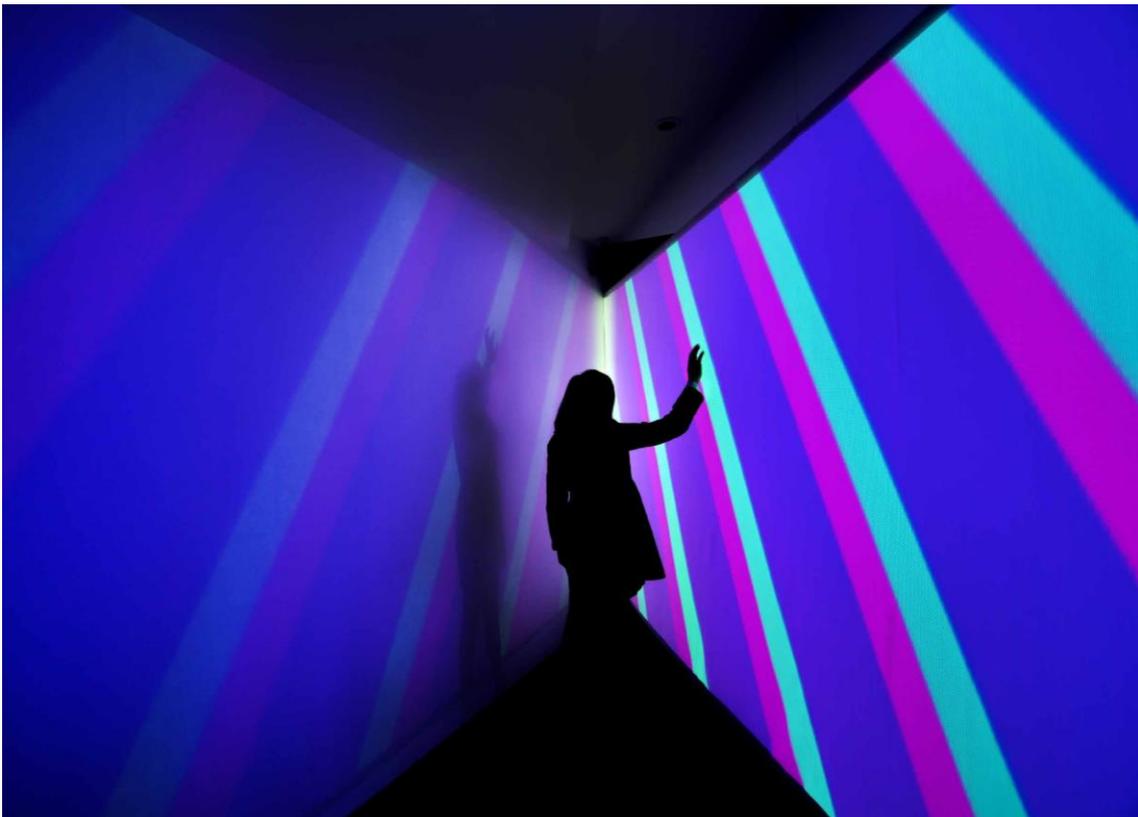
Videoartista, Licenciada en Cine y Tv. y Especialista en Video y Tecnologías Digitales Online/Offline (UNC, UNESCO y Escuela Superior de Diseño, ESDi / Media Centre d'Arti Disseny, MECAD). Actualmente es curadora del proyecto +20 ARTES y TECNOLOGÍAS DIGITALES EN CÓRDOBA de la Secretaría de Políticas Universitarias - Ministerio de Educación de la Nación.

Para conocer más sobre esta artista sigue este enlace:

<https://lauracolombo.ar>

Perspective corner – 2019

Videoinstalación que utiliza el cuerpo como interfaz, una proyección traslúcida de amplias dimensiones que se une a la arquitectura de la habitación.



GABRIELA BARRIONUEVO



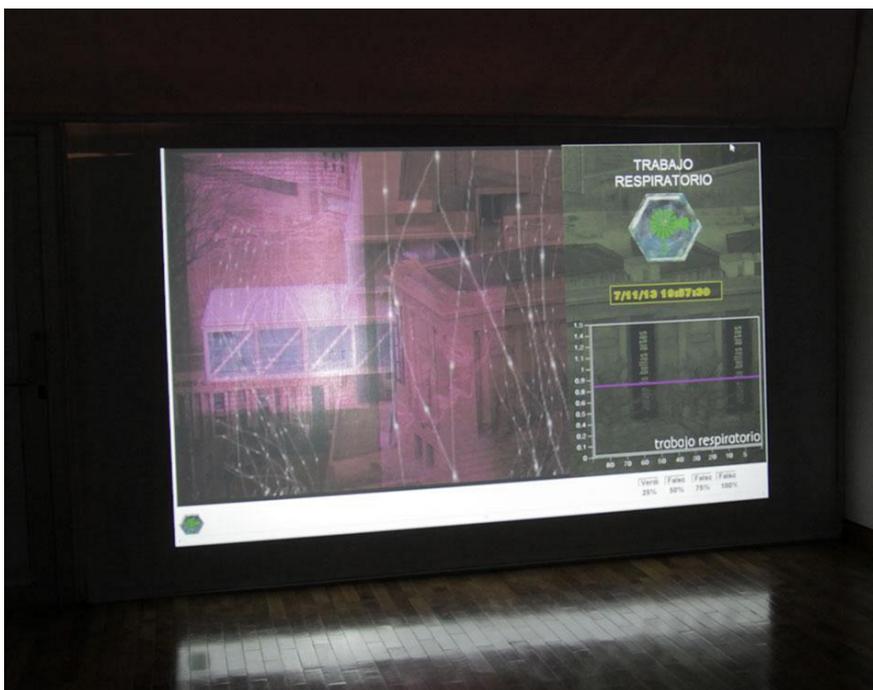
Artista multimedia, dibujante, grabadora y profesora en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta. Amplió su formación en diferentes campos como el del video arte, la video documentación, la multimedia, el arte interactivo y el net.art. Fue curadora de la plataforma digital en 2021 de FACba Actualmente

coordina el proyecto N&TDM junto a Fabián Arias abocado a las artes multimediales y la tecnología NFT.

Para conocer más sobre esta artista sigue este enlace: <http://gabrielabarrionuevo.com.ar>

TELE- ESPIO

Máquina de monitoreo en tiempo real de los signos vitales del Museo Caraffa. El proyecto concibe



al Museo como un ser vivo. Mediante una interface humana pensada como un panel de control y sensores distribuidos en todo el edificio.

Artes visuales e interacción: Gabriela Barrionuevo / Betina Polliotto. Soporte técnico: Miguel Ángel Pesce (RETYS) / Gabriel Eligio Domenech (GEDING)

MARÍA GRACIA ALE



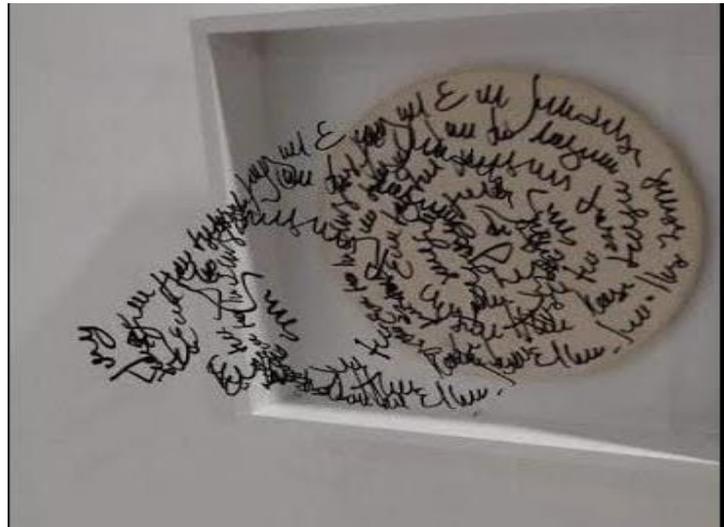
María Gracia Ale es artista visual, ilustradora y educadora. En 1977 nació en la Provincia de Córdoba, Argentina. Es egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se dedica tanto a la producción artística como a la educación. En la actualidad es docente de la Facultad de Arte y Diseño. Ha trabajado con museos como investigadora, llevando a cabo numerosos proyectos, eventos y talleres artísticos-educativos.

Secretos Virtuales I. Realidad Aumentada - Cerámicas y Grafismos.

Obra interactiva: Cerámicas y grafismos de María Gracia Ale - Realidad Aumentada de M.A. Golbert Minuzzi.

Exposición Museo Ricardo Pedroni, La Calera, Cba., Argentina. Noviembre 2019.

<https://youtu.be/l5Rzp6BWquY>

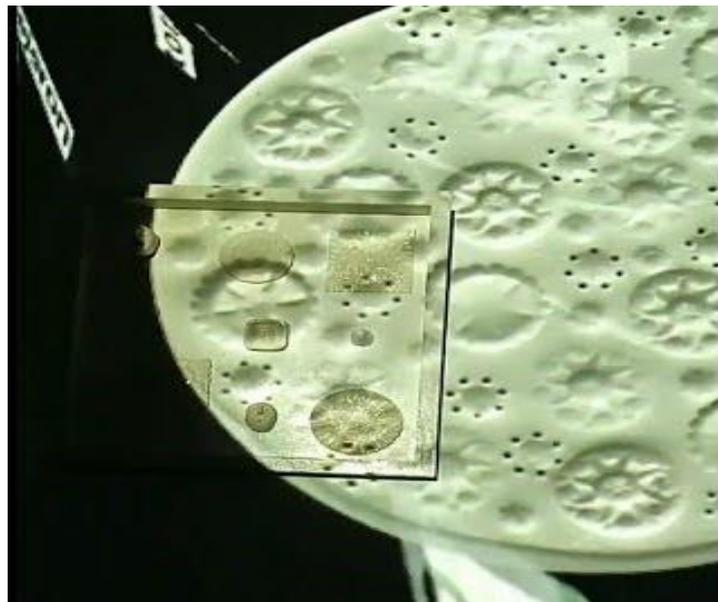


Secretos Virtuales. Intervención Artística - Dibujo - Mapping y Cerámicas.

Intervención colectiva: grafismos, dibujo y mapping sobre Instalación de Cerámicas blancas de María Gracia Ale. Mapping Projection de M. Alejandra Golbert Minuzzi.

iiiAlianza Francesa de Córdoba, en el marco de la muestra OH DADÁ!! de Departamento 6. Junio 2019.

<https://youtu.be/WP03Q2coPgg>



LUCIANA BERTOLONI



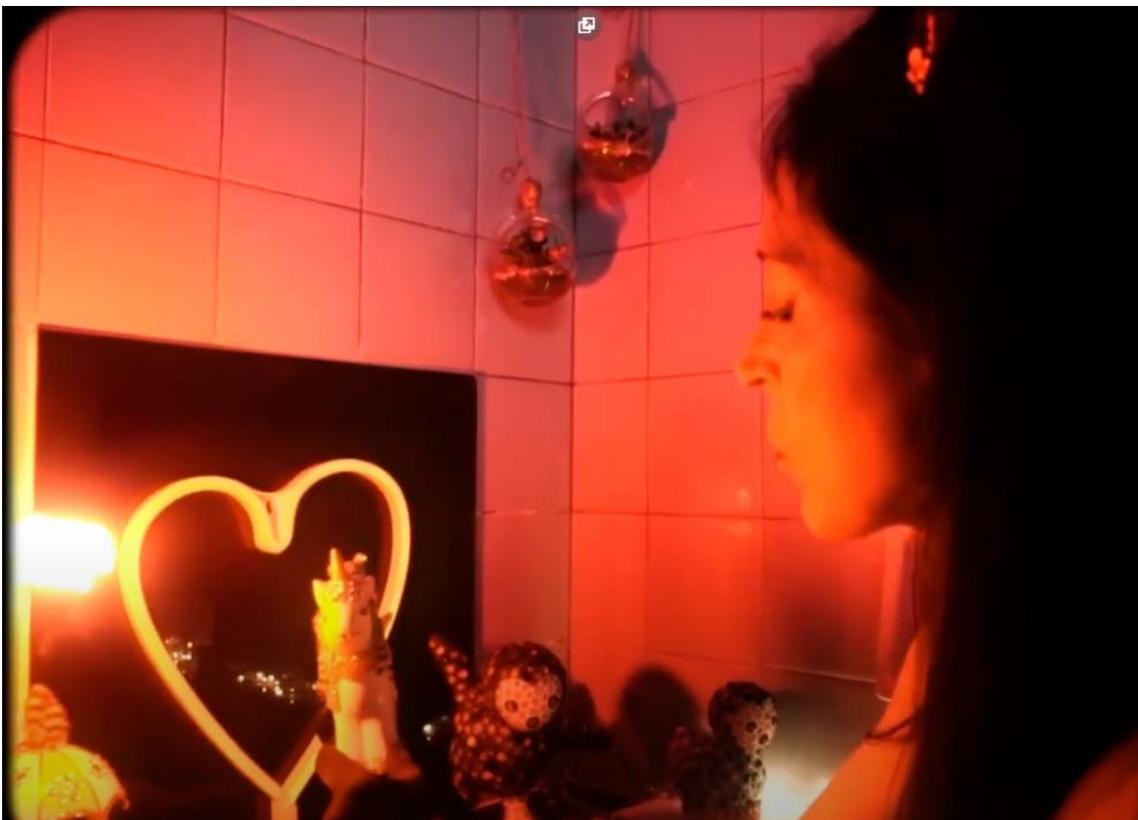
Artista visual, licenciada en artes y gestión cultural, docente de la Universidad Provincial de Córdoba. Posgrado en Estudios Culturales de Performance en la Universidad Nacional de Córdoba. En su proceso de formación como artista fue articulando diversos lenguajes en el campo del arte. Dibujos, esculturas, objetos y fotografías forman parte de su producción. La investigación del vidrio en sus obras le habilitó nuevas posibilidades que dispone para la

proyección de su continua obra. En sus investigaciones de performance, entrenamientos y experiencias corporales, va configurando nuevos escenarios y poéticas, proponiendo un entramado de múltiples sentidos.

Shock Plumario

Trabajo final de Videoperformance del seminario de la Especialización de Estudios culturales de Performance

<https://youtu.be/Flme9dvr1O8>



NICOLÁS MACHADO



Nacido en Córdoba Capital, Argentina en el año 1979. A mediados de la década de los ´90 se comienza a interesar por la pintura, el cine, la literatura y por la cultura del Rock. Es profesor y secretario en la Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” de Córdoba, Argentina. En el año 2003 recibió el título de Perito y Profesor en Artes Plásticas y en el 2007 recibe el de Técnico y Profesor Superior en Dibujo y Pintura de esta misma institución.

Participó de salones y concurso entre los que se destacan el Segundo Premio Adquisición en Pintura del “II, Premio de Pintura Banco de Córdoba” en el año 2009. Tubo la oportunidad de exponer en el exterior como muestra colectiva e itinerante “Escupido de la panza de la Bestia 2”, en New York; Boston y Providence; Estados Unidos de Norteamérica. Realizo exposiciones individuales y colectivas y desde el año 2007 al 2012 formó parte del colectivo de artistas “Dto 6, Arte Autónomo” coordinando y co-curando muestras y exponiendo obra en las exhibiciones producidas por dicho colectivo.



Muestra en “La Cúpula”. Córdoba. Argentina. 2022

LAS TRES ESCUCHAS



I. Primera Actitud de Escucha: La Escucha Causal

I.1. Definición

Cuando hacemos hablar a alguien sobre lo que ha oído, sus respuestas suelen impresionarnos por el carácter heteróclito de los niveles en los que se sitúan. Y es que hay - al menos- tres actitudes de escucha diferentes, que apuntan a tres objetos diferentes: la escucha causal, la escucha semántica y la escucha reducida. La escucha más extendida es la primera, la escucha causal, la cual consiste en servirse del sonido para informarse, en lo posible, sobre su causa. Puede que esta causa sea visible y que el sonido pueda aportar sobre ella una información suplementaria, por ejemplo, en el caso de un recipiente cerrado: el sonido que se produce al golpearlo nos dice si está vacío o lleno. O puede, a fortiori, que sea invisible y que el sonido constituya sobre ella nuestra principal fuente de información. La causa puede además ser invisible, pero identificada por un saber o una suputación lógica a: propósito de ella. También aquí, sobre este saber, trabaja la escucha causal, que pocas veces parte de cero. - No habría que ilusionarse, en efecto, acerca de la exactitud y de las posibilidades de la escucha causal, es decir, sobre su capacidad de proporcionarnos informaciones seguras y precisas a partir sólo del análisis del sonido. En realidad, esta escucha causal, que es la más extendida, es también la más susceptible de verse influida... y engañada.

I.2. Naturaleza de la identificación causal

La escucha causal puede realizarse en diferentes niveles. Unas veces reconocemos la causa precisa e individual: la voz de una persona determinada, el sonido de un objeto único entre todos. Pero este reconocimiento se hace pocas veces sólo a partir del sonido, fuera de todo contexto. Apenas hay nada, fuera del individuo humano, que emita,

mediante su voz hablada, un sonido característico suyo y sólo suyo. En cambio, diferentes perros de la misma especie tienen el mismo ladrido. O en todo caso, lo que viene a ser lo mismo, no somos capaces de diferenciar el ladrido de un bulldog del de otro bulldog, o incluso del de un perro de raza semejante. Si se supone que los perros son capaces de identificar entre cientos de voces la de su dueño, es muy dudoso que ese dueño pueda discernir entre todas, con los ojos cerrados y sin informaciones suplementarias, la voz de su perro. Lo que disimula, en este caso, esta deficiencia de nuestra escucha causal es que, cuando estamos en casa y oímos ladrar en la habitación vecina, deducimos lógicamente y naturalmente que se trata de Toby o de Rolf. Al mismo tiempo, una fuente reconocida no siempre puede nombrarse. Podemos muy bien escuchar todos los días a una locutora de radio cuyo físico y nombre ni siquiera conocemos; eso no nos impide en modo alguno abrir en nuestra memoria una ficha descriptiva vocal y personal de esta locutora, ficha en la cual dejamos temporalmente en blanco su nombre y otras características (color del pelo y rasgos de su rostro, que su voz, naturalmente, no delata). Pues hay una gran diferencia entre lo que podría llamarse tomar nota del timbre de voz de un individuo, e identificar a éste, tener una imagen visual suya, memorizarla y darle un nombre. Segundo caso: no reconocemos un ejemplar, un individuo o un ítem único y particular, sino una categoría con causa humana, mecánica o animal: voz de un hombre adulto, motor de una Mobyette, canto de una alondra. De modo más general, en casos aún más ambiguos -y mucho más numerosos de lo que se cree- lo que reconocemos es sólo una naturaleza de causa, la naturaleza misma del agente: «Debe de ser algo mecánico» (identificado por un ritmo, una regularidad justamente llamada mecánica); «Debe de ser algo animal, o algo humano», etc. Se localizan entonces, a falta de algo mejor, ciertos indicios, en especial temporales, de los que intentamos servirnos para deducir esta naturaleza de la causa. También podemos, sin identificar la fuente en el sentido de la naturaleza del objeto causal, seguir con precisión la historia causal del propio sonido. Por ejemplo, conseguimos seguir la historia de un roce (acelerado, precipitado, ralentizado, etc.) y sentir cambios de presión, de velocidad y de amplitud, sin saber en modo alguno lo que roza y cómo lo roza.

I.3. La fuente es un cohete de varios cuerpos

No hay que olvidar, finalmente, que un sonido no siempre tiene una fuente única, sino al menos dos, incluso tres o aún más. Tomemos el rasgueo del rotulador con el que se escribe el borrador de este texto; las dos fuentes del sonido son el rotulador y el papel, pero también el gesto de escribir y, además, nosotros que escribimos; y así sucesivamente. Si este sonido se graba y se escucha en un magnetófono, la fuente del sonido será también el altavoz, la banda magnética en la que se ha fijado el sonido, etc. Observemos que, en el cine, la escucha causal es manipulada constantemente y por completo por el contrato audiovisual, y especialmente por la utilización de la síncreción. Se trata, en efecto, la mayoría de las veces, no de las causas iniciales de los sonidos, sino de causas en las que se nos hace creer.

II. SEGUNDA ACTITUD DE ESCUCHA: LA ESCUCHA SEMÁNTICA

Llamamos escucha semántica a la que se refiere a un código o a un lenguaje para interpretar un mensaje: el lenguaje hablado, por supuesto, y también códigos tales como el morse. Esta escucha, de funcionamiento extremadamente complejo, es la que constituye el objeto de la investigación lingüística y ha sido mejor estudiada. Se ha observado, en particular, que es puramente diferencial. Un fonema no se escucha por su valor acústico absoluto, sino a través de todo un sistema de oposiciones y de diferencias. De suerte que, en esta escucha, podrán pasar desapercibidas diferencias importantes de pronunciación, y por tanto de sonido, si no son pertinentes en el seno de una lengua dada. La escucha lingüística en francés es insensible por ejemplo a ciertas variaciones importantes en la pronunciación del fonema «a». Desde luego, la escucha causal y la escucha semántica pueden ejercitarse paralela e independientemente en una misma cadena sonora. Oímos a la vez lo que alguien nos dice, y cómo lo dice. En cierto modo, la escucha causal de una voz, por otra parte, es a su escucha lingüística lo que la percepción grafológica de un texto escrito es a su lectura. Hay que precisar que la investigación lingüística ha intentado distinguir y articular percepción del sentido y percepción del sonido, estableciendo una diferencia entre fonética, fonología y semántica.

III. TERCERA ACTITUD DE ESCUCHA: LA ESCUCHA REDUCIDA

III.1. Definición



Pierre Schaeffer (1910 - 1995)

Pierre Schaeffer ha bautizado como escucha reducida a la escucha que afecta a las cualidades y las formas propias del sonido, independientemente de su causa y de su sentido, y que toma el sonido -verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro- como objeto de observación, en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él (el calificativo «reducida» se ha tomado de la noción fenomenológica de reducción en Husserl). Una sesión de escucha reducida es una experiencia muy instructiva: los participantes acaban advirtiendo en ella que tenían la costumbre, al hablar de los sonidos, de realizar un vaivén constante de la materia de esos sonidos a su causa ya su sentido. Se dan cuenta de que hablar de los sonidos por sí mismos, limitándose a calificarlos independientemente de toda causa, sentido o efecto, no es empresa menor. Y las palabras analógicas habituales revelan aquí toda su ambigüedad: tal sonido es chirriante, decimos, pero, ¿en qué sentido? Chirriante, ¿es sólo una imagen, o no es sino una remisión a una fuente que chirría? ¿O la evocación de un efecto desagradable? Se ven surgir entonces, ante esta dificultad de interesarse por los sonidos en sí, ciertos tipos de reacción específicos que son otras tantas defensas: sea la burla, la evocación de causas triviales o peregrinas, cacerolas o grifos. En otros, la huida ante la descripción se traduce en la pretensión de objetivar el sonido, recurriendo a máquinas tales como analizadores de espectro o cronómetros, los cuales no captan sino valores físicos y no designan lo que se oye. Una tercera actitud de repliegue consiste en atrincherarse tras un subjetivismo a ultranza: así, cada uno oiría una cosa distinta, y el sonido percibido seguiría siendo siempre irreconocible. Sin embargo, la percepción no es un fenómeno puramente individual, puesto que deriva de una objetividad particular, la de las percepciones compartidas. Y en esta subjetividad, nacida de una «intersubjetividad», es donde pretende situarse la escucha reducida, tal como Schaeffer la ha definido muy bien. El inventario descriptivo de un sonido en la escucha reducida no puede contentarse con sólo una aprehensión. Se necesita reescuchar y, para eso, mantener el sonido fijo en un soporte. Pues un instrumentista o un cantante, interpretando ante nosotros, son incapaces de repetir todas las veces el mismo sonido: no pueden reproducir sino su altura y su perfil general, no las cualidades concretas que particularizan un suceso sonoro y lo hacen único. La escucha reducida implica, pues, la fijación de los sonidos, los cuales acceden así al status de verdaderos objetos.

III.2. Exigencias de la escucha reducida

La escucha reducida es una gestión nueva, fecunda. ..y poco natural. Altera las costumbres y las perezas establecidas, y abre a quien la aborda un mundo de preguntas que antes ni siquiera imaginaba plantearse. Todo el mundo la practica un poco, pero de manera muy elemental: cuando situamos la altura de una nota o los intervalos entre dos sonidos hacemos escucha reducida sin saberlo, pues la altura es desde luego un carácter propio del sonido, independiente de la identificación de su causa o de la comprensión de su sentido. El problema consiste en que un sonido no se define únicamente por una altura precisa, y que, tiene desde luego otros caracteres perceptivos. Y por otra parte, en que muchos sonidos cotidianos no tienen una altura precisa y observable, sin la cual la escucha reducida no sería nada distinto del apacible solfeo tradicional. ¿Puede formularse algo descriptivo sobre los sonidos, haciendo, al mismo tiempo abstracción de su causa? Schaeffer ha

mostrado que era posible, pero sólo pudo abrir el camino, proponiendo un sistema de clasificación en su Tratado de los objetos musicales, sistema que, ciertamente, no está terminado ni al abrigo de toda crítica, pero que tiene el inmenso mérito de existir. Imposible, en efecto, desarrollar una escucha reducida si no se crean conceptos y criterios nuevos, ya que el lenguaje corriente, así como el lenguaje musical especializado, están totalmente desarmados ante algunos de esos rasgos sonoros que la escucha reducida de los sonidos fijados nos hace reconocer. En este volumen no vamos a hacer un curso de escucha reducida y descripción sonora; sobre este tema, remitimos a los libros dedicados a la cuestión y, en especial, a nuestro propio resumen de los trabajos de Pierre Schaffer, publicado bajo el título de *Cuide des Objets Sonores*. III.3. ¿Para qué sirve la escucha reducida? Pero, ¿para qué nos sirve la escucha reducida?, se preguntaban unos estudiantes a quienes habíamos hecho practicar intensamente durante cuatro días, y que aspiraban a una dedicación audiovisual. En efecto, si el cine y el vídeo emplean los sonidos, es, parece, sólo por su valor figurativo, semántico o evocador, en referencia a causas reales o sugeridas o a textos, pero pocas veces en cuanto formas y materias en sí. No obstante, la escucha reducida tiene la inmensa ventaja de ampliar la escucha y de afinar el oído del realizador, del investigador y del técnico, que conocerán así el material de que se sirven y lo dominarán mejor. En efecto, el valor afectivo, emocional, físico y estético de un sonido está ligado no sólo a la explicación causal que le superponemos, sino también a sus cualidades propias de timbre y de textura, a su vibración. Paralelamente, en el plano visual, a un realizador o un operador-jefe les interesará muchísimo perfeccionar su conocimiento de la materia y de la textura visuales, incluso aunque nunca hagan películas abstractas. III.4. Acusmática y escucha reducida La escucha reducida y la situación acusmática están en concordancia, pero de una manera más ambigua de lo que dejaba entender Pierre Schaeffer, a quien debemos el haber establecido estas dos nociones. Schaeffer, en efecto, subrayaba hasta qué punto la situación de escucha acusmática, definida más abajo como aquella en la que se oye el sonido sin ver su causa, puede modificar nuestra escucha y atraer nuestra atención hacia caracteres sonoros que la visión simultánea de las causas nos enmascara, al reforzar la percepción de ciertos elementos del sonido y ocultar otros. La acusmática permite revelar realmente el sonido en todas sus dimensiones. Al mismo tiempo, Schaeffer pensaba que la situación acusmática podía alentar por sí misma la escucha reducida, es decir, alejarse de las causas o de los efectos en beneficio de una localización consciente de las texturas, de las masas y de las velocidades r sonoras. Contrariamente, muchas veces, se produce lo inverso al menos en un primer momento, ya que la acusmática empieza por exacerbar la escucha causal privándola del socorro de la vista. Frente a un sonido que pasa por un altavoz y que no se presenta con su tarjeta de visita visual, el oyente es inducido a plantearse con mucha más ansia la pregunta «¿Qué es?» (traducible por «¿Qué causa ese sonido?») y a acechar los menores indicios de identificación de la causa, a menudo interpretados por otra parte en sentido contrario. En cambio, la escucha repetida de un mismo sonido, en la escucha acusmática de los sonidos fijos, es la que nos permite separarnos gradualmente de su causa, y precisar mejor sus caracteres propios. Paralelamente, gracias a sus correlaciones: ¿a partir de qué, en efecto, deducimos una causa sino a partir de la forma característica a la que obedece el sonido? El saber que es «el sonido de...» ya no presenta el riesgo de ocultar la pregunta: ¿qué sucede con el sonido mismo?

Ejercicio/s

- Escuchar lo que nos rodea de un modo más consciente, e ir aplicando los 3 modos de escucha de modo separado: causal, semántico y reducido.

- Luego realizar el ejercicio de ir cambiando de un modo a otro, tratando de entender la información sonora, e intentar escuchar los 3 modos de escucha, a la vez, en un mismo acto perceptivo.

Fuente

Chion, Michel. "La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido". Barcelona: Paidós.

RECOMENDACIONES TÉCNICAS



En este apartado conversarás con lxs docentes sobre recomendaciones técnicas en relación al trabajo en artes multimediales

Título de la edición original: *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*
Primera edición en inglés, 1988
Primera edición en español, 2013

© Griselda Pollock, 1988
© de la introducción, Laura Malosetti Costa, 2013
© de la traducción, Azucena Galettini, 2013
© de la edición, Fierdo, 2013
Tucuarí 628 (C1071AAN), Ciudad de Buenos Aires, Argentina
correo@fierdoeditorial.com.ar
www.fierdoeditorial.com.ar

Revisión de la edición: Julia Ariza
Diseño de cubierta: Pablo Font
Maquera: Diana de la Fuente

ISBN 978-987-28386-4-5
Hecho el depósito que establece la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina
Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
sin permiso escrito de la editorial.

Pollock, Griselda
Visión y diferencia : feminismo, feminidad e historias del arte.
- 1a ed. - Buenos Aires : Fierdo, 2013.
352 p. ; 21x14 cm.
Traducido por: Azucena Galettini
ISBN 978-987-28386-4-5
I. Historia del Arte. I. Galettini, Azucena, trad. II. Título
CDD 709

Fecha de catalogación: 06/08/2013

Griselda Pollock

Visión y diferencia

Feminismo, feminidad e historias del arte

Introducción de
Laura Malosetti Costa

Traducción de
Azucena Galettini



Introducción

Los libros de Griselda Pollock, una de las historiadoras críticas del arte más radicales e influyentes del siglo XX, han pasado mucho tiempo sin estar disponibles en español. Solo fragmentos: en 2002 traducimos un capítulo de su libro *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999) para la revista *Mora* en Buenos Aires;¹ en 2007 se tradujeron capítulos de varios de sus libros en México, en el volumen colectivo coeditado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.² Finalmente, en 2010 se publicó en España la traducción completa de su libro *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive* (2007).³ Pero sus primeros libros, fundamentales, permanecían inaccesibles en castellano. Celebramos, pues, esta iniciativa de publicar

1 «Disparar sobre el canon. Acerca de cánones y guerras culturales», *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires*, n° 8, 2002, pp. 29-46.

2 Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

3 Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, Madrid, Cátedra, 2010.

en Buenos Aires *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art* (Londres, Routledge, 1988), un libro decisivo en la trayectoria de la autora y en la crítica feminista de la historia del arte occidental.

Hace ya más de cuarenta años Linda Nochlin lanzaba en los Estados Unidos una pregunta que funcionó como un desafío al sólido andamiaje de supuestos y premisas que sostenían los relatos de la historia del arte occidental: ¿por qué no hubo grandes artistas mujeres?⁴

Publicado por primera vez en 1971, ese artículo fue un puntapié inicial para estudios que no existían como forma de discurso histórico artístico, siendo la historia del arte, «la más conservadora de las disciplinas intelectuales», resistente a este tipo de discursos. Desde entonces, las feministas primero y luego las historiadoras de género han mantenido una actitud de las más radicales al interior de la disciplina, reconocidas hoy como una corriente crítica fundamental en la interacción de la historia del arte con los debates intelectuales de la escena contemporánea.

La discusión básica —desnaturalizar lo «femenino» como categoría atemporal con características inherentes como «color delicado», temas «de intimidad», «sensibilidad femenina», «intuición femenina», etc.— fue llevada por Griselda Pollock a la consideración del lugar de las mujeres en tanto sujetos de la mirada, como productoras de arte y también como espectadoras, sujetos de una mirada diferenciada que permanecía soslayada en los relatos de la modernidad artística. De ahí llegó a la crítica radical de la cuestión del canon occidental en las artes plásticas.

4 Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», *Art News*, enero de 1971, reeditado en *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178.

Ella analiza el canon en cuanto estructura mítica, como mecanismo básicamente exclusivo/excluyente, construido a partir no solamente de las instituciones (universidades, museos, academias) consagradas a la preservación y continuidad de esas pautas canónicas, sino también de los propios artistas y escritores, quienes hacen sus elecciones y toman sus decisiones de modo tal de integrarse desde algún lugar a ese canon que desde sus mismos orígenes religiosos (la lista de escrituras hebreas «oficialmente» aceptadas) constituye autoridad y poder. Aun aquellos y aquellas pertenecientes a culturas y ámbitos no europeos, razas no blancas, sexo no masculino y clase no burguesa o pequeñoburguesa, que luchan por construir pautas identitarias basadas en la diferencia y la alteridad, no han hecho más que fortalecer el canon en tanto este continúa siendo la regla o la norma universal a ser discutida desde otros lugares.

La construcción misma del artista como héroe de la modernidad —dice Pollock— es sexista. No existe una figura semejante en femenino. Los lugares de la modernidad artística y de la mirada del *flâneur*, personaje paradigmático de la escena artística moderna, estuvieron reservados a sujetos masculinos con libertad para pasearse en la ciudad, apropiarse de los lugares públicos, mirar sin ser vistos. Las mujeres tuvieron otros lugares, otras miradas y una posición de poder radicalmente diferente, subalterna, soslayada sistemáticamente.

Su primer libro en esta línea de reflexión, escrito en colaboración con Rozsika Parker en 1981, tiene un título intraducible: *Old Mistresses*.⁵ La más sólida tradición en la historia del arte europeo (tanto como la de las grandes subastas de arte) reconoce

5 Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

como un pilar central de la disciplina la expresión *Old Masters*, o *Vieux Maîtres* (en las dos lenguas canónicas de la historia del arte luego de la Segunda Guerra Mundial). El título mismo del libro pone de manifiesto la imposibilidad de trasponer al género femenino esa expresión: *Old Mistresses* no significa, no puede significar, Grandes Pintoras de la Tradición Occidental sino, más bien, «viejas prostitutas» o, en el mejor de los casos, «señoras viejas».

Griselda Pollock sostiene que el canon occidental se ha ido construyendo (y cambiando) alrededor de una serie de «grandes hombres»: una galería de «héroes» respecto de la cual alternarían el culto al padre idealizado y las identificaciones narcisistas con el héroe (vanguardista) que desafía el poder del padre. De ahí la extraordinaria preeminencia de la forma biográfica (padre idealizado/héroe transgresor) en los relatos y monografías sobre arte, aun desde antes de Vasari. Esto nos lleva más allá de las cuestiones del sexismo y la discriminación, dado que el artista es entonces una figura simbólica, a través de la cual ciertas fantasías públicas adquieren forma representacional.

En el campo de la historia del arte, el punto de vista del varón blanco occidental ha sido aceptado inconscientemente como EL punto de vista. El desafío feminista fue probar no solo que es inadecuado desde el punto de vista moral y ético, sino también desde sus fundamentos mismos, en términos puramente teóricos.

Esa falla de la historia del arte académica (y en buena medida de la historia en general) fue no tener en cuenta el sistema de valores subyacente en sus relatos. La crítica feminista ha puesto de manifiesto esa falla, al introducir un sujeto de análisis inexistente. Su misma presencia es disruptiva. Durante mucho tiempo la historia del arte siguió aceptando sus «hechos» como «naturales», incluso a contracorriente de otras disciplinas y ciencias sociales. El canon de la historia del arte —dice Pollock— es uno

de los más virulentos y «virulentos». Ofrece un modelo en miniatura fácilmente extrapolable a otras esferas de la vida en sociedad y del análisis cultural. La creatividad artística moderna es un modelo de virilidad en acción. El feminismo denuncia la incuestionada dominación de la subjetividad masculina blanca como distorsión cultural y no como hecho natural. Le preocupa no solo el «problema» de las mujeres sino cuestionar y reformular los debates centrales de la disciplina como tal.

Entonces, la llamada «cuestión femenina», lejos de ser una sub-disciplina menor, periférica y hasta graciosa, frente a la disciplina «seria» y establecida, puede y debe volverse un catalizador, un instrumento intelectual que ponga a prueba presupuestos básicos, «naturales», y provea un paradigma para otro tipo de cuestionamientos. La historia del arte es una disciplina —sostiene Pollock— que pese a ser muy marginal y pequeña brinda uno de los modelos más potentes de héroe masculino a la sociedad, aquella que bajo la lógica nacionalista de la guerra fría, quizás con mayor eficiencia sostuvo la creencia en un genio masculino único y autónomo. En su último libro dedicado a esta cuestión, *Differencing the Canon* (1999), Pollock exploraba la continuidad y la fuerza de este mito, para proponer otras historias del arte. Historias que no sean las de los objetos «arte» ni de los «genios artistas», sino que se pregunten por cuestiones que han sido indecibles respecto del arte como raza, género, clase, y que requieren alianzas con otras áreas de los estudios culturales, para pensar el arte no solo como eventos y representaciones sino también en términos de *poesis*, de creatividad.

Nacida en Sudáfrica, graduada en Oxford y en el Instituto Courtauld de Londres, Griselda Pollock dirige el Centro CATH de Análisis, Teoría e Historia Cultural de la Universidad de

Leeds. Desde hace algún tiempo Pollock se ha volcado a una reflexión sistemática sobre el lugar del arte en relación con la memoria y el trauma cultural después del Holocausto. Y se pregunta si es posible discernir un análisis feminista del más terrible evento racista de la historia. Piensa la imagen como portadora de memoria, de profundas memorias culturales, aun cuando sus orígenes hayan sido olvidados. En este sentido, se declara seguidora de las ideas del estudioso alemán Aby Warburg (1866-1919), perteneciente a una familia de banqueros judíos de Hamburgo, cuya famosa biblioteca fue salvada de las persecuciones nazis por sus colaboradores al trasladarla en 1933, precisamente al instituto en Londres donde Griselda Pollock se formó.

En Londres pasó también sus últimos años Sigmund Freud. Su último trabajo, *Moisés y el monoteísmo*, escrito en pleno ascenso del fascismo, provee una teoría no racista sobre la memoria cultural y el rol de la tradición. Tanto Warburg como Freud se interesaron por la emoción, las fantasías y las pasiones en relación con los significados. No trabajaron en una oposición entre emociones y razón en lo simbólico, lo cual los vincula muy estrechamente con la crítica feminista de los fundamentos del fascismo y el racismo.

En el año 2004 Griselda Pollock dictó un seminario de doctorado sobre estas cuestiones en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, invitada por el Centro Argentino de Investigadores de Arte gracias a un generoso subsidio de la J. Paul Getty Foundation. ¿Quiénes somos cuando miramos el pasado? ¿Qué significa ser testigo? ¿Es posible transformar el trauma en memoria cultural? Y —retomando el desafío lanzado por Adorno—: ¿Es posible hacer arte, un arte como máquina de la memoria después de Auschwitz? Estas fueron las cuestiones centrales que abordó Griselda Pollock en Buenos Aires. Cuestiones que —de más está decirlo— resultan de una la-

el destino del otro, definirnos (con Julia Kristeva) en un principio de coexistencia: si el otro no existe, ¿para qué existo yo?

A partir de la producción de artistas como Bracha Ettinger, Horst Hoheisel, Mary Kelly, Charlotte Salomon, Art Spiegelman, y el análisis de películas paradigmáticas como *Sboab* de Claude Lanzmann y *Noche y niebla* de Alain Resnais, entre otros, Pollock fue desplegando un pensamiento incisivo y original sobre estas cuestiones: la necesidad de instituirse en testigo, de no olvidar, el lugar del arte en la superación del trauma y la construcción de una memoria cultural, la ética y los límites de las representaciones y la persistencia y transmisión de la memoria, tomando conciencia de que cada mirada, la nuestra, es única, situada, sitiada.

LAURA MALOSETTI COSTA

cerante actualidad en esta Argentina en la que se llevó a cabo uno de los crímenes más siniestros después del Holocausto. A lo largo del seminario fue una constante la reflexión y discusión a partir de tales preguntas, de la peculiaridad de nuestra experiencia del trauma y la imposibilidad del duelo, así como las dificultades y contradicciones que enfrenta la construcción de una memoria cultural con 30.000 desaparecidos como heridas abiertas en nuestra historia reciente.

Habiendo heredado la más extraordinaria lógica de la muerte y la destrucción del siglo XX, ¿es posible una estética post-fascista o no fascista? Es necesaria, dice Pollock, y responde desde el feminismo. Y cita a Charlotte Delbo, quien sostiene que aquellos que sobrevivieron al Holocausto, quienes lo combatieron, no terminaron su tarea: sabiendo de primera mano lo que había ocurrido, el mundo no se comprometió por completo con crear una utopía en la que este tipo de eventos no pudiera repetirse nunca. No era necesaria solo una política cultural: hacía falta *poesis*, creatividad, imaginación.

Hay una distancia muy pequeña en inglés entre *witness* (testigo) y *witbess* (estar con, ubicarse junto al otro). Dori Laub (creadora de la videoteca de Yale de testimonios de sobrevivientes) sostiene que el mayor crimen psicológico ha sido la intención de que el Holocausto fuera un evento sin testigos. La ausencia de testigos de un crimen genera en la víctima un mayor sufrimiento (al igual que en los casos de abuso sexual y violación): al no haber testigos la víctima sigue vinculada y atrapada en la situación traumática con el victimario. Hay en los testimonios, relatos, libros, un pedido de que nos convirtamos en los testigos que no están. Entonces existe una obligación de prestar atención al testimonio de las víctimas. Pero ¿somos los testigos faltantes o simples *voyeurs* del sufrimiento de otros? ¿Donde está la diferencia? Ser testigos, dice, es embarcarse en una travesía, compartir

1 Intervenciones feministas en las historias del arte Una introducción

¿Incluir a las mujeres en la historia del arte equivale a crear una historia feminista del arte?¹ Demandar que se considere a las mujeres no solo cambia lo que se estudia y lo que se vuelve relevante investigar, sino que también cuestiona en el plano político a las disciplinas existentes. A las mujeres no se las omitió debido a un olvido o al mero prejuicio; el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género. Lo que aprendemos del mundo y sus pueblos obedece a un patrón ideológico que se condice con el orden social dentro del cual ese conocimiento es producido. Los estudios de mujeres no se ocupan solo de las mujeres, sino de los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, principalmente la clase y la raza.²

1 Parafraseo libremente a Elizabeth Fox-Genovese, «Placing women's history in history», *New Left Review*, n° 133, mayo-junio de 1982, p. 6.

2 El análisis pionero de estos temas, que tiene mucho para enseñar a los estudios feministas, demandándoles al mismo tiempo que incluyan entre sus consideraciones la deconstrucción del discurso y de la práctica imperialistas,

Sin embargo, la historia feminista del arte tuvo su origen dentro de la historia del arte. La primera pregunta fue: ¿existieron artistas mujeres? Inicialmente se pensó en ellas en los términos definidos por los procedimientos y protocolos típicos de la historia del arte: la vida y obra de la artista (monografías), los conjuntos de piezas que conforman una obra (catálogos razonados), las cuestiones de estilo e iconografía, la pertenencia a movimientos y grupos artísticos; y, por supuesto, en términos de calidad. Pronto se hizo evidente que esa manera de pensar sería una camisa de fuerza que haría que nuestros estudios sobre artistas mujeres reprodujeran y aseguraran el estatus normativo de los artistas hombres y su arte, cuya superioridad permanecía sin ser cuestionada bajo el disfraz de las categorías de Arte y Artista. Ya en 1971, Linda Nochlin nos previno del callejón sin salida al que llegaríamos buscando versiones femeninas de Miguel Ángel. El criterio de grandeza ya estaba definido por la masculinidad. La respuesta a la pregunta «¿por qué no ha habido grandes artistas mujeres?» no iba a ser ventajosa para las mujeres si manteníamos las ataduras de las categorías de la historia del arte, que ya especificaban por adelantado qué tipo de respuesta ameritaba semejante pregunta. Desde el punto de vista histórico, las mujeres no eran artistas significativas (aunque no podía negarse su existencia una vez que empezamos a desenterrar las pruebas) porque no tenían la semilla innata del genio (el falo) que es la propiedad natural de los hombres. Por eso Nochlin escribió:

se encuentra en Edward Said, *Orientalism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978. (Existe traducción al español: *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990).

tro de una comunidad científica, lo que se propone investigar y explicar, sus procedimientos y límites. Es la matriz de la disciplina. Un cambio de paradigma ocurre cuando se descubre que el modo dominante de investigación y elaboración de explicaciones no logra dar cuenta satisfactoriamente de los fenómenos que esa ciencia o disciplina tiene la tarea de analizar.

A la hora de pensar la historia del arte de los siglos XIX y XX, el paradigma dominante ha sido la historia modernista del arte (tema que se analizará en el comienzo del capítulo 2). Y no es que se trate de un paradigma defectuoso, sino más bien que ideológicamente puede constreñir el análisis al estipular lo que es posible o no discutir en relación con la creación y la recepción del arte. De hecho, la historia modernista del arte comparte con otras modalidades establecidas de la historia del arte ciertas concepciones clave sobre la creatividad y las cualidades suprasociales del mundo estético.⁵ Un claro indicio de la potencia de la ideología se ve en el hecho de que en 1974, cuando el historiador social del arte T. J. Clark publicó un artículo en el *Times Literary Supplement* en el que abría el debate desde una posición marxista, lo hizo bajo el título «Sobre las condiciones de la creación artística».⁶

Pasados algunos años, el término «producción» se volvería inevitable y el consumo ocuparía el lugar de la recepción,⁷ lo cual refleja la difusión, a partir de la historia social del arte, de cate-

revoluciones científicas, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1971).

⁵ Para una definición clásica véase Mark Roskill, *What is Art History?*, Londres, Thames & Hudson, 1976.

⁶ T. J. Clark, «On the conditions of artistic creation», *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974, pp. 561-563.

⁷ Véase, por ejemplo, el título y la moneda propuesta por Janet Wolff en *The Social Production of Art*, Londres, Macmillan Press, 1981. (Existe traducción al español: *La producción social del arte*, Madrid, Istmo, 1997).

Se necesita una crítica feminista de la disciplina que pueda traspasar las limitaciones culturales e ideológicas, revelar las parcialidades y las inadecuaciones no solo en lo relativo a la cuestión de las artistas mujeres, sino a la formulación de las preguntas cruciales de la disciplina en su totalidad. La denominada «cuestión femenina», lejos de ser un tema menor y periférico, puede volverse un catalizador, un potente instrumento intelectual capaz de señalar los supuestos más básicos y «naturales», proveer un paradigma para otro tipo de cuestionamientos internos y crear vínculos con paradigmas establecidos por enfoques radicales dentro de otros campos.³

En efecto, Linda Nochlin pedía un cambio de paradigma. La noción de paradigma se había vuelto bastante popular entre los historiadores sociales del arte, que la tomaron prestada de *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn para dar cuenta de la crisis que a comienzos de los años setenta anuló las certezas y convenciones existentes en el campo de la historia del arte.⁴ Un paradigma define los objetivos compartidos den-

³ Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», en Elizabeth Baker y Thomas B. Hess (ed.), *Art and Sexual Politics*, Londres, Collier Macmillan, 1973, p. 2. (Existe traducción al español: «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Karen Cordero Reiman e Inida Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 17-43). Véase también el artículo en el que Nochlin formula la pregunta que se desprende lógicamente de la anterior: «¿por qué sí existieron grandes artistas hombres?», en «The de-politicization of Gustave Courbet. Transformation and rehabilitation under the Third Republic», *October*, n° 22, otoño de 1982.

⁴ Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962. (Existe traducción al español: *La estructura de las*

gorías de análisis derivadas de los *Grundrisse* («Elementos fundamentales»), la obra metodológica iniciática de Karl Marx. La introducción a ese manuscrito que salió a la luz recién a mediados de los años cincuenta ha sido una fuente clave para repensar el análisis social de la cultura. En la sección inicial, Marx intenta pensar cómo conceptualizar la totalidad de las fuerzas sociales, cada una de las cuales tiene sus propios y distintivos efectos y condiciones de existencia y, sin embargo, depende de las otras en el todo. Su mira está puesta en la economía política y por ello analiza las relaciones entre producción, consumo, distribución e intercambio, distinguiendo entre cada una de las actividades para poder abarcarlas como una instancia distinta dentro de una totalidad estructurada y diferenciada. Cada actividad se ve mediada por las otras instancias y no puede existir o completar su propósito sin las demás, dentro de un sistema en el cual la producción tiene prioridad pues es la que pone todo en movimiento. Sin embargo, cada una tiene su propia especificidad, que la distingue dentro de esa totalidad no orgánica. Marx toma el ejemplo del arte para explicar cómo la producción de un objeto genera y condiciona su consumo, y viceversa.

La producción no solamente provee un material a la necesidad, sino también una necesidad al material. Cuando el consumo emerge de su primera inmediatez y de su tosquedad natural (...) es mediado como impulso por el objeto. La necesidad de este último sentida por el consumo es creada por la percepción del objeto. El objeto de arte —de igual modo que cualquier otro producto— crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. La producción produce, pues, el consumo, 1) creando el material de este; 2) determinando el modo de consumo; 3) provocando en el consumidor la

necesidad de productos que ella ha creado originariamente como objetos. En consecuencia, el objeto de consumo, el modo de consumo y el impulso al consumo. Del mismo modo, el consumo produce la *disposición* del productor, solicitándolo como necesidad que determina la finalidad de la producción.⁸

Esa formulación destierra la narrativa típica de la historia del arte según la cual un individuo virtuoso (hombre) crea, a partir de su necesidad personal, una obra de arte concreta que luego sale del lugar privado de creación para abrirse al mundo, donde será admirada y atesorada por los amantes del arte que expresan la capacidad humana de valorar los objetos hermosos. La disciplina de la historia del arte, como la crítica literaria, naturaliza esos supuestos. Lo que se nos enseña es cómo apreciar la grandeza del artista y la calidad de los objetos artísticos.

Ese tipo de ideología es refutada por la idea de que debemos estudiar la totalidad de las relaciones sociales que dan forma a las condiciones de producción y consumo de los objetos designados en ese proceso como «arte». Al escribir sobre el cambio de paradigma en la crítica literaria, disciplina relacionada con la historia del arte, Raymond Williams observa:

Lo que me llama la atención es que casi todas las formas contemporáneas de teoría crítica son teorías sobre el *consumo*. Es decir, que se preocupan por comprender un objeto de manera tal que resulte provechoso y pueda ser correctamente consumido.⁹

8 Karl Marx, *Grundrisse*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973 [1857-1858], p. 93. (Se cita traducción al español: «Introducción», en *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador)*, 1857-1858, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980, p. 6).

9 Raymond Williams, «Base and superstructure in Marxist cultural theory»,

El enfoque alternativo es tratar a la obra de arte no como un objeto sino como una *práctica*. Williams recomienda analizar en primer lugar la naturaleza y después las *condiciones de una práctica*. Así, daremos cuenta de las condiciones generales de producción social y de consumo que prevalecen en una sociedad puntual, procesos que en última instancia determinan las condiciones de una forma específica de actividad y producción social: la práctica cultural. Pero entonces, dado que todas las actividades que colaboran en la formación de una sociedad son prácticas, podemos movernos con considerable sofisticación de la básica formulación marxista de que todas las prácticas culturales dependen y son reducibles a prácticas económicas (la famosa idea de la relación base-superestructura) a la concepción de una totalidad social compleja en la que operan muchas prácticas interrelacionadas que constituyen y en última instancia se ven determinadas dentro de la matriz de esa formación social que Marx formuló como el modo de producción. En otro ensayo, Raymond Williams sostiene que:

El enfoque fatalmente erróneo de cualquiera de esos estudios consiste en partir del supuesto de órdenes separados, como cuando suponemos por costumbre que las instituciones y convenciones políticas pertenecen a un orden diferente y autónomo de las instituciones y convenciones artísticas. La política y el arte, junto con la ciencia, la religión, la vida familiar y las demás categorías que caracterizamos como absolutos, corresponden a todo un mundo de relaciones activas e interactuantes (...). Si partimos de la textura total, podemos proseguir con el estudio de las actividades particulares y sus conexiones con otros tipos. No obstante,

en *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso Books, 1980, p. 46.

solemos comenzar con las categorías mismas, lo cual ha llevado una y otra vez a una supresión muy perjudicial de las relaciones.¹⁰

Williams formula así uno de los principales argumentos sobre metodología propuestos por Marx en los *Grundrisse*. Allí Marx se preguntaba dónde iniciar su análisis. Es fácil comenzar con lo que parece ser una categoría evidente en sí misma, como ser la de «población» en la teoría marxista, o la de «arte» en nuestro caso, pero la categoría carece de sentido si no se comprenden sus componentes. Entonces, ¿qué método debe seguirse?

Si comenzara, pues, por la población, tendría una representación caótica del conjunto y, precisando cada vez más, llegaría analíticamente a conceptos cada vez más simples: de lo concreto representado llegaría a abstracciones cada vez más sutiles hasta alcanzar las determinaciones más simples. Llegado a este punto, habría de reemprender el viaje de retorno, hasta dar de nuevo con la población, pero esta vez no tendría una representación caótica de un conjunto, sino una rica totalidad con múltiples determinaciones y relaciones.¹¹

Si tomáramos el arte como punto de partida, tendríamos una representación caótica, un término genérico que aglutina un diverso rango de complejos factores y prácticas ideológicas, económicas y sociales. Entonces, sería conveniente dividir el concepto en producción, crítica, mecenazgo, influencias estilísticas, fuentes iconográficas, exhibiciones, comercio, enseñanza, publicaciones,

10 Raymond Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980 [1961], pp. 55-56. (Se cita traducción al español: *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 50).

11 Marx, *op. cit.*, p. 11 de la traducción al español.

sistemas de signos, públicos, etcétera. Existen muchos libros de arte que abordan el tema de esa manera fragmentada y solo vuelven a abarcar la totalidad al reunir los capítulos que tratan esos componentes por separado. Pero al abordarlo de esa manera, se deja al tema en el plano analítico de las abstracciones sutiles, es decir, de elementos abstraídos de sus interacciones concretas. Por eso, volvemos sobre nuestros pasos para intentar ver el arte como una *práctica social*, como una totalidad con muchas relaciones y determinaciones, es decir, con presiones y límites.

Cambiar de paradigma en la historia del arte implica, por lo tanto, algo más que tan solo agregar nuevos materiales —las mujeres y su historia— a las categorías y métodos ya existentes: nos ha llevado a maneras completamente nuevas de conceptualizar lo que estudiamos y el modo como lo estudiamos. Una de las disciplinas afines dentro de la que se habían comenzado a desarrollar nuevos enfoques radicales cuando comenzamos a trabajar sobre estos temas era la historia social del arte. Los debates teóricos y metodológicos de la historiografía marxista son muy necesarios y de gran pertinencia en la generación de un paradigma feminista para el estudio de lo que es apropiado renombrar como producción cultural. La difícil pero necesaria relación entre la historia feminista del arte y la historiografía marxista es el tema del segundo capítulo de este libro. Si bien es importante cuestionar la autoridad paternal del marxismo —según el cual las divisiones sexuales son prácticamente naturales e inevitables y por lo tanto indignas de análisis teórico—, es igual de importante sacar provecho de la revolución teórica e historiográfica que representa la tradición marxista. Un materialismo histórico feminista no se limita a sustituir la clase por el género, sino que busca descifrar la intrincada interdependencia entre clase, género, y también raza, en todas las formas de la práctica histórica. No obstante, es una prioridad estratégica insistir en el recono-

cimiento del poder de la sexualidad y del género como fuerzas históricas significativas, tan poderosas como cualquiera de las otras matrices privilegiadas por el marxismo u otras formas de análisis histórico o cultural. En el tercer capítulo desarrollo un análisis feminista de las condiciones fundacionales del modernismo en el espacio erotizado y generizado de la ciudad moderna, cuestionando de manera directa la autoridad del relato histórico social que categóricamente rechaza al feminismo como un corolario necesario. La intención es desplazar los efectos limitantes de tales relecturas parciales y revelar cómo los análisis materialistas feministas no solo tratan temas puntuales asociados a las mujeres dentro de la historia cultural, sino también problemas consensuados y centrales.

Sin embargo, existieron otros modelos que se desarrollaron en disciplinas análogas, como los estudios literarios y la teoría fílmica, solo por nombrar los de mayor influencia. Inicialmente, la preocupación inmediata era desarrollar nuevas maneras de analizar un texto. La idea de que un objeto hermoso o un buen libro eran la expresión del genio del autor/artista y que él (sic) era el medio por el cual se manifestaban las más altas aspiraciones de la cultura humana, se vio desplazada por el énfasis en la actividad productiva de los textos: escenas en las que se trabaja, se escribe o se producen signos; y en las que se lee, se mira. ¿Cómo opera lo social y lo histórico en la producción y el consumo de los textos? ¿Qué hacen desde el punto de vista social los textos?

Las prácticas culturales fueron definidas como sistemas significantes, como prácticas de *representación*, sitios no de producción de cosas hermosas que evocan sentimientos hermosos sino de producción de significados y posiciones desde las cuales esos significados deben ser consumidos. Es necesario, entonces, definir la representación de diversas maneras. El término «representación» señala que las imágenes y los textos no son espejos del

mundo que tan solo reflejan sus fuentes. «Representación» hace hincapié en que algo es reformado, codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos muy diferentes a los de su existencia social.¹² También puede entenderse la representación como algo que «articula» de manera visible o socialmente palpable procesos sociales que determinan la representación, pero que luego se ven, de hecho, afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de la representación. En la primera acepción, se entiende que la representación de árboles, personas, lugares se estructura conforme a las convenciones y códigos de prácticas de representación como la pintura, fotografía, literatura y demás. En la segunda acepción, que incluye inevitablemente a la primera, la representación expresa —pone en palabras, hace visible, junta— prácticas y fuerzas sociales que, a diferencia de los árboles, no pueden ser vistas, pero que sabemos teóricamente que condicionan nuestra existencia. En uno de los textos clásicos que enuncian ese fenómeno, *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852), Karl Marx se vale en varias oportunidades de la metáfora del escenario y la puesta en escena para explicar la manera en que las transformaciones económicas fundamentales de la sociedad francesa fueron interpretadas en la arena política de 1848-1851, un nivel político que funcionaba como una representación pero que luego hizo activamente efectivas las condiciones de desarrollo económico y social de Francia. La práctica cultural como sitio de esa representación ha sido analizada en términos derivados de las perspectivas iniciales de Marx sobre la relación entre el nivel económico

12 Roland Barthes, «The rhetoric of the image», en Stephen Heath (ed.), *Image-Music-Text*, Londres, Fontana, 1977, sigue siendo un ejemplo clásico de esta práctica de análisis. (Existe traducción al español: «Retórica de la imagen», en AA.VV., *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970).

y el político.¹³ Por último, la representación implica una tercera inflexión, pues significa algo representado para, dirigido a un lector/espectador/consumidor.

Las teorías de la representación han sido elaboradas en relación con los debates marxistas sobre ideología. La ideología no se refiere solamente a un conjunto de ideas o creencias, sino que es definida como el ordenamiento sistemático de una jerarquía de significados y el establecimiento de una serie de posiciones para asimilar esos significados. Se refiere a prácticas materiales encarnadas en instituciones sociales concretas por medio de las cuales los sistemas sociales, sus conflictos y contradicciones, se negocian en términos de luchas, dentro de las formaciones sociales, entre los dominadores y los dominados, los explotadores y los explotados. En la ideología, las prácticas culturales son el medio por el cual entendemos los procesos sociales en los que estamos atrapados e incluso somos producidos. Pero si los conocimientos son ideológicos, parciales, condicionados por el poder y lugar social, para el individuo son también un sitio de lucha y confusión.

Por lo tanto, comprender lo que hacen las prácticas artísticas específicas, así como sus significados y efectos sociales, requiere un doble enfoque. En primer lugar, la práctica debe ser localizada como parte de las luchas sociales entre clases, razas y géneros, articulándola con otros lugares de representación. Pero en

segundo lugar, debemos analizar cómo opera cualquier práctica específica, qué significado produce, de qué manera lo produce y para quién. El análisis semiótico provee las herramientas necesarias para la descripción sistemática del modo en que las imágenes o los lenguajes o cualquier otro sistema de signos (la moda, los hábitos alimenticios, de viaje, etc.) producen significados y posiciones desde las que consumir esos significados. Sin embargo, el mero análisis formal de un sistema de signos puede fácilmente hacer perder contacto con la dimensión social de toda práctica. El análisis semiótico, abordado en cambio a partir de los avances en las teorías sobre ideología y cimentado en el examen que hace el psicoanálisis de la producción y sexualización de la subjetividad, generó nuevas maneras de comprender el papel que cumplen las actividades culturales en la producción de significados y, lo que es más importante, en la producción de sujetos sociales. El impacto de esos procedimientos en el estudio de las prácticas culturales desplaza completamente los tratamientos puramente estilísticos o iconográficos de grupos aislados de objetos. Las prácticas culturales tienen una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales.

Igual de fundamental que esos «enfoques radicales en otros campos» fue la expansión masiva de los estudios feministas relacionados con el resurgimiento de los movimientos de mujeres a finales de la década del sesenta. Los estudios de mujeres emergieron en casi todas las disciplinas académicas poniendo en cuestión las «políticas del conocimiento».¹⁴ Pero ¿cuál es el objeto de los

13 Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Selected Works in One Volume*, Londres, Lawrence & Wishart, 1970. (Existe traducción al español: *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1968). Véase también, para un análisis más amplio del tema, Stuart Hall, «The "political" and the "economic" in Marx's theory of classes», en Alan Hunt (ed.), *Class and Class Structure*, Londres, Lawrence & Wishart, 1977. (Existe traducción al español: «Lo "político" y lo "económico" en la teoría marxista de las clases», en AA.VV., *Clases y estructura de clases*, México D. F., Nuestro Tiempo, 1981).

14 Dale Spender (ed.), *Men's Studies Modified. The Impact of Feminism on the Academic Disciplines*, Oxford, Pergamon Press, 1981.

estudios de mujeres? Volver a inscribir en la historia a las mujeres implica una verdadera reformulación de las disciplinas, pero puede dejar intactos los límites disciplinarios. La división misma del conocimiento en compartimentos estancos tiene efectos políticos. Los estudios sociales y feministas de las prácticas culturales en las artes visuales por lo general son expulsados del reino de la historia del arte y calificados como «enfoque sociológico», como si la referencia a las condiciones sociales y a las determinaciones ideológicas fuera a introducir preocupaciones ajenas al tan diferente mundo del arte. Pero si aspiramos a erosionar las falsas divisiones, ¿cuál sería el marco uniformador para un análisis que incluya a las mujeres?

En su introducción a la antología colectiva *Women in Society. Interdisciplinary Essays*, el grupo responsable del curso «Las mujeres en la sociedad», dictado en la Universidad de Cambridge en 1970, cuestionaba la posibilidad de siquiera dar por sentado el término «mujeres»:

«A primera vista, parecería que conceptos como macho/hembra, hombre/mujer, individuo/familia son tan evidentes que no requieren ninguna «decodificación», sino que pueden ser rastreados a lo largo de diversos cambios sociales o históricos. Estos cambios, por ejemplo, le darían a una mujer inglesa del siglo XVII una identidad social diferente a la de una mujer de una casta baja de la India actual, o adscribirían diferentes funciones a la familia en las sociedades industriales y preindustriales. Pero el problema de esos dos ejemplos es que dejan al supuesto sujeto de esos cambios (la mujer, la familia) con una identidad aparentemente coherente que se traslada de un siglo a otro o de una sociedad a otra, como si se tratara de algo que ya existía independientemente de las circunstancias particulares. Uno de los propósitos del presente libro, y de nuestro curso, a medida que se fue desarrollando, es

cuestionar esa coherencia: mostrar que se construye a partir de hechos sociales que también pueden ser cuestionados de manera similar. Por lo tanto, este libro se concentra en temas que nos reenvían a la esfera de lo social más que a la esfera del individuo poniendo el énfasis en la construcción social de la diferencia sexual.¹⁵

En una conferencia se le pidió a la artista Mary Kelly que respondiese la pregunta: «¿Qué es el arte feminista?». Ella la redireccionó de la siguiente manera: «¿Cuál es la problemática de la práctica artística feminista?»,¹⁶ donde «problemática» refería al campo teórico y metodológico desde el cual se hacen afirmaciones y se produce conocimiento. La problemática de un análisis feminista de la cultura visual como parte de una empresa feminista más amplia podría definirse en los siguientes términos: la construcción social de la diferencia sexual. Pero sería necesario complementar ese análisis con el de la construcción psíquica de la diferencia sexual, que es el lugar donde se inscribe dentro de los individuos, por medio de las relaciones sociales familiares, la distinción socialmente determinada que privilegia al sexo como criterio de poder.

Es cierto que debemos señalar la discriminación hacia las mujeres y corregir que se las haya omitido de la historia. Pero esa puede volverse con facilidad una empresa negativa de objetivos limitados, básicamente de corrección y perfeccionamiento. En la historia del arte hemos documentado la actividad artística de las

15 The Cambridge Women's Studies Group, *Women in Society. Interdisciplinary Essays*, Londres, Virago, 1981, p. 3. El énfasis es mío.

16 Mary Kelly, «On sexual politics and art», en Brandon Taylor (ed.), *Art and Politics*, Winchester, Winchester School of Art, 1980, reeditado en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora Press, 1987.

mujeres y en repetidas ocasiones expuesto el prejuicio que velaba el reconocimiento de la participación de las mujeres en la cultura.¹⁷ ¿Pero ha tenido realmente algún efecto? Ocasionalmente se le da algún lugar marginal a cursos sobre las mujeres y el arte, con lo cual no se reemplaza el paradigma dominante. E incluso en ello hay motivo para alarmarse. Por ejemplo, en la institución en la que trabajo, el plan de estudios para obtener un título es de cuatro años, y dentro de ese plan se expone a los estudiantes a críticas feministas de la historia del arte y a un curso sobre artistas feministas contemporáneas durante veinte semanas, un curso de dos semestres. Sin embargo, un asesor externo cuestionó si no había demasiado feminismo en nuestro curso. Desde ya que la parcialidad debe preocuparnos profundamente, pero nadie parece preocuparse demasiado por el masculinismo masivo del resto de los cursos. La ansiedad refleja que hay algo mayor en juego que la mera mención de las mujeres. Las intervenciones feministas demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción.

Mientras discutimos sobre las mujeres, la familia, los oficios, o cualquier otro tema que trabajemos, como feministas seguimos sosteniendo como algo dado socialmente la categoría de mujer, familia, las esferas separadas. Cuando insistimos en que la diferencia sexual es *producida* mediante una serie interconectada de prácticas sociales e instituciones de las cuales son parte las fami-

lias, la educación, los estudios sobre arte, las galerías y revistas, las jerarquías que sostienen el dominio masculino son puestas bajo escrutinio y presión. Entonces, lo que estudiamos cuando estudiamos las artes visuales es una instancia de esa producción de diferencia que por necesidad debe ser considerada en un marco doble capaz de contemplar: a) la especificidad de sus efectos en cuanto práctica concreta que tiene sus propios materiales, recursos, condiciones, participantes, modos de capacitación, competencia, pericia, formas de consumo y discursos asociados, así como también sus propios códigos y retórica; b) su interdependencia de otros discursos y prácticas sociales, que colaboran en su inteligibilidad y su significado. Por ejemplo, una mujer de visita en la Royal Academy de Londres a mediados del siglo XIX llevaba consigo un bagaje ideológico compuesto de periódicos ilustrados, novelas, diarios, revistas, libros sobre el cuidado de los niños, sermones, manuales de etiqueta, conversaciones sobre medicina, etc., que apuntaban a las mujeres de la burguesía y eran consumidos de diversas maneras por ellas, bombardeadas con esas representaciones de lo que debía ser una dama. Pero no todos esos discursos decían lo mismo, al contrario de lo que la tesis básica sobre la ideología dominante nos haría creer. Cada uno de ellos articulaba de forma distintiva la pregunta acuciante sobre cómo definir la masculinidad y la feminidad en los términos de un sistema capitalista imperialista, y de acuerdo a formas determinadas por el origen institucional, los productores y el público de esos materiales. Pero en las interconexiones, repeticiones y parecidos se generaba un régimen de verdad que prevalecía y proveía un gran marco de inteligibilidad dentro del cual se preferían ciertas maneras de comprensión y otras se consideraban impensables. Por eso, la pintura de una mujer que ha elegido una pareja sexual por fuera del lazo matrimonial podía ser leída como una mujer caída en desgracia, una fuerza que rompía con

17 La lista de publicaciones sobre este tema ya ha alcanzado un tamaño considerable. Quien se interese por ellas y desee ampliar el análisis del «estereotipo femenino», puede remitirse a Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981; reeditado por Pandora Press en 1986.

el orden del entramado social, la encarnación del caos, una amenaza contaminante a la pureza de su condición de mujer, una criatura animalizada y embrutecida cercana por la preponderancia de sus procesos físicos a la clase trabajadora, y por su promiscuidad sexual a los pueblos «primitivos», etcétera.

Sin embargo, ¿divergirían entre sí las lecturas de una mujer y de un hombre? ¿En qué medida diferiría la representación de haber sido el productor de la imagen mujer u hombre? Me detendré en esta cuestión en el capítulo 3. Una de las principales responsabilidades de una intervención feminista debe ser el estudio de las mujeres como productoras. Pero como hemos problematizado la categoría «mujer» para que su construcción histórica sea precisamente el objeto de nuestro análisis, procederemos, entonces, no desde la presunción de que existe una esencia femenina por fuera de las condiciones sociales, o parcialmente inmune a ellas, sino desde el análisis de la relación dialéctica entre el hecho de ser una persona posicionada en lo denominado «femenino» dentro de los órdenes sociales que varían con la historia y las maneras históricamente específicas en que nos salimos siempre de esa posición. Ser una productora de arte en la sociedad burguesa parisina de finales del siglo XIX era, de cierta forma, una transgresión a la definición de lo femenino, término que en sí mismo conllevaba una idea de clase. Se suponía que las mujeres debían ser madres y ángeles del hogar que no trabajaban y que, sin duda, no ganaban dinero. Sin embargo, el mismo sistema social que producía esa ideología de lo doméstico, que millones de mujeres abrazaban y mantenían vivo, también generó la revolución feminista, que proponía un conjunto de definiciones completamente diferente de lo que constituían las posibilidades y ambiciones de las mujeres; ideas que, no obstante, se defendían y vivían dentro de los límites establecidos por las ideologías dominantes de la feminidad. En la sutil negociación de lo que es

pensable o está más allá de los límites se van modificando las definiciones y prácticas sociales dominantes mediante las cuales se producen y articulan esos límites. Esto sucede a veces de manera radical, como en momentos de máxima lucha política colectiva, o menos abiertamente en las constantes negociaciones de las contradicciones en las que está inmerso todo sistema social. En los espacios en los que la diferencia se produce con mayor insistencia, como los territorios erotizados de la ciudad moderna que defino en el capítulo 3, es posible delinear con mayor claridad las condiciones diferenciales de las prácticas artísticas de las mujeres de forma tal que esa delineación transforme de manera radical las descripciones existentes del fenómeno. En ese capítulo, «Modernidad y espacios de la feminidad», mi argumentación se dirige a las feministas que estudian a las mujeres impresionistas, pero también, en igual medida, a los estudios de «la pintura de la vida moderna» propuestos por los historiadores modernistas y sociales del arte, que consideran las problemáticas incluíbles de la sexualidad exclusivamente desde un punto de vista masculino. Mi objetivo es, precisamente, mostrar cómo una intervención feminista excede la preocupación local por «la cuestión femenina» y pone al género en una posición central dentro de los términos de análisis histórico (siempre en conjunto con otras estructuraciones como la clase y la raza, que se influyen mutuamente).

Un recurso especialmente productivo para los estudios culturales es el «análisis del discurso», moldeado específicamente a partir de los escritos del historiador francés Michel Foucault, quien hizo un estudio minucioso de lo que él llamó las ciencias humanas: conjuntos de conocimientos y maneras de escribir que tomaron por objeto de estudio —produciéndolo de hecho como categoría de análisis— al Hombre. Foucault introdujo la noción de formación discursiva para dar cuenta de las interconexiones sistemáticas entre un conjunto de afirmaciones relacionadas que

definen un campo de conocimiento, sus posibilidades y oclusiones. En este sentido, la historia del arte puede ser analizada no solo en términos de «arte del pasado», sino también como la formación discursiva que inventó esa entidad, el arte, para estudiarlo. Desde ya, el arte existía antes de que la historia del arte lo catalogara, pero en cuanto disciplina organizada definió qué es el arte y cómo se puede hablar de él. Cuando Rozsika Parker y yo escribimos *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), planteamos el problema de la siguiente forma:

Descubrir la historia de la relación entre las mujeres y el arte es en parte dar cuenta de la manera en que se escribe la historia del arte. Exponer sus valores subyacentes, sus suposiciones, sus silencios y prejuicios, también es entender que la manera en que se documenta a las artistas mujeres es crucial para la definición del arte y del artista en nuestra sociedad.¹⁸

La historia del arte debe ser entendida en sí misma como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual. Como discurso ideológico, se compone de procedimientos y técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es el arte. Esa representación se sostiene en torno a la figura principal del artista como individuo creador. Sin duda, las teorías de la producción social del arte, combi-

nadas con el asesinato de la figura del autor perpetrado por los estructuralistas, también conducirían a la denuncia del individualismo arcaico que residía en el corazón mismo del discurso de la historia del arte. Sin embargo, solo las feministas no tenían nada que perder con la desacralización del Genio. El individualismo del cual el artista es el principal símbolo se aplica a un solo género.¹⁹ La figura del artista es una de las principales articulaciones de la naturaleza contradictoria de los ideales burgueses de masculinidad.²⁰ Esa figura se encuentra firmemente entrelazada con la historia del arte marxista, véase si no la obra de T. J. Clark, el curso sobre modernismo y arte moderno de la Open University e incluso los escritos de Louis Althusser sobre Cremonini.²¹ Por ello, se ha vuelto imperativo deconstruir la fabricación ideológica que privilegia al individuo masculino en el discurso de la historia del arte. En el capítulo 4, Deborah Cherry y yo analizamos el posicionamiento recíproco del creador: masculino y el objeto femenino pasivo en los textos de historia del arte que forman todavía la base de los estudios sobre el prerrafaelismo. Nuestro punto

19 Griselda Pollock, «Art, art school, culture: individualism after the death of the artist», *Block*, n° 11, 1985-1986, y *Exposure*, vol. 24, n° 3, 1986.

20 Para un análisis más amplio de ese punto, véase Griselda Pollock, «The history and position of the contemporary woman artist», *Aspects*, n° 28, 1984.

21 La idea se planteó en un seminario dictado por Adrian Rifkin en la Universidad de Leeds en 1985. Véase también Simon Watney, «Modernist studies: the class of '83», *Art History*, vol. 7, n° 1, 1984. Con respecto a Althusser, véase Louis Althusser, «Cremonini, painter of the abstract» y «A letter on art...», en *Lenin and Philosophy and other Essays*, Londres, New Left Books, 1971. (Existen traducciones al español, «Cremonini, pintor de lo abstracto» y «Carta sobre el conocimiento del arte», en AA.VV., *Escritos sobre el arte*, Madrid, Tierra de Nadie, 2011).

de partida fue un intento de inscribir a Elizabeth Siddall y a otras artistas del grupo dentro de la historia del arte. Pero ya están allí, cumpliendo una tarea específica con el disfraz que les han dado. Todo trabajo que apuntara a productoras históricas como Elizabeth Siddall requería un foco doble. En un principio era necesaria una deconstrucción crítica de los textos en los que se la configuraba como la amada inspiración y hermosa modelo del fascinante genio victoriano Dante Gabriel Rossetti. Además, había que darse cuenta de que su historia estaba por fuera del campo discursivo de la historia del arte y dentro de la investigación histórica feminista, que no se enfocaba en los individuos sino en las condiciones sociales de las trabajadoras de Londres, que se desempeñaban como sombrereras, modelos, en los establecimientos educativos, etcétera. En conjunción con el análisis derivado de los modelos foucaultianos, planteamos la noción de la mujer como signo, concepto desarrollado en un artículo de Elizabeth Cowie de 1978.²² Cowie combinó el modelo de análisis antropológico estructuralista sobre el intercambio de mujeres como sistema de comunicación, con la teoría semiótica de los sistemas significativos. El ensayo de Cowie es aún una de las teorizaciones pioneras de la producción social de la diferencia sexual.²³

Además, la tarea de deconstrucción debe ser complementada con una reescritura feminista de la historia del arte en términos que ubiquen las relaciones de género como un factor determinante en la producción y significación cultural. Esto implica hacer lecturas feministas, un término prestado de la

22 Elizabeth Cowie, «Woman as sign», *M/F*, n° 1, 1978.

23 Para una mayor elaboración de esta posición y una crítica muy relevante, véase Lon Fleming, «Lévi-Strauss, feminism and the politics of representation», *Block*, n° 9, 1983.

definen un campo de conocimiento, sus posibilidades y ocusiones. En este sentido, la historia del arte puede ser analizada no solo en términos de «arte del pasado», sino también como la formación discursiva que inventó esa entidad, el arte, para estudiarlo. Desde ya, el arte existía antes de que la historia del arte lo catalogara, pero en cuanto disciplina organizada definió qué es el arte y cómo se puede hablar de él. Cuando Rozsika Parker y yo escribimos *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), planteamos el problema de la siguiente forma:

Descubrir la historia de la relación entre las mujeres y el arte es en parte dar cuenta de la manera en que se escribe la historia del arte. Exponer sus valores subyacentes, sus suposiciones, sus silencios y prejuicios, también es entender que la manera en que se documenta a las artistas mujeres es crucial para la definición del arte y del artista en nuestra sociedad.¹⁸

La historia del arte debe ser entendida en sí misma como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual. Como discurso ideológico, se compone de procedimientos y técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es el arte. Esa representación se sostiene en torno a la figura principal del artista como individuo creador. Sin duda, las teorías de la producción social del arte, combi-

18 Parker y Pollock, *op. cit.*, p. 3.

teoría literaria y filmica. Las lecturas feministas trabajan sobre textos por lo general producidos por hombres y en los que no hay una preocupación o un plan feminista consciente, pero que pueden ser reinterpretados a partir de las percepciones feministas. En el capítulo 6 aporto lecturas, derivadas del psicoanálisis, de las representaciones de la mujer en textos escogidos del pintor victoriano D. G. Rossetti. El psicoanálisis ha sido una de las fuerzas más importantes en los estudios feministas de Europa y el Reino Unido, a pesar de la expansión de las sospechas feministas con respecto a la aplicación sexista de la teoría freudiana a lo largo del siglo XX. Como Juliet Mitchell señala en su importante libro *Psicoanálisis y feminismo*, que pone en tela de juicio a la crítica feminista, la teoría freudiana no prescribe la sociedad patriarcal sino que la describe, y podemos valernos de esa descripción para comprender cómo funciona. En su introducción se refiere al grupo feminista parisino *Psychanalyse et Politique* y explica el interés de sus integrantes por el psicoanálisis:

Influidos —aunque críticamente— por la peculiar interpretación de Freud propuesta por Jacques Lacan, *Psychanalyse et Politique* utiliza el psicoanálisis para una comprensión de las operaciones del inconsciente. Su interés consiste en analizar cómo hombres y mujeres viven como *bombres y mujeres* en las condiciones materiales de su existencia, tanto generales como específicas. Afirman que el psicoanálisis nos proporciona los conceptos con los que podemos comprender cómo funciona la psicología; íntimamente relacionado con esto, nos ofrece un análisis del lugar y el significado de la sexualidad y de las diferencias de género dentro de la sociedad. De modo que en tanto la teoría marxista explica la situación histórica y económica, el psicoanálisis —en conjunción con las nociones de ideología

nadas con el asesinato de la figura del autor perpetrado por los estructuralistas, también conducirían a la denuncia del individualismo arcaico que residía en el corazón mismo del discurso de la historia del arte. Sin embargo, solo las feministas no tenían nada que perder con la desacralización del Genio. El individualismo del cual el artista es el principal símbolo se aplica a un solo género.¹⁹ La figura del artista es una de las principales articulaciones de la naturaleza contradictoria de los ideales burgueses de masculinidad.²⁰ Esa figura se encuentra firmemente entrelazada con la historia del arte marxista, véase si no la obra de T. J. Clark, el curso sobre modernismo y arte moderno de la Open University e incluso los escritos de Louis Althusser sobre Cremonini.²¹ Por ello, se ha vuelto imperativo deconstruir la fabricación ideológica que privilegia al individuo masculino en el discurso de la historia del arte. En el capítulo 4, Deborah Cherry y yo analizamos el posicionamiento recíproco del creador masculino y el objeto femenino pasivo en los textos de historia del arte que forman todavía la base de los estudios sobre el prerrafaelismo. Nuestro punto

19 Griselda Pollock, «Art, art school, culture: individualism after the death of the artist», *Block*, n° 11, 1985-1986, y *Exposure*, vol. 24, n° 3, 1986.

20 Para un análisis más amplio de ese punto, véase Griselda Pollock, «The history and position of the contemporary woman artist», *Aspects*, n° 28, 1984.

21 La idea se planteó en un seminario dictado por Adrian Rifkin en la Universidad de Leeds en 1985. Véase también Simon Watney, «Modernist studies: the class of '83», *Art History*, vol. 7, n° 1, 1984. Con respecto a Althusser, véase Louis Althusser, «Cremonini, painter of the abstract» y «A letter on art...», en *Lenin and Philosophy and other Essays*, Londres, New Left Books, 1971. (Existen traducciones al español, «Cremonini, pintor de lo abstracto» y «Carta sobre el conocimiento del arte», en AA.VV., *Escritos sobre el arte*, Madrid, Tierra de Nadie, 2011).

de partida fue un intento de inscribir a Elizabeth Siddall y a otras artistas del grupo dentro de la historia del arte. Pero ya están allí, cumpliendo una tarea específica con el disfraz que les han dado. Todo trabajo que apuntara a productoras históricas como Elizabeth Siddall requería un foco doble. En un principio era necesaria una deconstrucción crítica de los textos en los que se la configuraba como la amada inspiración y hermosa modelo del fascinante genio victoriano Dante Gabriel Rossetti. Además, había que darse cuenta de que su historia estaba por fuera del campo discursivo de la historia del arte y dentro de la investigación histórica feminista, que no se enfocaba en los individuos sino en las condiciones sociales de las trabajadoras de Londres, que se desempeñaban como sombrereras, modelos, en los establecimientos educativos, etcétera. En conjunción con el análisis derivado de los modelos foucaultianos, planteamos la noción de la mujer como signo, concepto desarrollado en un artículo de Elizabeth Cowie de 1978.²² Cowie combinó el modelo de análisis antropológico estructuralista sobre el intercambio de mujeres como sistema de comunicación, con la teoría semiótica de los sistemas significantes. El ensayo de Cowie es aún una de las teorizaciones pioneras de la producción social de la diferencia sexual.²³

Además, la tarea de deconstrucción debe ser complementada con una reescritura feminista de la historia del arte en términos que ubiquen las relaciones de género como un factor determinante en la producción y significación cultural. Esto implica hacer lecturas feministas, un término prestado de la

22 Elizabeth Cowie, «Woman as sign», *M/F*, n° 1, 1978.

23 Para una mayor elaboración de esta posición y una crítica muy relevante, véase Lon Fleming, «Lévi-Strauss, feminism and the politics of representation», *Blöx*, n° 9, 1983.

ya alcanzadas por el materialismo dialéctico— es la forma de comprender la ideología y la sexualidad.²⁴

Foucault elaboró una descripción social de la construcción discursiva de la sexualidad y sostuvo que, en un sentido fundamental, «la sexualidad» tiene un origen principalmente burgués. «Fue primero en las grandes clases medias donde la sexualidad obtuvo, si bien con una forma claramente definida y restringida moralmente, una significancia ideológica mayor».²⁵ Foucault define el psicoanálisis en sí mismo como un producto de la voluntad de saber, de la construcción y sujeción del cuerpo sexualizado de la burguesía.²⁶ La utilización de la teoría psicoanalítica por parte de las feministas contemporáneas no es una huida del análisis histórico hacia algún tipo de teoría universalista. Anclado históricamente como modelo de análisis (y como técnica para aliviar los efectos extremos) de las relaciones, prácticas e instituciones sociales que producían y regulaban la sexualidad burguesa, el psicoanálisis devela la creación de la diferencia sexual. Foucault habla de sexualidades de clase, pero estas involucran fundamentalmente sexualidades generizadas. La creación

24 Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Londres, Allen Lane, 1974, p. xxxii. (Se cita, con una pequeña modificación, la traducción al español: *Psicoanálisis y feminismo*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 16-17).

25 La cita pertenece a Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, Harlow, Longman, 1981, p. 33. Michel Foucault elabora este punto en *The History of Sexuality 1*, Londres, Allen Lane, 1979: «Hay que decir que existe una sexualidad burguesa, que existen sexualidades de clase. O más bien que la sexualidad es originaria e históricamente burguesa y que induce, en sus desplazamientos sucesivos y transposiciones, efectos de clase de carácter específico» (se cita *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México D. F., Siglo XXI, 2005 [1976], pp. 154-155).

26 Foucault, *op. cit.*

teoría literaria y filmica. Las lecturas feministas trabajan sobre textos por lo general producidos por hombres y en los que no hay una preocupación o un plan feminista consciente, pero que pueden ser reinterpretados a partir de las percepciones feministas. En el capítulo 6 aporto lecturas, derivadas del psicoanálisis, de las representaciones de la mujer en textos escogidos del pintor victoriano D. G. Rossetti. El psicoanálisis ha sido una de las fuerzas más importantes en los estudios feministas de Europa y el Reino Unido, a pesar de la expansión de las sospechas feministas con respecto a la aplicación sexista de la teoría freudiana a lo largo del siglo XX. Como Juliet Mitchell señala en su importante libro *Psicoanálisis y feminismo*, que pone en tela de juicio a la crítica feminista, la teoría freudiana no prescribe la sociedad patriarcal sino que la describe, y podemos valernos de esa descripción para comprender cómo funciona. En su introducción se refiere al grupo feminista parisino *Psychanalyse et Politique* y explica el interés de sus integrantes por el psicoanálisis:

Influidos —aunque críticamente— por la peculiar interpretación de Freud propuesta por Jacques Lacan, *Psychanalyse et Politique* utiliza el psicoanálisis para una comprensión de las operaciones del inconsciente. Su interés consiste en analizar cómo hombres y mujeres viven como *hombres y mujeres* en las condiciones materiales de su existencia, tanto generales como específicas. Afirman que el psicoanálisis nos proporciona los conceptos con los que podemos comprender cómo funciona la psicología; íntimamente relacionado con esto, nos ofrece un análisis del lugar y el significado de la sexualidad y de las diferencias de género dentro de la sociedad. De modo que en tanto la teoría marxista explica la situación histórica y económica, el psicoanálisis —en conjunción con las nociones de ideología

de sujetos masculinos y femeninos conllevaba de manera decisiva la fabricación y regulación de las sexualidades de aquellos sujetos designados como hombres y los designados como mujeres, sexualidades radicalmente diferentes, apenas complementarias y aun menos compatibles. No obstante, esos términos eran abstracciones ideológicas comparados con las cuidadosas distinciones que se mantenían entre «damas» y «mujeres» en términos de clase, así como entre «caballeros» y «trabajadores». Las definiciones sociales de clase y género estaban íntimamente conectadas, pero el problema de la sexualidad y las constantes ansiedades asociadas con él, presionaban con mayor significancia ideológica a la burguesía. El caso de Rossetti es estudiado no por un interés en las particularidades de este artista sino por el grado de generalización de la formación sexual que provee las condiciones de existencia de los textos que analizo. Para utilizar la frase de Jacqueline Rose, nos enfrentamos con la «sexualidad [burguesa, agregaríamos] en el campo visual».²⁷

La teoría psicoanalítica nos permite reconocer la especificidad del acto de ver y de ser apelado en términos visuales. La construcción de la sexualidad y su apuntalamiento de la diferencia sexual está profundamente involucrada con el acto de ver y con el «campo escópico». La representación visual es un lugar privilegiado (se me disculpará el juego de palabras freudiano).²⁸ Las obras de Rossetti se estudian no como una versión secundaria de un momento social fundacional, sino como parte de un *continuum* de representaciones desde y hacia el inconsciente, y también como nivel manifiesto del modo en que la burguesía

27 Jacqueline Rose, «Sexuality in the field of vision», en *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso Books, 1986.

28 En el original, *privileged site* (lugar privilegiado), donde *site* es homófono de *sight* (vista), de allí la referencia al juego de palabras [N. de la T.].

metropolitana de mediados del siglo XIX negociaba de manera problemática la sexualidad masculina y el posicionamiento sexual. La mujer es el signo visual, pero no es un significante claro y evidente. Si bien los estudios culturales marxistas privilegian con razón la ideología, los análisis feministas ponen el foco en el placer, en los mecanismos y en la administración de los placeres sexualizados organizados por los principales aparatos ideológicos, ninguno con mayor potencia que los involucrados en la representación visual. Las obras de Rossetti dramatizan precisamente los impulsos e impedimentos que sobredeterminan la excesiva representación de la mujer en ese período. El término «régimen de representación» es acuñado para describir la formación de los códigos visuales, y su circulación institucional es un avance decisivo contra la periodización que hace la historia del arte según los patrones de estilo y movimiento, por ejemplo el prerrafaelismo, el impresionismo, el simbolismo y demás. En lugar de las diferencias estilísticas superficiales, se ponen de relieve las similitudes estructurales.

En el ensayo final considero las obras de un grupo de productoras de arte del Reino Unido de las décadas del setenta y del ochenta, para quienes el análisis psicoanalítico de los placeres visuales fue un importante recurso con el que producir intervenciones feministas en la práctica artística. Existen continuidades significativas entre la práctica artística feminista y la historia feminista del arte, ya que los muros divisorios que normalmente separan la producción del arte de la crítica e historia del arte son erosionados por una comunidad mayor a la cual pertenecemos como feministas: el movimiento de mujeres. Creamos nuestra propia comunidad con el fin de dialogar y desarrollar paradigmas para nuestras prácticas, interactuando y brindando comentarios constructivos constantemente. El sentido político de una historia feminista del arte debe ser cambiar el presente mediante

temas contemporáneos de representación que tienen un efecto sobredeterminado en la producción social de la diferencia sexual y en la jerarquía de género relacionada con ella.

De igual importancia es el hecho de que se están descubriendo maneras de dirigirse a las mujeres como sujetos sin enmascararlas como objetos femeninos de deseo, fantasía y odio masculino. Los placeres dominantes del campo visual patriarcal son descifrados y perturbados y, en los intersticios, se forjan nuevos placeres a partir de comprensiones políticas de las condiciones de nuestra existencia y de nuestra estructura psicológica. Al final del tercer ensayo, al analizar la obra de Mary Cassatt y Berthe Morisot me pregunto cómo pueden hablar/representar las mujeres dentro de una cultura que define a lo femenino como un otro silenciado, y para ello me valgo de una cita de un artículo de Mary Kelly, cuya obra es el foco principal del capítulo 7. Esta conexión no solo da cuenta de la contribución de las practicantes de arte feministas al desarrollo de la historia feminista del arte, sino que expresa mi preocupación por hacer de inmediato por las artistas actuales lo que solo podemos hacer tardíamente por aquellas del pasado: reinscribirlas en la historia.

Los ensayos reunidos en este libro buscan ser una contribución a la serie de prácticas diversas y heterogéneas que constituyen la intervención feminista en la historia del arte. No se trata de una abstracción sino de una práctica histórica condicionada por las instituciones en las que se produce dicha práctica, la posición de clase, raza y género de sus productores. Sin duda el foco de mis preocupaciones se ve condicionado por la comunidad conversacional dentro de la cual trabajo y a la cual tengo acceso mediante revistas, conferencias, exhibiciones e instituciones educativas, que forman la organización social de la producción intelectual radical del Reino Unido. Esta comunidad es mixta, en ella hay alianzas forjadas gracias a propósitos comunes y con-

la forma en que re-representamos el pasado, lo cual significa que debemos rechazar la aceptada ignorancia de los historiadores del arte con respecto a las artistas actuales y contribuir a las luchas de las productoras de nuestro tiempo.

A su vez, existen otras conexiones que hacen pertinente el hecho de concluir este libro con un ensayo sobre el arte feminista de nuestro tiempo. Si la historia modernista del arte provee el paradigma que la historia feminista del arte del período moderno deberá poner en tela de juicio, la crítica y práctica modernistas son el objetivo al que apunta la práctica artística contemporánea. Se ha definido el pensamiento modernista según tres principios básicos: la especificidad de la experiencia estética, la autosuficiencia de lo visual, la evolución teleológica del arte con independencia de cualquier otra causalidad o presión social.²⁹ Los protocolos modernistas estipulan qué se valida como «arte moderno», es decir, qué se considera relevante, progresista y de vanguardia. El arte que se involucra con la realidad social es político, sociológico, narrativo, rebaja las preocupaciones propias del artista por la naturaleza del medio o por la experiencia humana encarnada en gestos pintados o tallados. Los textos y prácticas artísticas feministas, en alianza con otros grupos radicales, han intervenido para romper con la hegemonía de las teorías y prácticas modernistas que aún hoy están activas en la educación sobre arte en la denominada cultura posmodernista. No es que lo hayan hecho nada más que para hacerle lugar a las artistas mujeres dentro de los parámetros del arte mundial. El punto es crear una crítica política de larga duración y alcance a los sis-

²⁹ Charles Harrison, «Introduction: modernism, problems and methods», unidades 1-2, *Modern Art and Modernism*, Milton Keynes, Open University Press, 1983, p. 5.

trarios a la hegemonía de los paradigmas dominantes, lo cual presenta tanto ventajas como desventajas. Por ejemplo, el trabajo colaborativo de análisis de las instituciones y las prácticas del modernismo y de la historia modernista del arte,³⁰ y la ceguera con respecto a las evidentes problemáticas de género presentes en esos emprendimientos, han dado forma a mi comprensión de los objetivos y las necesidades políticas de las intervenciones feministas, al mismo tiempo que me proveyeron de un invaluable entendimiento de los paradigmas dominantes y sus bases sociales, indispensable para mi trabajo feminista. Además, este trabajo no es solo eurocéntrico sino etnocéntrico. La postura de los artistas negros, sean hombres o mujeres, pasados o actuales, con toda la diversidad cultural y de clase de sus comunidades y países, debe ser analizada y documentada. La raza también debe ser reconocida como uno de los ejes centrales de nuestro análisis de sociedades que no eran solo burguesas, sino también imperialistas, colonizadoras. Esta preocupación no está claramente delineada en este conjunto de escritos, pero ante la confrontación de quienes se involucran en luchas sobre esa cuestión, debemos hacer autocrítica y cambiar nuestras prácticas.

La comunidad principal de la que surge y a la cual se dirige este libro es una comunidad dispersa, compuesta de feministas de todo el mundo que investigan, escriben, dialogan entre sí y son portavoces las unas de las otras, con el objetivo de construir una comprensión radicalmente diferente de nuestro mundo, con todos sus horrores y esperanzas. Es imposible dar una lista

³⁰ Fred Orton y Griselda Pollock, «Les Données Bretonnantes: la prairie de représentation», *Art History*, vol. 3, n° 3, 1980, pp. 314-344; Fred Orton y Griselda Pollock, «Avant-gardes and partisans reviewed», *Art History*, vol. 4, n° 3, 1981, reeditado en *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

completa de todas las mujeres que me inspiraron y apoyaron. Su reconocimiento está en los textos que siguen. La comunidad es académica, tiene el beneficio de poseer un acceso privilegiado al dinero y al tiempo necesarios para estudiar y escribir. Sin embargo, por mucho que a veces parezca que nuestras actividades transigen con los bastiones de poder y privilegio —y sin duda que en consecuencia nuestras miras se estrechan—, sigue siendo necesario que exista una producción intelectual en el corazón de cualquier lucha política. Puede encontrarse algo de consuelo en la clara visión que presenta Christine Delphy de la teoría feminista, a la cual ve como un complemento del movimiento social de las mujeres:

El feminismo materialista es, por tanto, un modo de hacer intelectual cuyo advenimiento es crucial para los movimientos sociales, para la lucha feminista y también para el conocimiento. Para la primera equivaldrá al paso del socialismo utópico al socialismo científico y tendrá las mismas implicaciones para el desarrollo de esta lucha. Este modo de hacer no podría limitarse —le sería imposible, aun suponiendo que se lo propusiera— únicamente a la población, únicamente a la opresión de las mujeres; al contrario, no dejará intacta ninguna parte de la realidad, ningún dominio del conocimiento, ningún aspecto del mundo. Igual que el feminismo-movimiento se propone revolucionar la realidad social, el feminismo-punto de vista teórico —y ambos son indispensables el uno para el otro— debe proponerse una revolución del conocimiento.³¹

31 Christine Delphy, en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (ed.), *New French Feminisms: An Anthology*, Brighton, Harvester Press, 1981, p. 198. (Se cita traducción al español: *Por un feminismo materialista: el enemigo principal y otros textos*, Barcelona, LaSál, 1985, p. 31).

el feminismo, sino que trabaja en un sistema significante falocéntrico en el cual la mujer es vista como un signo dentro de los discursos de la masculinidad. Los conocimientos y significaciones que producen eventos tales como *Los prerrafaelistas* están íntimamente conectados con el funcionamiento del poder patriarcal dentro de nuestra sociedad.³²

Muchos ven a la historia del arte como una delimitación disciplinar difunta e irrelevante. El estudio de la producción cultural ha sangrado tanto y cambiado de manera tan radical para dejar de ser un objeto y pasar a ser una orientación discursiva y práctica, que hay una ruptura total de la comunicación entre los historiadores del arte que trabajan aún dentro de las normativas de la disciplina y aquellos que ponen el paradigma en tela de juicio. Somos testigos de un cambio de paradigma que reescribirá toda la historia cultural. Por esos motivos sugiero que no pensemos más en una historia feminista del arte sino en una intervención feminista en las historias del arte. No provenimos de otra disciplina o formación interdisciplinaria en ciernes, no hablamos de una «nueva historia del arte» cuyo objetivo es hacer mejoras, actualizar lo viejo según las modas intelectuales del presente o crear una nueva sopa teórica. La problemática feminista en este campo en particular de lo social toma forma en el terreno en el cual luchamos, las representaciones visuales y sus prácticas. Pero en última instancia se define dentro de esa crítica colectiva al poder social, económico e ideológico que es el movimiento de mujeres.

32 Deborah Cherry y Griselda Pollock, «Patriarchal power and the Pre-Raphaelites», *Art History*, vol. 7, n.º 4, 1984, p. 494.

El feminismo como punto de vista teórico representa un campo diversificado de teorizaciones que a veces son de considerable complejidad. No obstante, su producción y articulación tiene en todo momento el respaldo que da el compromiso político de trabajar para la liberación de las mujeres.

¿Qué tiene que ver la historia del arte con esa lucha? Vista como una disciplina remota y estrecha que busca preservar e investigar objetos y culturas de un interés limitado, cuando no esotérico, la historia del arte puede parecer lisa y llanamente irrelevante. Sin embargo, el arte se ha vuelto parte de un gran negocio, un componente importante de la industria del entretenimiento, un lugar de inversión corporativa. Tomemos por ejemplo la exhibición *The Pre-Raphaelites* (Los prerrafaelistas) de la Tate Gallery en 1984, patrocinada por una empresa multinacional entre cuyos intereses se contaban no solo la minería, los bancos y las propiedades, sino también editoriales, zoológicos, figuras de cera, además de diarios y revistas. ¿Qué era lo que apoyaban? ¿Una exhibición que le mostraba al público hombres que miraban a mujeres hermosas como el orden natural de la creación de cosas hermosas? En nuestra reseña de la exhibición, Deborah Cherry y yo concluimos:

La Alta Cultura cumple una función concreta en la reproducción de la opresión de las mujeres, en la circulación de valores y significados relativos que colaboran en las construcciones ideológicas de la masculinidad y la femineidad. Al representar la creatividad como característica masculina y a la Mujer como la imagen hermosa que se ofrece a la mirada deseante del hombre, la Alta Cultura niega sistemáticamente el conocimiento de las mujeres como productoras de cultura y de significados. De hecho, la Alta Cultura se posiciona de manera decisiva contra el feminismo. No solo excluye el conocimiento de las mujeres artistas que produce

2

Visión, voz y poder Historias feministas del arte y marxismo¹

¿Una historia social (feminista) del arte?

Ya debería resultar evidente que no me interesa la historia social del arte como parte de una alegre diversificación del tema, que ocupa su lugar junto a otras variedades: formalista, «modernista», subfreudiana, filmica, feminista, «radical»; todas ellas abocadas con premura a encontrar lo Nuevo. Por diversificación, léase desintegración.

T. J. Clark, «On the conditions of artistic creation», *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974, p. 592

En el ensayo del cual proviene esta cita, T. J. Clark describe una crisis en la historia del arte. Comienza recordándole a sus lectores una época más feliz, a comienzos de siglo, cuando historiadores del arte como Dvorák y Riegl eran considerados grandes historiadores, pioneros, y cuando la historia del arte no se veía reducida a su actual rol de curadora sino que participaba en los

1 Esta es una edición revisada de un artículo que se publicó por primera vez en inglés en *Block*, n.º 6, 1982.

Tomás Ezequiel Bondone

A lo largo del siglo XIX las academias de bellas artes fueron objeto de sucesivas críticas y ataques provenientes de diferentes sectores. En ese complejo entramado el binomio copiar-crear aparece como una constante, una pugna entre dos maneras de entender el proceso de formación de un artista, una polaridad entre la "enseñanza con receta" y la libertad expresiva, entre la imitación y la invención. El romanticismo se constituyó como el primer movimiento antiacadémico, posteriormente el accionar combativo de las vanguardias consiguió quebrar los rígidos dogmas de la academia, por lo que estas instituciones entran al siglo XX reformulando su estructura. "Pero como lo hicieran de mala gana, nunca lo hicieron a tiempo, y así la historia de las academias desde 1830 al siglo XX refleja con gran exactitud la historia del arte durante el mismo período, sólo que, con un desajuste de tiempo, que varía según los países y los distintos centros".

Tras el desprecio del que fueron objeto, se construyó sobre las academias de arte un relato caracterizado por visiones reduccionistas, identificándolas dentro de una interpretación estereotipada. El presente trabajo se propone por lo tanto plantear algunas reconsideraciones sobre las academias y su estructura pedagógica, destacando el rol que en ellas desempeñaron ciertas prácticas, como el ejercicio de la copia, tanto de estampas como del natural. El texto que sigue intenta recuperar en parte la complejidad y la heterodoxia de la experiencia histórica de estas instituciones, tomando como modelo de análisis particular el itinerario formativo de Emilio Caraffa (1862 - 1931) y su posterior proyección en la academia cordobesa, al ser esta la única institución en su tipo fundada en la Argentina del siglo XIX que aún permanece en actividad.

Desde su creación, el 3 de junio de 1896 y durante las primeras décadas del siglo XX, la Academia de Bellas Artes de Córdoba se constituye como un caso singular que ejemplifica la implementación de principios y modelos en la enseñanza artística dentro de nuestro país. Íntimamente vinculada con Emilio Caraffa, su promotor, primer director y profesor hasta 1915, los métodos impartidos en este establecimiento son el reflejo de su temperamento como artista. Por lo tanto, el carácter de esta institución puede entenderse mejor presentando algunas claves sobre la figura del pintor y su conexión con la sociedad en la que interactuó durante los años de transición del siglo XIX al XX. Una aproximación a la naturaleza de su obra, más una mirada a su rol como promotor de un nuevo ambiente para el arte en la ciudad, funcionan como elementos esclarecedores.

Junto a una peculiar coyuntura histórica, la actividad desplegada por Caraffa en torno a la Academia, originará un modelo que se constituye como el basamento en la configuración de la pintura moderna en Córdoba.

Copia - Crear 1.

Estímulo: un academicismo moderno

Luego de sus primeros contactos con el profesor Pedro Blanqué en Rosario, a partir de 1882 Caraffa concurre en Buenos Aires a la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Como lo afirma Laura Malosetti esta sociedad de los artistas fue la primera en asumir una postura moderna, ya que le asignaron un carácter profesional a la actividad artística en Argentina, "aunque esa modernidad resulte as"³ problemática en relación con las vanguardias europea. Como casi todos los pintores de la generación del '80 Caraffa asiste a las clases de Francisco Romero, donde consolida su vocación tras la disciplinada rutina impartida por el maestro italiano, en la cual el ejercicio de la copia era una práctica recurrente.

Como lo aconsejaba la tradición, dentro del proceso de formación de un artista, y una vez dominada la copia de obras de carácter bidimensional, el paso siguiente era la copia de volúmenes escultóricos.

Como ejemplos se utilizaban calcos de yeso que eran vaciados de moldes de esculturas clásicas, una práctica que se difundió por toda Europa desde el siglo XV y que luego se propagó por América hasta bien entrado el siglo XX. Eran muy buenas copias hechas por profesionales en la misma escala, a mayor o menor tamaño y que servían como modelos para la enseñanza. Estos calcos daban la posibilidad de obligar al alumno a compenetrarse con el canon clásico para conocer la "belleza ejemplar" de las obras de la antigüedad. Un ejercicio que posibilitaba la representación del volumen por medio del claroscuro a través de pasajes de luz y sombra, por lo que muchas veces se destinaban habitaciones especiales para estos yesos, cuidando la iluminación que recibían, siendo más adecuada la luz artificial por permitir una gran variedad de posibilidades, tanto en la manera de presentar el relieve, como la escultura de bulto.⁴

Es interesante señalar que, durante su paso por la Academia de Estímulo, Emilio Caraffa fue contemporáneo de Martín Malharro (1865-1911), quien años después se transformará en el promotor de la pintura al aire libre, una actitud entendida como la primera versión antiacadémica en la Argentina. Malharro publicó en 1909 un artículo en la

³ Malosetti Costa, Laura, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 88.

⁴ Jesusa Vega "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes" en Catálogo de la Exposición La formación del artista, de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Calcografía Nacional, 1989, p. 20.

revista Athinae titulado "Del Pasado. Páginas de un libro inédito. La Academia" en el cual nos deja elocuentes testimonios sobre la pedagogía artística allí impartida:

La copia de estampas primero, en cuya práctica pasábamos años ante reproducciones de clásicos; los fragmentos de yeso, después, las copias de estatuas más tarde, concluyeron por ser una obsesión. Los estudios de Venus, Apolo, Discóbolo, Fauno, Gladiador, etc. se repetían agotando el caudal de buena voluntad de muchos de nosotros, que al fin considerábamos eso con la perfecta indiferencia y el desgano propio de todo aquello que descontamos como contrario a nuestras simpatías, sentimientos e ideales.⁵

Estas palabras posicionan a Malharro en una actitud de ruptura con las reglas académicas, lo que lo llevó a constituirse en un artista renovador. Caraffa en cambio, no produce una ruptura taxativa, sino paulatinamente fue aproximando su quehacer a los nuevos cánones, mostrándose más consecuente con los valores de la tradición. Estas posturas aparentemente antagónicas evidencian una tensión que se prolongará como una constante en los años sucesivos.

Copiar - Crear 2.

Europa: un espacio de controversias

En 1885 Caraffa obtiene la beca-pensión a Europa, ese mismo año se encuentra en Italia frecuentando la Academia de Nápoles, luego visita Roma donde realiza copias de obras de Sebastiano del Piombo y Guido Reni y poco después en Florencia copia a Rafael, Tiziano y al pintor sueco Andrés Zorn⁶. Es importante destacar que aún durante el último cuarto del siglo XIX subsistían en la enseñanza de las bellas artes unos métodos que eran el resultado de una herencia de siglos. Es así como la copia ocupaba un lugar preeminente en la formación de los alumnos y becarios de una academia, organizando su enseñanza de lo más simple a lo más complejo, con el objetivo de ejercitar el adiestramiento de la mano y ponerlo en contacto con aquellos modelos que deben servirle de ejemplo. Este tipo de práctica exigía una adecuación progresiva que apenas había sufrido alteraciones desde sus inicios, cuando fue claramente enunciada en el Renacimiento por ejemplo por Leonardo da Vinci en su *Tratado de la Pintura*.⁷

La copia de composiciones realizadas por otros maestros para pasar luego a la copia "del natural" ha sido una constante en la formación de los jóvenes artistas. Dentro de esta

⁵ El texto del artículo lo reproduce parcialmente J. A. García Martínez en "Arte y enseñanza artística en la Argentina", Fundación Banco de Boston, Buenos Aires, 1895, pp. 86-89. También lo evoca Laura Malosetti, ob. cit., p.103

⁶ Un importante número de estas obras fueron cedidas a la Academia, constituyendo durante años parte medular de la pinacoteca de la institución. En 1988 fueron robadas de la misma, sin que se sepa su paradero hasta la actualidad.

⁷ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*. Madrid, Labor, 1976, p.352.

tendencia evolutiva se implementaron en el siglo XIX diversas estrategias pedagógicas como los manuales para artistas principiantes o las denominadas cartillas de dibujo. En la enseñanza de la figura humana estas últimas tenían una doble misión, por un lado, indicaban al maestro los principios de su instrucción y por el otro señalaban a los alumnos las formas de iniciarse en el dibujo de las distintas partes del cuerpo humano⁸.

En la copia de pinturas, las salas de los museos aparecen como la extensión de las aulas de la academia. Aquí los alumnos podían tomar contacto in situ con la técnica, especialmente el óleo, a través de la observación de la pincelada, los empastes y las veladuras o el efecto del acabado. Caraffa se convierte en un asiduo asistente a las salas de los museos europeos donde consolida su oficio tras horas de trabajo como "pintor copista". Pero paralelamente al ejercicio de la copia comienza a desarrollar en Italia la práctica de la pintura al aire libre, incorporando de esta manera ciertas libertades a su obra, por lo que desarrollará un academicismo heterodoxo. Este contacto in vivo con la naturaleza le permitió el desarrollo de una pintura espontánea y de síntesis.⁹ Esta actitud del pintor se comprende en un clima que propiciaba el alejamiento de los cánones más rígidos. Prueba de ello es la existencia en colecciones privadas de la ciudad de Córdoba de un número importante de obras de Caraffa, en su mayoría paisajes de pequeño formato, concebidas con un carácter fresco y abocetado.

Por aquel momento los pintores jóvenes de Nápoles se organizaron en oposición al academicismo oficial, siguiendo las influencias de otros centros avanzados de Italia, además de lo que se estaba verificando en otras capitales europeas. Estos pintores intentarían crear vías idóneas para formular un lenguaje común, unitario, y "nacional" en un clima cultural y político convulsionado, dentro del cual se ubicó la expedición garibaldina de 1860, la caída de la monarquía meridional de los Borbones, y el inicio del proceso de unificación de la península bajo los Saboya. Un lenguaje que dentro de la vertiente romántico-realista fue capaz de expresar y traducir en imágenes, con inmediatez y fuerte sentido de la actualidad, nuevas ansias de libertad en el quehacer artístico y nuevas necesidades de verdad y de acercamiento a "lo concreto" en sus maneras de expresarse. De modo que, cuando Caraffa pasa por Nápoles se estaba consolidando allí un "realismo actualizado", una tendencia que ha sido recientemente reinterpretada por investigadores italianos.¹⁰ Esa intolerancia de los jóvenes pintores hacia la academia oficial dio lugar a la formación de escuelas privadas, donde la enseñanza, si bien no se diferenciaba mucho de los métodos impartidos en la academia, si se nutría de las indicaciones teóricas de la estética de impronta hegeliana de Francesco de Sanctis y de las relativas consecuencias que para las artes figurativas

⁸ Cfr. Corso Progresivo di Disegno - Figura por Antonio Vallardi Editore, Milano (ca. 1910). Agradezco a María Eugenia Vivanco el acercamiento de este valioso material.

⁹ La historia oficial estructuró un discurso basado en obras de Caraffa resueltas con un sentido más formal. Esta dualidad entre lo que la historiografía canónica podría llamar "obra menor" y "obra mayor" originó un relato fragmentado y reduccionista, cuya fuente para su argumentación fue solo la "obra mayor" conservada en museos y colecciones oficiales.

¹⁰ Nicola Spinosa, "La pittura a Napoli nel secondo Ottocento" en Capolavori dell'800 napoletano. Dal Romanticismo al verismo. Milán, Edizioni Mazzotta, 1997, p. 23.

significaron, por una parte la necesidad de basarse en el estudio del vero y por otra parte la necesidad de evaluar a la pintura como un conjunto unitario de "forma" y "contenido".

Anticipando así, las reconocidas teorías de Vittorio Imbriani, (uno de los más destacados teóricos de las nuevas corrientes del realismo italiano), sobre el significado y el valor de la mancha pictórica, elaboradas conjuntamente con lo que venían haciendo desde la misma corriente los macchiaioli toscanos.¹¹

Estas consideraciones evidencian la constancia de la tensión entre la copia y la creación. Una pugna entre la pintura entendida como representación mimética y objetiva, actitud heredera del academicismo ortodoxo, y la pintura concebida como una percepción de la realidad particularizada por la mirada del artista.

En 1886 Emilio Caraffa se encuentra en la capital de España, donde cumple una activa participación dentro del circuito del arte madrileño¹², desplazándose en un contexto atravesado por un clima de controversias. Las academias de arte, que por esos años estaban siendo blanco de sucesivas objeciones, comenzaron a sentir el impacto de innumerables cuestionamientos que provenían principalmente de la crítica romántica española. Los tópicos que abordaba dicha crítica ponían en evidencia la imposibilidad de convivencia entre la norma del sistema académico y la libertad que el genio artístico necesitaba para crear. Asimismo, se cuestionaban otros aspectos del mundo del arte como la renovación de los géneros, las exposiciones, el mercado, el público o la intervención del estado. Estos reclamos y quejas contra la pedagogía académica surgen como consecuencia de las profundas transformaciones sociales que estaba sufriendo Europa y que incidían en el mundo del arte, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX.¹³

Tras ello la tradicional Real Academia de Bellas Artes de San Fernando iniciará, aunque lentamente, una serie de transformación en su estructura, incorporando la adopción de sucesivas reformas en su sistema de enseñanza. En 1849 pasó a llamarse Escuela Especial de Bellas Artes, convirtiéndose en una "nueva" institución, en la cual se pusieron en práctica algunas novedades. En este sentido la presencia en Madrid del pintor belga naturalizado español Carlos de Haes significó un avance hacia la modernización de la pintura española. Una modernización que, como señala Carmen Pena se desarrolló en un proceso irregular caracterizado como "débil" donde la renovación de lo académico se produjo con lentitud y resistencia al cambio.¹⁴ Desde su prolongado magisterio en la cátedra Paisaje de la Escuela, Haes logró posicionar al paisaje como género, institucionalizando las "salidas al campo"¹⁵

¹¹ Idem, p. 24.

¹² Caraffa concurre con "Procesión en siglo XVI" a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 donde se le concede la Cruz de Carlos III, distinción para artistas extranjeros. Bernardino de Pantorba, Historia crítica de las exposiciones nacionales celebradas en España. Madrid, Editorial Ramón García-Rama, 1980, p. 130. Sobre su obra se escribió: "Quiero ver el asunto y no lo encuentro. ¿Es que la procesión anda por dentro?" Enrique Segovia Rocaberti, Cálculo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1887, p. 22

¹³ Cfr. Calvo Serraller, Francisco y García González, Ángel "Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la academia durante el romanticismo español" en Ponencias y Comunicaciones del II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 1978.

¹⁴ María del Carmen Pena, "Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1889-1918)", Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1994, p. 20

¹⁵ Es abundante la documentación que testimonia el trabajo al aire libre en la cátedra de Haes. Cfr. Fondo Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Legajos 103-105 Comunicación de Dirección y Secretaría a prof. y otros. Años 1871-1889. Ídem Legajos 106-109

seguido por un gran número de alumnos y discípulos. Pero a pesar de su prédica innovadora la pintura de Haes, heredera del canon realista, se encontraba todavía sujeta a algunas recetas académicas.

En ese complejo proceso de modernización de la pintura española, Caraffa viaja a Galicia permaneciendo por algún tiempo en Vigo, donde realiza una serie de pinturas con temas playeros y marinas. Con una actitud claramente moderna se aparta del centralismo conservador madrileño buscando motivos en la periferia. Es sabido que la pintura regionalista significó el descubrimiento de lo genuinamente peninsular, por lo que se convierte en el tema del arte español de la modernidad.¹⁶ El auge de las publicaciones ilustradas fue otra motivación para que los artistas noveles desarrollaran escenas de paisajes que luego se incluían en estas páginas como una forma de obtención de algún tipo de reconocimiento y prestigio.¹⁷

Tras las exploraciones y los viajes se nos revela un pintor inquieto, curioso y atento a las novedades pero que mantiene una actitud contradictoria, ya que no se despega totalmente de la tradición. Caraffa no abandona la práctica de la copia y se transforma en un asiduo visitante del Museo del Prado, copiando fundamentalmente a Velásquez.¹⁸ Es importante destacar que a fines del siglo XIX el museo europeo estaba experimentando un gran auge como institución pública, y que su actividad seguía relacionada con la Academia. Ello explica la búsqueda de inspiración tanto técnica como temática por parte de los alumnos, ya que el museo proporcionaba imágenes aprovechables desde una óptica racionalista y positivista, ofrecía auténticos documentos, muy útiles para un artista en formación.

Seguramente Caraffa conocía un material que estaba al alcance y que circulaba entre los alumnos y becarios extranjeros que se iniciaban en este género como el "Manual del pintor de historia" escrito por Francisco de Mendoza, un completo instructivo a tono con las tendencias de la época, en el cual se recomendaba:

Para adquirir facilidad en la composición y dar cierta gracia y corrección a las figuras que en ella entran, es muy útil y necesario dibujar mucho, copiando las obras que existen grabadas al agua fuerte de los grandes maestros, y en especialidad las de aquellos que están reconocidos como los mejores compositores y dibujantes.

Esta práctica facilita y da gran soltura al pensamiento y la mano para agrupar bien las figuras y presentarlas de una manera clara, comprensible y de lucimiento.

Años 1890-1900. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Agradezco a la Prof. Isabel García su amabilidad y colaboración para con mi trabajo de investigación en ese Archivo durante el mes de febrero de 2002

¹⁶ Francisco Calvo Serraller Los orígenes de la modernización artística española. Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 36.

¹⁷ En La ilustración Española y Americana aparece por ejemplo reproducida "La Rivera del Vigo" de Francisco Pradilla, Año XVIII, Nº XXXIX, Madrid 22 de octubre de 1874, pp. 616 y 617.

¹⁸ Nuestro pintor se encuentra registrado en numerosas ocasiones en los libros de pintores copistas del Museo del Prado: 21 de abril de 1888 Nº de Orden 193; 6 de mayo de 1889 Nº de Orden 282; 4 de septiembre de 1889 Nº de Orden 631, 632, 633. Libro 3.

No queriendo omitir nada de lo que pueda ilustrar al principiante, le prevendré, que como sus primeros estudios para aprender a manejar el color, deberán ser haciendo copias, procure que éstas, sin perder en nada el tono general del original, sean un grado más claras; porque debe considerar, que si a sus copias les da la pátina que ha adquirido con los años el original se le oscurecerán y perderán mucho, cuánto más tiempo pase. Igualmente, que para aprender a manejar el color, y adquirir gusto y belleza en el mismo, prefiera siempre las escuelas y los grandes maestros ya indicados, y después siempre estudie por el natural, que es el verdadero maestro.¹⁹

Al redimensionar la estancia de Caraffa en España podemos determinar que el pintor asume una actitud de búsqueda, a pesar de que no se aleja totalmente del modelo académico convencional, se aproxima a ciertas novedades revelando una postura ecléctica y por lo tanto moderna.

Como lo afirma José León Pagano, los años de Caraffa transcurridos en Europa resumen "un curioso capítulo de psicología artística" ya que la elección de permanecer el mayor tiempo de su beca en España significó que lo "silenciaran los historiadores".²⁰ Dentro de un formato historiográfico convencional España caía fuera del mapa cultural europeo, determinando que el único parámetro valorativo era su comparación con Francia. Ello originó un relato antojadizo colmado de prejuicios, sin dimensionar que realmente en la península estaban sucediendo cosas importantes. A la luz de las recientes investigaciones sobre Caraffa (entre las que se incluye este trabajo) pueden desmontarse hoy los aspectos más estereotipados sobre su labor expresados en el relato canónico.

Copiar - Crear 3.

Córdoba, tradición y modernidad

Luego de los años transcurridos en Europa, Caraffa regresa a la Argentina en 1891 y se instala en la ciudad de Córdoba. Él no era cordobés, había nacido en San Fernando del Valle de Catamarca, y tenía muy poco que ver con Córdoba, no se había formado en la docta ciudad ni tampoco se conoce que su familia haya mantenido algún vínculo de parentesco con familias mediterráneas. Su padre, un reconocido educador italiano, se había radicado años antes en Córdoba donde cumplió una larga y prolífica labor hasta su fallecimiento en 1909,²¹ y éste parece ser el único motivo por el que el joven Emilio decidiera establecerse en estas tierras. La ciudad de Córdoba, que había sido definida por Sarmiento como "un claustro encerrado entre barrancas"²² transitaba durante la última década del siglo XIX por una etapa de importantes transformaciones. En un acelerado proceso de urbanización, la

¹⁹ "Manual del pintor de historia, ó sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión" por Francisco de Mendoza, profesor de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, Sección elemental, etc. etc. Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870, p. 36 y p. 41; el destacado es mío.

²⁰ José León Pagano El arte de los argentinos. Edición del autor, Buenos Aires, 1937, T 1, p. 409-419.

²¹ Ramón Rosa Olmos, "José Angelini Caraffa, un educador olvidado" en Revista de Historia Americana y Argentina. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Historia, Año VII, N°s 13/14, Mendoza, 1968-1969, pp. 151-161.

²² Domingo Faustino Sarmiento, Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas. Banco de la Provincia de Córdoba y EUDE-BA, Buenos Aires, 1989, p.125.

antigua aldea irá incorporando las novedades del progreso, siendo en ello un factor fundamental de cambio el torrente inmigratorio, principalmente de origen italiano.²³ Un escenario de tensiones en el que no estuvo asente la confrontación entre tradición y modernidad, entre clericales y liberales²⁴. Dentro de este contexto, las acciones desarrolladas por Caraffa en cuanto a la redimensión del rol del arte y del artista en la sociedad fueron sistemáticas, desplegando una continua expansión de esfuerzos en torno a la generación de un *ambiente* para el progreso del arte en la ciudad. En ese sentido la fundación de la Academia cordobesa aparece en el panorama cultural argentino como un temprano y singular acontecimiento en su tipo, lo que da cuenta de los alcances de la generación del '80 en cuanto a la consumación de un proyecto de nación culta y civilizada. En este sentido un sector clave de la clase dirigente mediterránea entendía que la intervención del estado era fundamental para la acción educativa, en este caso la educación artística, en beneficio de la evolución de la sociedad hacia la civilización. El propio Caraffa estaba convencido que las academias de arte debían ser mantenidas por el estado, y señalaba que:

no hay sitio en la tierra, donde halla imperio, reino o república, que el gobierno no mantenga para honor suyo estas instituciones que al andar de los tiempos se convierten en timbres de gloria para un país.²⁵

La Academia era el lugar por donde pasaban todos los aspectos relacionados con las bellas artes en Córdoba²⁶, fue instituida para impartir normas y sistemas que constituían una definición del arte y de las divisiones, funciones y técnicas que le correspondían. En este sentido le tocó a Emilio Caraffa, su creador, asumir una labor múltiple conjuntamente a su práctica como artista y profesor. Fue él quien tras su prédica instauró la profesionalización del trabajo del pintor, implantando consignas acerca de la "verdadera" definición de arte y estableciendo tras sustanciosas polémicas nuevas maneras de entender el hecho artístico²⁷. Como todos los hombres de su generación,

Caraffa estaba suscripto a los preceptos de una filosofía positivista, basada en una indiscutible fe en el progreso civilizador. En su prédica subyacen los principios tradicionales del pragmatismo, asignando una gran confianza en el progreso del arte y en el florecimiento de la sociedad gracias a su influjo. Su labor gravita entonces dentro de la promoción de esa

²³ Cfr. Diana Wechsler (coordinadora) Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX. Asociación Dante Alighieri de Bs. As e Instituto Italiano di Cultura, s/f.

²⁴ 25 - He expresado estos aspectos en "Un espacio de mutaciones: el pintor Emilio Caraffa en la Catedral de Córdoba" en Fernando Guzmán et. Al. (compiladores) Arte y Crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, Ril Editores, 2004, pp. 113-121; y en "Triunfante en el cielo. Una mirada contemporánea sobre un aspecto de la obra del pintor argentino Emilio Caraffa (1862 - 1939)" Ponencia presentada en las VIII Jornadas del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba 11 y 12 de noviembre de 2004. Inédito.

²⁵ Emilio Caraffa "Academia de Pintura. Razonamientos" Los Principios, Córdoba, 8 de noviembre de 1901, p. 1, col. 4.

²⁶ Luego de los primeros años de funcionamiento y tras la fuerte gravitación que la Academia venía ejerciendo en el ámbito cordobés, el gobierno provincial dispone en 1911 la creación de una galería estatal de pintura y escultura. Esta circunstancia será el antecedente del Museo Provincial de Bellas Artes, inaugurando su actual sede en 1916. Durante los primeros años de vida institucional, el Museo desplegará su labor íntimamente vinculado a la Academia, ambas supeditadas a la entonces Comisión de Bellas Artes.

²⁷ Sobre este aspecto ver: Bondone, Tomás Ezequiel "Emilio Caraffa y la génesis de una modernidad artística en Córdoba" en Avances Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, Nº 7. Córdoba, 2003/2004, pp. 39-52.

tendencia, constituyéndose en el protagonista de la construcción de una sociedad moderna, compuesta de valores mixtos y ya no legitimada únicamente en el pasado. Es así como su labor al frente de la Academia se establece como un generador de "grandes beneficios" para el "ambiente artístico" de Córdoba, declarando que la institución:

...ha ido destruyendo esa pesada capa de equivocación artística que había aquí en esta docta ciudad, resultado de las enseñanzas del buen viejo Cony, que aunque tiene mérito por haber sido el primero acompañado de su buena fe, en cambio la atmósfera que creó y que echó raíces, hizo mucho mal al verdadero desenvolvimiento del arte legítimo de Velásquez y Ticiano"²⁸

Esta apreciación de Caraffa funcionó como un disparador que dio origen a una importante confrontación, entre los que denomino antiguos y modernos, ya que quienes habían sido los alumnos de Cony"²⁹ salieron a defenderlo. Caraffa ostentaba el monopolio de la definición legítima del arte, instaurando nuevas reglas de juego. Era él quien tenía desde el "podio académico" la visión legitimadora para definir que era y que no era arte, él podía distinguir y reconocer los dotes de quien era "artista pintor" y quien no lo era. Es así como quedan excluidos de su visión el "buen viejo Cony" y el resultado de las enseñanzas de "aquella escuela".

Como institución formadora del campo, la presencia de la Academia en el medio cordobés no tardó en hacerse notar. El Ateneo, una meritoria aunque efímera institución cultural, fue testigo desde su fundación en 1894 de una importante presencia de profesores y alumnas de la Academia, quienes fueron merecedores de distinciones en sus certámenes y de elogios en la prensa local. A propósito de la primera exposición del Ateneo Caraffa declaraba:

Las artes Señores, si es verdad que es lo último de que se impregnan los pueblos, también es verdad que no se debe esperar que lleguen impulsadas forzosamente por la necesidad, sino que se debe poner un empeño decisivo por parte de los gobiernos y de todas las personas que comprendan que son éstas, lo verdaderamente bello y que hacen dulcificar un tanto nuestra existencia haciéndonos transportar en muchos momentos a regiones ideales tan llenas de bellezas que nos conmueven profundamente, despertando y haciéndonos conocer la grandeza de nuestros espíritus.³⁰

Con cierta cuota de idealismo e inspirado en un positivismo taineano, Caraffa estaba convencido de que el arte era el medio a través del cual la sociedad podía alcanzar la tan ansiada senda del desarrollo, una mentalidad de la que estaba imbuida su generación, y en este sentido es significativo destacar los puntos de contacto con su contemporáneo Eduardo

²⁸ Emilio Caraffa "Academia de Pintura. Razonamientos" Los Principios, Córdoba, 8 de noviembre de 1901, p. 1, col. 4.

²⁹ Luis Gonzaga Cony (1797 - 1882) era un pintor portugués que luego de pasar por la corte de los Braganza en Brasil se instaló en Córdoba y fue profesor de: Genaro Pérez (1839 - 1900); Andrés Piñero (1854 - 1942) y Fidel Pelliza (1856 - 1920). Cfr. Bondone, Tomás Ezequiel "Emilio Caraffa y la génesis de una modernidad artística en Córdoba" en Avances Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, N° 7. Córdoba, 2003/2004, p 47.

³⁰ "Ateneo de Córdoba. Discurso del pintor Emilio Caraffa". Los Principios, 12 de mayo de 1896, p. 1, col. 3 y 4.

Schiaffino en cuanto a la simetría de la labor que ambos desplegaron en Córdoba y Buenos Aires simultáneamente.

Las nuevas maneras de enseñar implementadas por Caraffa en la Academia residían entonces en la adopción de un esquema paulatino que consistía primero en la reproducción de estampas, para pasar luego a la copia del natural. Esta última estrategia implica ciertamente un rasgo de modernidad en la enseñanza de las bellas artes, que abandonará la copia de arquetipos y la pintura de memoria en el taller. Una manera inédita de enseñar arte en estas tierras, tomando modelo la vida real y que estaba a tono con el temperamento artístico de Emilio Caraffa, quien como vimos se había aproximado al aire-librismo y a la pintura regionalista española durante su estancia europea.

La pedagogía instaurada en la Academia era significada por el propio Caraffa con un discurso en el cual el par original-copia aparece como una constante. Y tras la presentación pública de las obras producidas por las alumnas de la institución, el pintor determinaba que:

Esta primera exposición tiene mucha importancia y tiene muy poca. Mucha por ser comienzo del desenvolvimiento artístico en esta culta ciudad de Córdoba, y poca por ser compuesta casi totalmente por obras que son copias ya de cuadros originales, ya de oleo- grafías o cromos. Es menester que quede a luz la diferencia tan grande que hay de una copia a un original. Las copias nunca tienen mérito, y si solamente les encontramos o le concedemos alguno es en el caso de ser tomadas de originales célebres y ejecutadas o por el mismo autor o por verdaderos maestros.

Lo que si deben estar rodeadas de toda alabanza son las pinturas originales.

Es necesario que concluya ese afán de oleo- grafías de cuadros malos, de fotografías, etc. porque esto conduce a adulterar el verdadero arte y no se notará nunca el adelanto.

Yo en nombre de los que aman las artes les doy la enhorabuena por la exposición presente, en donde figuran cuadros que aunque son copias la mayoría, fuerza es convenir que hay muy buenas y dignas de todo elogio. Por esto, distinguidas señoritas, voy a hacer uno yo y es el siguiente: que la exposición que se verifique el año próximo sea compuesta toda de estudios hechos directamente del natural y por lo tanto originales³¹.

Caraffa le asigna al concepto de "original" un importante peso como parámetro valorativo en la formación del estudiante. Asimismo, estaba convencido de la importancia del ejercicio de la copia en de la Academia, él entendía a esta práctica dentro de un esquema progresivo, ya que su asimilación suponía un afianzamiento evolutivo de la técnica académica, una etapa inferior que debe superarse con el estudio del natural, para avanzar luego a un estadio superior, al ámbito de la creación original.

³¹ Idem. El destacado es mío.

Los comentarios de un cronista en la prensa local son elocuentes no sólo al destacar el sentido escalonado de los métodos impartidos por Caraffa, sino también al subrayar que sus enseñanzas promovían nuevos sentidos en el horizonte del gusto, imponiendo así nuevas formas de ver el mundo a los habitantes de la ciudad mediterránea:

El primer año de la Academia su digno director lo dedicó a preparar a los alumnos en el conocimiento de la paleta. Se comenzó por tonos fuertes, agrios, para después pasar a la suavidad del colorido, cosa que se ha seguido en el tercer año. El segundo año a copias de los grandes maestros y el tercero que es el actual 1899 al estudio del paisaje.

Los modelos fueron elegidos con detención de manera que el ojo experto notara lo selecto y la distinción en el gusto, cosa que persigue la Academia en su idea de depurar el gusto artístico de Córdoba.³² "

La Academia aparece entonces como un lugar donde no solamente el arte era impartido como estudio, sino también sancionado y evaluado, un centro monopolizador de las funciones de legitimación y transmisión de valores³³. Ello se corrobora en el rol desempeñado por esta institución en los años sucesivos, ya que estarán bajo su órbita las actividades referidas a la organización del Salón Anual a partir de 1916, la implementación de la ley de becas en 1922, junto a las tareas relacionadas con la convocatoria, selección y seguimiento de los becarios.

Los pintores que acompañaron a Caraffa en la etapa inicial de la Academia transitaron por la experiencia de una modernidad temprana. Una modernidad entendida en palabras de Zygmunt Bauman "de lo sólido a lo líquido", con el afán de aliviar el peso de viejas prácticas e impulsar un cambio hacia territorios de mayor fluidez. Es interesante señalar que casi todos los pintores que trabajaron junto a él en esta etapa no eran cordobeses y además todos realizaron una importante experiencia formativa en Europa (Italia y España). Por lo tanto la permanencia en Córdoba les significó a estos "recién llegados" una tarea de "autoidentificación", síntoma elocuente ya que "la modernidad temprana `desarraigaba` para poder `rearraigar`" algo que se percibe en el carácter general de sus obras, tanto en la técnica como en la temática.

La pedagogía implementada durante los primeros años de la Academia tenía que ver con la gravitación de las novedades del panorama artístico europeo hacia fines del siglo XIX. Los primeros profesores se apropiaron de esas novedades para construir una modernidad en la periferia. A este grupo de pintores le tocó desplegar las estrategias que hicieron posible

³² "La Academia de Pintura". La Libertad, 12 de diciembre de 1899, p. 3, col. 2; el destacado es mío.

³³ Dentro de esta dimensión, un acontecimiento puntual funciona como un hecho revelador: en 1926, durante la primera (y única) presentación individual de Emilio Pettoruti en Córdoba, el Gobernador Ramón J. Cárcano decide, en un gesto inédito, comprar para la Provincia una obra del pintor. La adquisición del cuadro "Bailarines" se realiza mediante un decreto en el cual se determina que su destino será la Academia de Bellas Artes. Decreto N° del 3 de Septiembre de 1926. La obra se conserva hoy en el MPBA. Sobre este tema puede consultarse el Catálogo de la exposición Emilio Pettoruti 8 obras de la colección Museo Caraffa, realizada en conmemoración del 80º aniversario del Museo, Córdoba, 1994.

constituir a la Academia como un lugar de prestigio. En el caso puntual del paisaje local, fueron ellos quienes con su mirada iniciaron la práctica del género, resaltando su valor. La fuerza de esa mirada inicial, esa original manera de ver, construyó una representación de la naturaleza que es el punto de partida de la tradición de la pintura del paisaje en Córdoba. Este nuevo género originó un tipo de lenguaje que era el que demandaba el cordobés urbano y burgués, habitante de los años de transición del siglo XIX al XX. Es entonces desde la Academia donde se "irradia" esta nueva forma de ver el mundo, logrando así una gran difusión y al fin su aceptación.

La creación del Museo Caraffa en el proyecto modernizador de Córdoba¹

Revista TEORICA- N0 1 - setiembre 2005. Córdoba

Mariana Panzetta²

No ha sido fácil para la historiografía cordobesa la consignación de datos precisos acerca del origen del Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa". Una de las razones reside quizás en la ausencia, durante un tiempo demasiado prolongado, de una investigación exhaustiva acerca de su génesis, sumado a la perpetuación de datos no siempre claros en cuanto a fechas, nombres o lugares, que se han ido retransmitiendo y repitiendo a lo largo de algunas décadas. En realidad, la historia del museo no se presenta como un recorrido lineal con un punto de partida neto o repentino, y quizás esto ayude a comprender el origen de ciertas confusiones. Cuando se realiza una revisión más compleja de la historia, esto es, el análisis del fenómeno en relación orgánica con su entorno, se comienza a comprender de qué manera se gestó la trama cuya lógica interna generó la conformación del espacio institucional del museo, tanto en sus aspectos artísticos, como administrativos y sociales.

Cronológicamente existen dos momentos claves a tener en cuenta, uno en el año 1914, cuando se fundan las primeras salas de pintura del Museo Provincial - museo que como veremos, se había dedicado mayoritariamente a la Historia de Córdoba-; y otro en 1916, con la iniciativa estatal de construir y consecuentemente trasladar el museo -ya convertido sólo en museo de arte- a su nueva y definitiva sede, que será el edificio neoclásico diseñado por el arquitecto húngaro Juan Kronfuss, el cual hoy se levanta sobre la Plaza España, en el barrio de Nueva Córdoba. Estos dos momentos, íntimamente relacionados entre sí, se dan como hitos de una progresión que culminó en la autonomía definitiva de un ámbito institucional destinado exclusivamente a las artes: el primer momento como reconocimiento de una necesidad expositiva específica; el segundo como materialización de un espacio físico donde emplazamiento urbano, estilo arquitectónico y participación oficial, actuaron interdependientemente como condicionantes del carácter con el que el museo se insertó en la ciudad, tanto en el plano físico como en el simbólico.

El hecho supuso una de las más importantes expresiones de un anunciado progreso cultural que la Córdoba de entonces experimentó como parte del proyecto de modernización³ de la ciudad, impulsado desde los ámbitos oficiales. Ya en todo el país esta modernización se había transformado en *leit motiv* de la época -siendo la construcción de museos públicos una de las cartas fuertes- y fue un proyecto de carácter fundamentalmente ciudadano, en tanto que tuvo a las ciudades como escenario exclusivo⁴. En líneas generales, se caracterizó por una voluntad que pretendió la ruptura radical con respecto a viejas

estructuras o cánones llamados "tradicionales" (léase "obsoletos"), en contraposición a "lo nuevo", autoproclamándose, así como opción cultural emancipatoria que en diversas manifestaciones llegó a revestir un carácter de "hora cero"⁵. Europa fue el modelo indiscutible y a partir de ese modelo, las versiones locales de la aplicación de este espíritu que asociaba lo nuevo con prestigio y con avance, terminó modificando, modulando y recreando profundamente la fisonomía de las ciudades ⁶.

Al mismo tiempo, la actividad de la población se fue transformando tras la creación de instituciones emergentes de una burguesía que reclamaba para sí espacios específicos de desarrollo para sus actividades. Así cobraron fuerza los museos. En el caso de Córdoba, es imprescindible destacar que el museo de arte aparece gracias a la existencia previa de una actividad artística local, desarrollo que se venía dando gracias a la Academia de Pintura, ocupada fundamentalmente de la formación de artistas.

El Museo Politécnico

como antecedente del Caraffa

Sin embargo, las ideas acerca del progreso no eran nuevas en 1914, ni en 1916. Más bien, ése constituyó el período de consolidación de las mismas, proceso cuya etapa de inicio debe buscarse bastante más atrás, en la década de 1880. Ya desde ese momento se empezó a perfilar una nueva forma de comprensión general del mundo, en tanto lugar que se habita, como espacio en crecimiento, en construcción.

El propio Museo Caraffa tuvo, en realidad, una gestación bastante antigua que nos sitúa, precisamente, en esa década. Si bien mucho más tarde se le daría la forma que hoy conocemos, el Caraffa es hijo directo del Museo Politécnico de la Provincia, creado el 24 de enero de 1887⁷, cuyo director fue el presbítero Jerónimo Lavagna, nombrado en el mismo momento de la fundación. Para ese entonces Ramón J. Cárcano era Ministro del gobernador Ambrosio Olmos, y su papel de intermediario entre Lavagna y el gobernador fue fundamental para la creación del Politécnico, el cual fue en realidad producto de una propuesta del presbítero⁸, cuya intención era la de convertir en museo oficial una vasta colección personal de objetos de la más variada índole (mayoritariamente arqueológicos, y documentos manuscritos). De hecho, consta en el decreto oficial de su creación que el museo contaba con áreas tan diversas como: prehistoria⁹; historia (obras, manuscritos, correspondencias, autógrafos, objetos de uso de personajes eminentes o que se relacionaran con acontecimientos políticos o civiles); geología, mineralogía, paleontología y botánica; Artes, industrias, "y todo lo que fuera producto del trabajo humano"¹⁰. Se trataba como se ve, de un museo ilustrado, positivista, en donde por primera vez se reunían, con el fin de ser preservados y exhibidos, objetos relacionados al conocimiento en general, dentro

de una intención formadora y al mismo tiempo involucrada en alguna medida con la identidad local.

Para el momento de su creación, la importancia del Politécnico fue argumentada en la prensa cordobesa con la estimación -entre otros aspectos- de que se ubicaba como museo en un segundo puesto entre los de envergadura del interior del país, luego de los Museos Públicos de Buenos Aires y La Plata¹¹. Con respecto al lugar social y simbólico que el mismo vendría a ocupar, se esgrimió en el decreto:

"Que estos establecimientos no sólo sirven para perpetuar en diversas formas la memoria de los hombres eminentes y de los acontecimientos nacionales, sino que también reflejan por sus colecciones el grado de civilización en diversas épocas, y son una fuente de estudio, de enseñanza y de estímulo para el trabajo y la industria(...), Que es deber del gobierno procurar por los medios a su alcance, todos los ante- cedentes que sirvan para ilustrar y esclarecer los hechos de nuestra historia local (...), y que no poseyendo la Provincia una biblioteca pública, aquella sección cabe bien dentro de los límites de un Museo Politécnico"¹².

Los diarios de la época elogiaron, pues, largamente la iniciativa, y pusieron el acento en la comunión que existía entre el Estado, la necesidad del pueblo cordobés, y el carácter público que tenía la institución: "Marchamos tan rápidamente en el sendero del Progreso para que instituciones públicas como el museo no sean ya una necesidad sentida(...)"¹³; o también:

"Una institución de esta clase supone un alto grado de civilización y es muy propia de esta ciudad en cuyo seno se abrió la primera Universidad argentina. (...) Ya es tiempo de sacarla [a Córdoba] de su inferioridad y colocarla en el lugar prominente que debe ocupar. Esta obra incumbe simultáneamente a los poderes públicos y los individuos particulares. El actual Gobierno parece haberlo comprendido(..)"¹⁴.

La muy posterior derivación del área de Artes del Politécnico en un museo autónomo como el de Bellas Artes no puede desligarse de esa circunstancia general, previa, que preparó el espacio y el momento propicio para que su actividad pudiera como efectivamente fue desarrollarse activamente dentro de la dinámica cultural de la ciudad en las décadas siguientes.

El Politécnico se transforma...

El Museo Politécnico tuvo una vida de casi veinticinco años, durante los cuales siguió siendo su director Jerónimo Lavagna, hasta el momento de su muerte, acaecida en 1911. Es recién entonces -y ya Córdoba experimentó el cambio de siglo- que se hace cargo de esa dirección el Dr. Jacobo Wolff. Su nombramiento, el 29 de septiembre de 1911¹⁵, trajo para el museo algunos cambios estructurales de singular importancia para la conformación aún futura del museo de arte. Para este momento, ya era común que al Politécnico se lo llamara familiarmente Museo Provincial, incluso desde varios años atrás, situación reflejada en algunos documentos anteriores a 1911 (como por ejemplo los decretos del 2 de enero de 1891, o el del 8 de junio de 1896, en los que, con motivo de las asignaciones anuales de presupuesto, se lo designaba ya de esa forma¹⁶).

Pues bien, el mismo Jacobo Wolff, tras elaborar un prolijo inventario de las existencias de la institución manejada hasta ese momento por Lavagna¹⁷, propuso al Gobernador Félix Garzón la división del multifacético Politécnico en secciones más individualizadas, buscando su refuncionalización, pues el área de Historia Natural había crecido tanto en años anteriores, que había llegado a ocupar la mayor parte de la colección. Así, el 24 de octubre de 1911, se resolvió separar de manera definitiva esa área, previendo que para efectos pedagógicos la parte de Historia Natural sería trasladada -previo inventario- a los gabinetes de la Escuela Normal Alberdi¹⁸, y "[limitar] su acción para el incremento del mismo, a las secciones de Prehistoria, Historia y Artes e Industrias en general(...)"¹⁹. Es muy importante destacar que en aquella misma ocasión se toma la decisión de "(...) iniciar la formación de una galería de pintura y escultura a cuyo objeto la Dirección procederá de acuerdo con el Director de la Academia Provincial de Pintura, a quien se da en cargo para el efecto"²⁰.

Es notable y fundamental el señalamiento de este trabajo conjunto entre el Director del Museo Provincial y el Director de la Academia de Pintura. De ese modo se estaría dando por supuesto que en adelante la dedicación de Wolff estaría destinada mayoritariamente al área de Historia, y no es de extrañar que la de Artes se alinearía junto al trabajo que se venía desarrollando en la Academia.

Sin embargo, por alguna razón todavía en la avanzada fecha de 1917, aún no se habían efectivizado -en términos administrativos- estas separaciones, a juzgar por un documento firmado por el sucesor de Wolff: el Dr. Deodoro Roca, de quien hablaremos más tarde. En dicho documento, elevado al Dr. Agustín Garzón Agulla, Roca reclama nuevamente la necesidad urgente de darle un nuevo carácter al museo general, pero esta vez argumentando la propuesta de transformarlo en "dos instituciones perfectamente independientes la una de la otra: un Museo Colonial, adjunto al cual - mientras tanto- permanecerá el Museo de Bellas Artes, y un Museo de Historia Natural(...)"²¹. Con esto se estaría describiendo el lento proceso de separación interna del original Politécnico, proceso que habría tardado en concretarse casi una década desde la primera propuesta.

Museo y educación:

el vínculo con la Academia

La Academia de Pintura o Academia Provincial existía desde 1896, y fue un agente importantísimo y de primer nivel en la formación de artistas. Por sus aulas pasaron muchos de los más grandes artistas que hoy conforman la historia del arte de Córdoba, cuyas obras engrosarían, más adelante, la colección del Museo de Bellas Artes: Emiliano Gómez Clara, Manuel Cardeñoso, Carlos Camilloni, Antonio Pedone, Ricardo López Cabrera, Francisco Vidal, José Malanca, y muchos más que no se incluyen aquí pues resultaría una lista demasiado extensa.

En ese año de 1896, el pintor catamarqueño Emilio Caraffa solicitó al gobierno de José Figueroa Alcorta la oficialización de su propia academia, la cual funcionaba en su domicilio desde 1895, el mismo año en que en Buenos Aires se creaba el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta pequeña academia ya contaba con alumnos que empezaban a destacarse en el ámbito artístico de Córdoba. El mismo Caraffa había realizado estudios en Europa en la década del 80 y ya era un artista reconocido al momento de hacer la solicitud; la misma fue rápidamente atendida y a la sazón se decretó la creación de una Escuela de Pintura, Copia del Natural, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública²². Fue su director Emilio Caraffa hasta que renunció a su cargo en el año de 1915²³, sustituyéndolo en el mismo el pintor Emiliano Gómez Clara, hasta 1930, año en que terminó su gestión²⁴.

El hecho de que Caraffa primero y Gómez Clara después se ocuparan de parte de las actividades del Museo Provincial, pone de relieve el interesante vínculo que guardaron la Academia y el Museo durante más de una década. Es decir, se dió una estrecha relación entre el lugar de la enseñanza del arte y el de su exhibición, con lo que se denota un vínculo consciente entre exhibición y educación ya en las políticas del museo de entonces, o por lo menos, la existencia de esa asociación en el imaginario de los visitantes y los artistas que pasaron por sus salas. Este vínculo es señalado más adelante en las memorias del Gobernador Ramón J. Cárcano, quien alude a la inminente construcción, durante su gobierno, del nuevo edificio, con espacio "suficiente para instalar debidamente las colecciones, especialmente la sala de pintura, donde podrán concurrir a trabajar cómodamente el público y los alumnos de la Academia"²⁵.

Se definen los contornos...

En la práctica la sección de arte siguió funcionando como parte indiferenciada del Museo Provincial durante tres años, desde 1911. No obstante, la emergencia de una política cultural para la cual fue coherente la delimitación de un espacio bien diferenciado en su particularidad artística, hizo que en 1914, concretamente el 21 de noviembre, se decidiera oficialmente la inauguración de seis Salas de Pintura en el Museo Provincial, hecho que

efectivamente se concretó el 5 de diciembre de ese mismo año, contando con una exposición de más de cien obras clásicas y modernas, algunas adquiridas por el Gobierno de la Provincia, y otras dadas en préstamo por el Ministerio de Instrucción Pública de la Nación²⁶.

Estas salas, sin embargo, no fueron autónomas con respecto al Museo Provincial, sino que constituyeron sólo una sección de aquél. Ahora, si bien debe tomarse la fecha de 1914 como el punto de partida del proceso que culminaría finalmente en el museo que hoy conocemos, es recién en 1916 que éste logra un edificio propio.

Para entonces, ya existía en Córdoba un movimiento artístico importante. Dentro del mismo cabe citar la concurrida asistencia a la mencionada Academia de Pintura; la posibilidad que nuestros artistas tuvieron de comenzar o perfeccionar su formación en Europa; o bien, la práctica de la exposición y la costumbre social de asistir a ellas, con lo cual también se fue creando un público. Esta práctica expositiva y social venía dándose en salones especialmente creados para ello, como fue el caso de El Ateneo, primer Centro Cultural de Córdoba, fundado en 1894 en la sede de la Universidad (el cual organizaría los salones artísticos de 1896, 97 y 99²⁷), pero también en espacios no necesariamente artísticos y quizás más populares, como la pinturería Fasce (futura galería de arte con salones periódicos) y la pinturería Bobone. Ambos negocios, espacios comerciales en sus inicios, reservaban una parte de su recinto para la exhibición de obras, entre las que muchas veces pudo verse la producción de importantes artistas locales.

La Comisión de Bellas Artes

Con respecto a las Salas de Pintura del Museo Provincial, es necesario analizar que no fue ése un hecho aislado. La gestión de Ramón J. Cárcano fue una de las que mayor impulso le dio al desarrollo artístico de Córdoba. De hecho, el Gobierno de Cárcano había procurado ya en 1913²⁸ la creación de una comisión de cultura que tendría a cargo la promoción de las artes en Córdoba. Se denominó Comisión Provincial de Bellas Artes, y tuvo bajo su cuidado el funcionamiento no sólo del Museo Provincial de Bellas Artes, sino también el de otras tres grandes instituciones dedicadas a la actividad artística de la Provincia, las cuales desde entonces se agruparían bajo la misma jurisdicción. Estas serían el Conservatorio Provincial de Música, el Teatro Rivera Indarte (antiguo Teatro Nuevo y hoy Teatro San Martín), la Academia Provincial de Bellas Artes, y finalmente, el Museo, viniendo éste a completar el conjunto de entidades que nuclearon y fomentaron una importantísima parte de la actividad cultural cordobesa de entonces.

Tan destacada fue la presencia de esta Comisión desde el punto de vista de la política cultural que, en octubre de 1914, el Gobierno creó un fondo especial denominado "Fondo Bellas Artes" con el fin de reunir allí partidas especiales del presupuesto oficial, como así también dinero recaudado por las instituciones a cargo de la Comisión, y donaciones²⁹. Las donaciones incluirían varias de las obras de arte que luego pasarían a formar parte del

Museo. De ese dinero además, se financiaron concursos de becas de perfeccionamiento para artistas en el extranjero.

La autonomía administrativa

Resumiendo entonces, tenemos creada la situación de un Museo Provincial mayoritariamente dedicado a la historia, del cual es Director Jacobo Wolff, con una sección de artes desde el año 1911 que se convierte, en 1914, en Salas de Pintura (los contemporáneos llegarán a llamarles Museo de Pintura).

Creemos necesario aquí hacer una aclaración. Con frecuencia en la historiografía reciente se ha mencionado a Jacobo Wolff y al Dr. Deodoro Roca, su sucesor desde 1916 hasta 1919, como directores del Caraffa. Sin embargo, ambos fueron directores, en rigor, del Museo Provincial, sin que aún existiera un cargo específico de Director de "Bellas Artes". Luego de la renuncia de Roca, la persona que llegó a ocupar-se formalmente de la dirección fue Pablo Cabrera, desde 1919 hasta 1936, año en que muere. Pero su gestión no estuvo tampoco formalmente diferenciada del Museo Provincial.

Mientras esto sucedía, es decir, mientras Wolff y Roca, y más tarde Cabrera, desempeñaban sus funciones en la dirección del Museo Provincial, Caraffa y Gómez Clara (cada uno en su momento) fueron los principales responsables, en la práctica, de la parte artística del museo, incluso durante los años en que éste finalmente tuvo su edificio. Esto se desarrollaría así hasta la avanzada fecha de 1930, año en que en los archivos encontramos por primera vez la figura de Director del Bellas Artes; en ese año se nombra como tal a Antonio Pedone, para un museo ya de carácter autónomo en términos administrativos con respecto al viejo Museo Provincial (ya para este momento, el Provincial había dejado atrás tal denominación y era finalmente llamado Museo Histórico Marqués de Sobremonte). Con

esto hemos querido aclarar la confusión formal que a veces se produce al revisar la nómina del Museo Caraffa y la del Museo Marqués de Sobremonte, y encontrar tanto en uno como en otro, a Wolff y a Roca como sus primeros directores. Es decir, tanto uno como otro museo comparten un tronco común, del cual son representantes ambas personas. Esta situación también habla de los preámbulos de una conformación del espacio específico.



Vista del museo, ca. 1916 (col. C. B.)

El museo en la nueva urbanización

Para comprender las características del entorno urbano que finalmente tuvo el edificio del Museo Caraffa, es preciso volver un poco atrás. Un año antes de la creación del Museo Politécnico, durante octubre de 1886, comenzó a producirse un importante hecho urbanístico que en el futuro tendría que ver con el Museo de Bellas Artes. Era el inicio del trazado del barrio de Nueva Córdoba, entonces llamado Ciudad Nueva, proyecto diseñado por el ingeniero argentino Miguel Crisol, quien presentaría ante las autoridades cordobesas una propuesta de ensanchar la ciudad hacia el Sur, aunque no como una ampliación cualquiera, sino una a la manera "moderna".

En su momento el esfuerzo no sólo comportó una salida práctica al problema de las inundaciones que sufría la ciudad en ese momento, sino que tuvo toda una carga de expectativas con respecto al nuevo espacio ciudadano que la triunfal mano del progreso podría construir. De este modo, se planteó el que sería uno de los barrios más prestigiosos de Córdoba, totalmente inspirado en la ciudad moderna francesa³⁰.

No es casual que fuera éste el escenario elegido en 1916 para levantar el edificio neoclásico que el húngaro Juan Kronfuss diseñaría para el Museo de Bellas Artes. Tampoco es casual la inmediata asociación entre emplazamiento físico y prestigio simbólico en un recinto destinado al albergue y difusión de la producción artística, así como salta a la vista la relación para nada gratuita entre Burguesía, Artes y Estado, con la consecuente definición no sólo de un espacio fundacional con tales características, sino del objetivo tácito de poder mantener esta relación en el tiempo.

Sobre este tema volveremos más adelante, cuando toquemos los aspectos relativos al edificio de Kronfuss. Por ahora importa saber que, en la década del 80, mientras se estaba inaugurando el Politécnico, ya marchaba decididamente el proyecto de urbanización de las tierras del Sur. A esto habrá que agregar que, en la misma época, la misma mano trajo paralela y ampulosamente otras obras de envergadura, como la instalación del alumbrado público de la ciudad, el inicio de la construcción del Teatro Rivera Indarte, la fundación del Servicio Meteorológico, y la apertura de numerosos caminos hacia el interior de la Provincia, así como la fundación de las primeras (y no escasas) colonias para inmigrantes, entre otros.

Planeando un edificio para el Bellas Artes: primer intento

Conforme pasó el tiempo, y comenzado el nuevo siglo, fue cada vez más evidente la necesidad de darle al museo una sede propia. Cuando se planeó construirlo, el Gobernador Félix Garzón le encargó al arquitecto húngaro Juan Kronfuss el diseño del mismo, proyecto

que el arquitecto termina y presenta en 1913. En ese entonces se planeaba destinar al museo no su lugar actual sobre la Plaza España, sino el que ocupó el ya para entonces demolido Chalet Crisol, cerca de la plaza mencionada. Es significativo el hecho de que el proyecto presentado en esta ocasión fuera rechazado por el mismo Gobierno. Se debe a que aquel edificio de 900 m² que Kronfuss proponía, estaba inspirado totalmente en formas reinterpretadas de la arquitectura tradicional cordobesa, en un estilo neocolonial. En el mismo era posible reconocer elementos inspirados en la Catedral, los templos de Alta Gracia y Santa Catalina, y las casas del virrey Sobremonte y Gobernador López Cabrera³¹. Es necesario destacar que desde épocas muy anteriores estas edificaciones habían ido conformando la fisonomía distintiva de Córdoba, en una tácita asociación, a través de la monumentalidad de los mismos, entre los poderes del Estado, y de la Iglesia católica. Es posible "leer" que la forma física del edificio en el primer proyecto de Kronfuss "se apoyaba" en este doble aspecto, es decir, en aquello históricamente legitimado, tanto en el orden simbólico, como en el práctico, en cuanto ordenador de la vida cotidiana.

El proyecto fue rechazado por el Gobierno justamente porque en los comienzos del siglo XX, se suponía que la asociación con "lo tradicional" iría en desmedro del espíritu del "progreso", palabra clave de la modernización. Un museo de arte, según los entendidos, de ninguna manera debía estar albergado en un edificio que recurriendo a la arquitectura preexistente, no reflejara "la altura y actualidad" de su misión, y este rechazo hizo que la iniciativa se frustrara y se dejara en suspenso.

y finalmente un edificio se levanta...

Así se mantuvieron las cosas hasta que en 1915 el gobierno de Cárcano nuevamente pidió un proyecto a Kronfuss. En este segundo proyecto se propuso un edificio neoclásico de 27,20 metros de frente por 7,80 metros de fondo, consistente en un salón único debajo del cual se previó la construcción de un sótano para futuras ampliaciones³². Este fue el proyecto que finalmente se aprobó y se llevó a cabo, siendo el edificio que hoy conocemos.

Si se toma cuenta la estrechez del vínculo entre Artes y Estado, es visible la entrada en juego de un nuevo elemento, que es la legitimación del poder a través de la arquitectura de estilo neoclásico, donde debe leerse el desplazamiento de lo "autenticado" históricamente, por lo "autenticable" gracias al avance de la Modernidad. El contrato fue firmado el 2 de febrero de 1916, y se eligió para levantarlo el terreno que se encuentra sobre la Plaza España, lindante al Parque Sarmiento, donde se halla actualmente. Sería inspector de obras el ingeniero Donald J. Smith, y constructor el ingeniero Ubaldo Emiliani.

La monumentalidad del Museo emerge pues sobre el espacio físico que -como ya se ha dicho- en aquella época representaba mejor la modernización cordobesa, no sólo por su ubicación en un terreno elevado frente a la Plaza España, que le daba al edificio un carácter

destacado, sino por el hecho de estar ubicado en el pulmón verde de la ciudad: el Parque Sarmiento; y además, en el prestigioso barrio de Nueva Córdoba³³.

El edificio estaba aún en obras -a pesar de estar su culminación estipulada por contrato para el 11° de mayo- cuando el 8 de ese mismo mes, la Comisión de Bellas Artes daría inicio a uno de los acontecimientos más importantes de la historia del arte cordobés, como fue la inauguración del Salón Nacional de Pintura, el primer salón de convocatoria nacional realizado en el interior del país, que contó con más de 300 obras entre las que se encontraban trabajos de los más reconocidos artistas locales. La prensa señalaría como precedentes del evento dos hitos fundamentales: la creación del Museo Politécnico en 1887, y la de las Salas de Pintura del Museo Provincial, en 1914³⁴. En el discurso que el Ministro de Gobierno Dr. Justino César pronunció para inaugurar la exposición, se anunciaba que los premios del Salón se albergarían en el nuevo y flamante edificio del Museo³⁵.

La colección: sus inicios

Así como se dio la paulatina conformación espacial y social del museo, y el logro, al mismo tiempo, de su independencia administrativa con respecto a los otros dos museos que otrora formarían parte, junto con éste, del antiguo Provincial; se produjo de manera paralela, un lento e importante proceso en la conformación de la colección. Con ésta se buscaba no sólo una especificidad en cuanto a productos de las artes plásticas, sino también que los elementos de dicha colección fueran lo suficientemente representativos de la producción artística local, entendiéndose argentina, pero especialmente, cordobesa.

Ambos aspectos de ese proceso, en términos de una delimitación del perfil museístico, comienzan a ser explícitos durante la gestión del Dr. Deodoro Roca, en los años veinte, momento en el que se plantean de manera más contundente, determinados y definitivos lineamientos con respecto al tipo de colección que debería albergar el Bellas Artes.

De este modo, y volviendo al comienzo, tenemos que en el año de 1911 la propuesta de Wolff de separar el museo en secciones, marca el primer antecedente -junto con los documentos acerca del patrimonio del antiguo Politécnico- de la existencia de obras de arte en la colección de aquel museo, aunque sabemos que éstas existían en número relativamente reducido³⁶. Lo que más adelante se querrá para el Bellas Artes, nuestro actual Caraffa, es que le sean destinadas exclusivamente obras de arte moderno.

Así lo confirma un documento firmado por Deodoro Roca durante su gestión, en el año de 1917, en el que dice además:

"Los pabellones que actualmente se utilizan en el nuevo edificio del Parque Sarmiento, continuarán siendo del Museo de Bellas Artes, sección que tenderá a ser cada vez más un Museo de Arte Moderno. No podemos pensar en presentar series completas de autores ni de escuelas clásicas (entendiéndose que hago referencia al tiempo). Todo está ya en los museos de Europa. Lo

poco que aún restaba se halla en Estados Unidos. Fuera de ellos, excepcionalmente, habrá algún cuadro de valía. Lo único que legítimamente podremos hacer será -como digo- un Museo de Arte Moderno. Córdoba es ya un centro de estímulo para el arte pictórico (...)"³⁷.

De este modo, tenemos para ese momento el hecho de que se ha definido claramente un perfil hacia el cual orientar el crecimiento de la colección.

A las primeras adquisiciones y donaciones, anteriores al documento de Roca (entre las que deben incluirse las inaugurales 164 obras de arte moderno y clásico de las Salas de Pintura de 1914), se le sumará en años posteriores, el periódico engrosamiento del acervo; esto se produjo gracias al envío obligatorio de obras que los artistas cordobeses, alumnos de la Academia becados en Europa, debían hacer para justificar la continuidad de sus estadías. No es difícil deducir que cuando se hablaba de arte moderno en estos documentos, se estaba hablando de un arte de influencia marcadamente europea, con lo que por otra parte, se afirma el vínculo que mencionáramos más arriba, entre la Academia como lugar de enseñanza y el Museo como lugar de difusión donde el modelo europeo funcionó como modulador y legitimador de unas preferencias estéticas generalizadas.

En cuanto al género artístico que prevalece en aquellos años, debe destacarse que, desde el comienzo, fue la pintura el tipo dominante en la colección, haciendo eco de la histórica hegemonía del género, especialmente en las primeras décadas del siglo XX (esto no quiere decir que llegado su momento, no fueran incorporadas obras de otro tipo, como dibujos, grabados y esculturas, sino que estas últimas existen en menos cuantía). La pintura era "el lugar seguro" del arte, condensando una necesidad oficial de perpetuar para el museo y ante la ciudadanía, el tácito desafío de imponerse -y mantenerse como hito dentro del movimiento cultural.

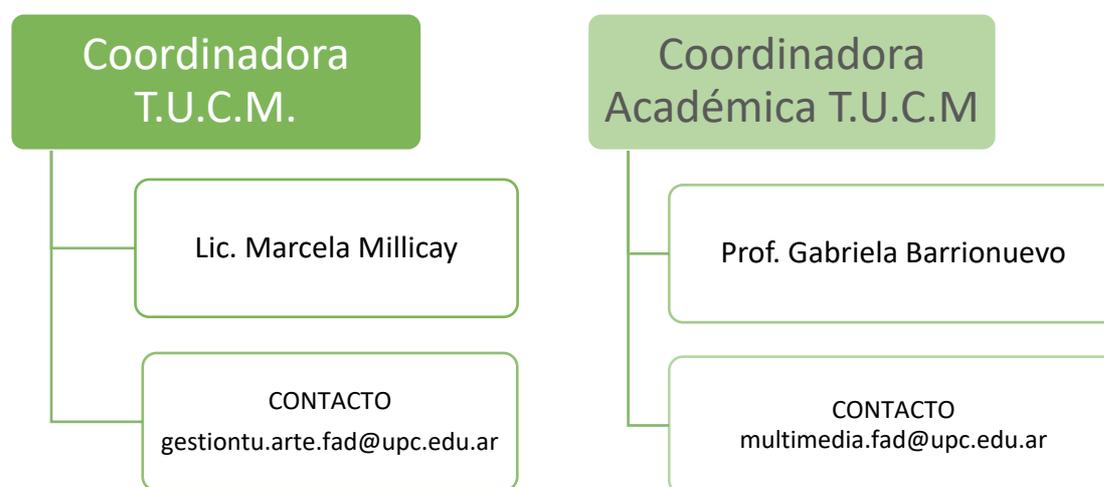
El nombre con el que el museo ha llegado hasta nuestros días es de cuño reciente y se le asignó en homenaje a la tarea artística de Emilio Caraffa. Fue recién en 1950 que se le bautizó con su nombre, habiendo transcurrido once años a partir de la muerte del pintor.

Así hemos visto que progresivamente se fue dando una serie de acontecimientos y situaciones que hablan de la conformación, cada vez más fuerte, de un campo artístico inscripto en el ámbito de la Modernidad, sin el cual la aparición del museo no hubiera sido posible. En cuanto a la especificidad de sus funciones, el museo vino a ser en la práctica la materialización oficial de un espacio expositivo coherente con el movimiento artístico moderno, a la vez incrementando y complejizando sus alcances. Es así que la magnificencia del edificio, el lugar de su emplazamiento urbano, el hecho de ser la primera institución oficial museística destinada al arte, el tipo de colección elegida, y los demás aspectos que hemos visto como la formación de un público que vino a completar el circuito producción-recepción, fueron partes articulantes de una misma voluntad legitimadora del nuevo espíritu, en un ámbito social de exhibición para las artes en Córdoba.

1. Parte del presente trabajo es reescritura de una investigación inédita sobre los orígenes del Museo Caraffa, llevada a cabo por la autora en el 2000, por encargo del mismo museo
2. Historiadora del arte. Docente de la Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta".
3. En palabras de Néstor García Canclini, léase "Modernización" como "proceso social que trata de ir construyendo la Modernidad", entendiendo Modernidad como etapa histórica (Canclini, Néstor García: "La modernidad después de la postmodernidad", en: En: Ana María de Morales Belluzo (org) Modernidade: vanguardas artísticas na America Latina. San Pablo: Memorial/UNESP, 1990,p. 205). Para un estudio más profundo de estas categorías aplicadas a nuestras sociedades ver: Canclini, N. G.: Culturas híbridas. México: Grijalbo, 1994. Para una visión específica de Córdoba ver: Ansaldi, Waldo: "Una Córdoba modernizada, más sin Modernidad", en: Catálogo 100 años de plástica en Córdoba, 1904-2004. Córdoba: La Voz del Interior/ Museo Caraffa, 2004, pago 20-30.
4. Cfr. Beatriz Sarlo: "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires". En: Ana María de Morales Belluzo (org), op. cit., p.32.
5. Cfr. Nicolás Casullo, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman. Itinerarios de la modernidad. Bs. As: Eudeba, 1ra. Ed., 1999, p.26- 27.
6. El caso de la fundación del barrio de Nueva Córdoba en nuestra ciudad es claro ejemplo de ello, como veremos.
7. Diario El Interior. Córdoba, 24-ene-1887, pag 1.
8. Cfr. Bischoff, Efraín. Historia de la Provincia de Córdoba. Bs. As: Géminis, 1970, p.59-61.
9. Llama la atención que bajo el nombre de este apartado se incluyen ciencias como la Numismática, la Antropología y la Etnografía (sic). (Cfr. Diario El Interior, Idem)
10. Idem. Para una descripción de los objetos que componían el museo, ver en el mismo diario artículo del 29-ene-1887, pag 1.
11. Ibidem, 24-ene-1887
12. Idem
13. Ibidem, 25-ene-1887, pago 1..
14. Ibidem, 27-ene-1887, pag.1.
15. Compilación de leyes y decretos de la Provincia de Córdoba,1911, p.467
16. Ibidem, 1891, p.6-19; Y 1896, p. 169
17. Ibidem, 4-oct-1911, p. 475.
18. Ibidem, 24-oct-1911, p. 515.
19. Idem
20. Idem. (Subrayado nuestro).
21. Roca, Deodoro: Proyecto de reorganización del Museo Provincial de Córdoba. Córdoba: Talleres gráficos de la Penitenciaría, 10may-1917 (Subrayado mío). Sobre el mismo tema se puede consultar también el año 1916 en La Voz del Interior, la nota enviada por Roca con fecha 18-ago, pag. 2.
22. Cfr. Rodríguez, Artemio. Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX. Córdoba: Imprenta Universitaria, 1992, pp. 81-82.
23. Compilación..., 27-dic-1915, p. 575.
24. Para un estudio más profundo sobre la Academia en sus orígenes consultar: Bondone, Tomás: "En torno a la Academia. Emilio Caraffa y las prácticas artísticas en Córdoba", en: Revista Estudios No. 4, Area Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, Córdoba.
25. Mensaje del Gobernador de Córdoba Dr. Ramón J. Cárcano. Mayo, 1 ro. de 1916, p. 152.
26. Compilación..., 21-nov-1914, p. 296.
27. -Cfr. Rodríguez, Artemio. Op cit, pp. 163-171. El Ateneo fue oficialmente disuelto el 28 de abril de 1913. Ver: Compilación... 1913, p. 360.
28. Ver Discurso del doctor Ramón J. Cárcano al asumir el cargo de Gobernador de Córdoba. 17-may-1913.
29. -Ibidem, 28-oct-1914, p. 252-254.
30. -Para un seguimiento del proceso de urbanización de Nueva Córdoba, ver Decretos del 28-oct-1886; 10-jul-1891; 11-nov-1892; 30-nov-1892; 26-dic-1892, en: Compilación... , años respectivos.
31. Cfr. Page, Carlos: La arquitectura oficial en Córdoba (1850- 1930). Bs. As.: Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, 1994, p. 165.
32. Diario Los Principios, 6-feb-1916, p.3.
33. Una modificación más reciente fue llevada a cabo por Arquitectura de la Provincia en 1962, a propósito de la Primera Bial Americana de Arte que organizó Industrias Kaiser Argentina, con la construcción en la parte posterior, de dos salas de estilo funcionalista (de acuerdo a la preferencia estilística de la década). Cfr. Rocca, Cristina. Las Bienales de Córdoba en los 60. Arte, Modernización, Patrocinio y Guerra Fría. Córdoba: Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades (SECyT). En prensa.
34. Diario La Nación 7 -may-1916. Ver también rememoración de la inauguración de las Salas de Pintura en discurso inaugural del evento: Ibidem: 8-may-1916, pag. 9.
35. Ibidem: 8-may-1916, pag. 9.
36. Sin embargo, no tenemos noticia de la llegada de alguna de estas obras al Caraffa actual, ni siquiera en sus primeros inventarios.
37. Roca, Deodoro. Op cit, pago 12-13

ADMINISTRACION 2024

Tecnicaturas Universitarias E.S.B.A. Dr. José Figueroa Alcorta



Despacho de alumnos

BEDELES - TURNO MAÑANA

ATENCIÓN PRESENCIAL de LUNES A JUEVES 9 A 12 HS
Contacto: despachoalumnos.fad.figueroa@upc.edu.ar

T.U. Producción Artístico – Visual
Carolina Flores

COM 1 - COM 3

T.U. en Creación Multimedial
Sol Bastos

COM 1 (comisión única)

BEDELES - TURNO NOCHE

ATENCIÓN PRESENCIAL de LUNES A JUEVES 18 A 21 HS
Contacto: despachoalumnos.fad.figueroa@upc.edu.ar

T.U. Producción Artístico – Visual
Félix Tapia

COM 2 - COM 4

T.U. Gestión del Patrimonio Cultural

COM 1 (comisión única)

Estudiantes T.U. Producción: Es importante tener presente el **N° de comisión al que se pertenece**, principalmente al momento de inscribirse a exámenes finales.

PREINSCRIPCIÓN

1) Entrega de documentación.
LA MISMA QUE ENVIASTE POR
MAIL

2) Asistencia al C.I.E.U.

MATRÍCULA

**Del 15 AL 22 DE
MARZO DE 2024**

Quienes aún no lo hayan realizado, **ES MUY IMPORTANTE** Confirmar el turno en que cursará la carrera y el mail de contacto

(a esa dirección se vinculará el aula virtual y se les enviará toda información relacionada a la Institución).

Inscripción a las materias de 1er año - Anuales y del 1er cuatrimestre (Despacho)

Se les enviará desde Despacho el usuario y clave para el ingreso a autogestión (después del 26 de marzo)

IMPORTANTE

Las personas que hayan presentado **solo la Constancia** de Título - Analítico en trámite, quedarán matriculadas de modo **CONDICIONAL**, pudiendo presentar dicha documentación hasta junio 2024, de lo contrario **NO PODRÁN PRESENTARSE A RENDIR EXÁMENES FINALES - JULIO 2024**

COMUNICACIÓN

- Es fundamental que **ante cualquier consulta** al mail de Despacho de Alumnxs, se aporten datos **NOMBRE Y APELLIDO; DNI; CARRERA Y COMISIÓN**.
- **No mandar consultas, ni respuestas desde mails colectivos**, ya que las mismas deben ser archivadas y de esa manera no se pueden guardar las consultas.

- **DE MODO PRESENCIAL:**

TURNO MAÑANA: LUNES A JUEVES 9 A 12 HS

TURNO NOCHE: LUNES A JUEVES DE 18 A 21 HS

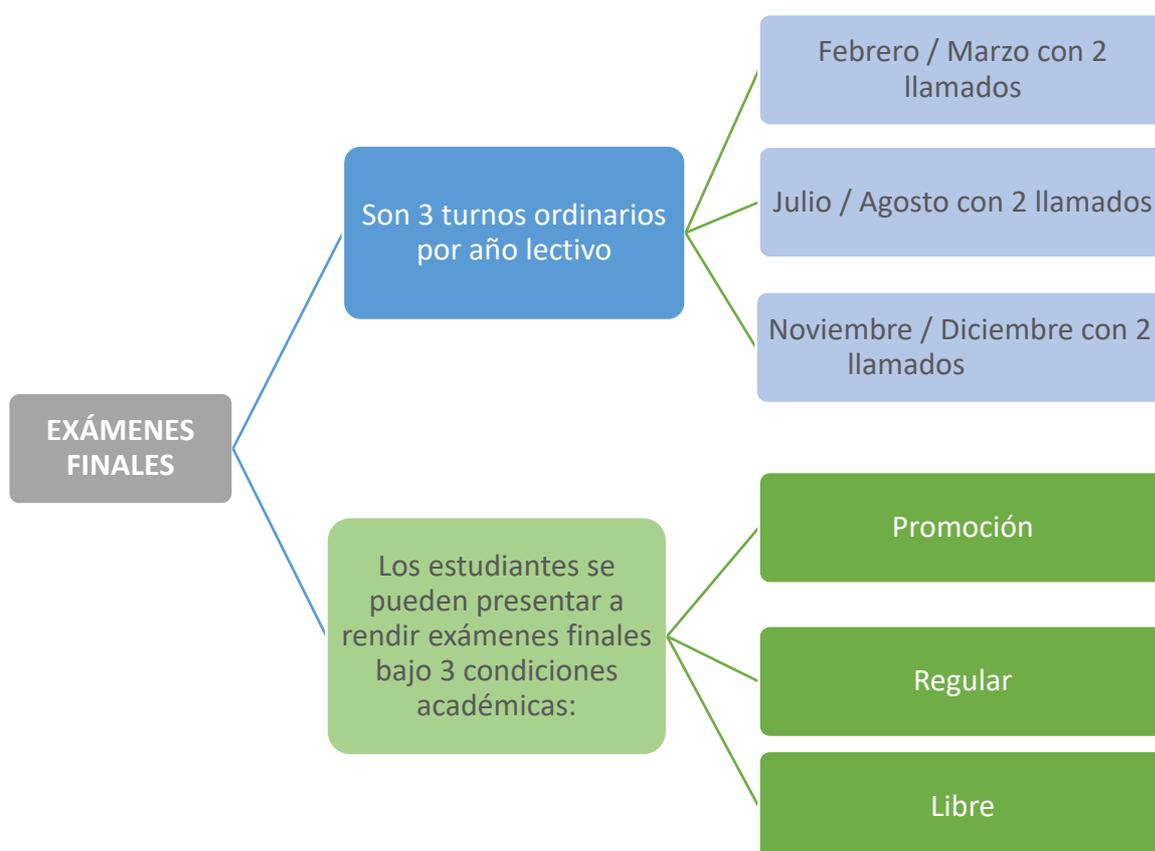
AULA VIRTUAL

El usuario y clave de AULA VIRTUAL les llegara por correo electrónico automático en el momento en que se les habilita el aula.

	<p style="text-align: center;">EQUIVALENCIAS (INSTITUCIÓN EXTERNA - ESBA FIGUEROA ALCORTA)</p>
<p>Fechas a definir. Se informará oportunamente</p>	<p>Requisitos:</p> <ul style="list-style-type: none">● Solicitud (Al FORMULARIO DE SOLICITUD, deben pedirlo por mail a Despacho de Alumnos)● Analítico total o parcial donde figure la unidad curricular aprobada emitida por la Institución correspondiente.● Programa de estudios de la unidad curricular.
	<p style="text-align: center;">CORRESPONDENCIAS (ESBA FIGUEROA ALCORTA - ESBA FIGUEROA ALCORTA)</p>
	<p style="text-align: center;">EN EL CASO DE CORRESPONDENCIAS ENVIAR SOLO SOLICITUD DE EQUIVALENCIA CON LOS DATOS CORRECTAMENTE EXPUESTOS</p>
Enviar a	equivalenciastu.figueroa@upc.edu.ar

Estudiante regular:

Aquella persona que ha cumplimentado con el proceso de matriculación y esté inscripta en al menos una unidad curricular en el año lectivo vigente.



- La condición académica a la que puede acceder el estudiante en cada unidad curricular estará determinada en el plan de estudios de cada carrera.
- Cada turno ordinario tiene 2 llamados permitiendo que el estudiante se pueda inscribir a rendir unidades curriculares correlativas.
- La inscripción a exámenes finales se realiza de manera personal a través de autogestión.
- Los 7 turnos ordinarios consecutivos para regulares y promocionales establecidos para rendir examen final de una unidad curricular ya sea bajo la condición de Regular o de Promoción, se cuentan *a partir del momento en que el estudiante obtiene la condición.*

PROMOCIÓN

El estudiante deberá tener en las instancias evaluativas de cursado 7 o más de calificación.

Asistencia del 75%

Tiene derecho a una evaluación recuperatoria por ausencia debidamente justificada o por aprobación de la instancia evaluativa con calificación de 4 a 6.

La promoción cuenta con 2 turnos ordinarios consecutivos inmediatos al cierre de cursado, pasados los 2 turnos pasará a la condición de regular y tendrá 5 turnos ordinarios consecutivos para aprobar la materia. De no aprobarla después de estos 5 turnos como regular tendrá que recurrir la materia.

REGULAR

El estudiante deberá tener en las instancias evaluativas de cursado 4 o más de calificación.

Asistencia del 65%

Tiene derecho a recuperar el 50% de las instancias evaluativas del cursado.

La condición de regular cuenta con 7 turnos ordinarios consecutivos para aprobar la materia. De no aprobar después de estos 7 turnos tendrá que recurrir la materia o rendirla en condición de libre en los espacios curriculares que así lo permitan.

Para rendir el examen final el estudiante deberá de respetar el régimen de correlatividades del plan de estudios al que está inscripto.

LIBRE

El estudiante podrá rendir como libre los E.C. que así lo permitan.

Deberá estar matriculado en la carrera en el año lectivo que pretenda rendir como libre y no revista la condición de Promoción o Regular.

Cumplir con el régimen de correlatividades del plan de estudios al que está inscripto.

Solo se puede rendir libres hasta el 30% del total de materias curriculares de la carrera en que está inscripto el estudiante.

Los talleres NO se pueden rendir libres, solo como promocional o regular.

El examen tendrá 2 instancias evaluativas: una escrita o técnica y una oral. Solo podrán pasar a la instancia oral quienes hayan aprobado la instancia escrita o técnica. La calificación final será el promedio de ambas instancias siempre y cuando ambas hayan sido aprobadas con 4 o más.

CORRELATIVIDADES

Una materia es correlativa de otra cuando es necesario tenerla aprobada para poder cursar la siguiente. En el caso de los exámenes finales, también hay correlatividad a la hora de rendir.

El cursado y aprobación de un Plan de Estudios está regido por un Régimen de Correlatividades. El Régimen de Correlatividades establece que, para cursar y aprobar una asignatura, deben cumplimentarse los requisitos estipulados en el Régimen.

Al momento de cursar o rendir el examen final de una asignatura, todas las materias que sean correlativas de la misma deben estar cursadas y/o aprobadas (según corresponda).

Es importante que, al momento de ingresar a la Universidad, el alumno se informe sobre el Régimen de Correlatividades para ir planeando cómo y cuándo cursar y rendir las diferentes materias. Los planes de estudios pueden consultarse en el acceso Carreras.

CORRELATIVIDADES DE LA TEC. UNIV. EN CREACIÓN MULTIMEDIAL

Régimen de correlatividades Resolución Rectoral N° 0000/2019		
UNIDAD CURRICULAR	PARA CURSAR	PARA RENDIR
Laboratorio de sonido 2		Aprobada Laboratorio de sonido 1
Laboratorio de imagen digital 2		Aprobada Laboratorio de imagen digital 1
Lenguaje de la imagen 2		Aprobada Lenguaje de la imagen 1
Laboratorio de recursos tecnológicos		Aprobada Introducción a los recursos tecnológicos aplicados
Dibujo 2	Regularizada Dibujo 1	Aprobada Dibujo 1
Proyecto multimedial 2		Aprobada Proyecto multimedial 1
Arte, historia y tecnología 2	Regularizada Arte, historia y tecnología 1	Aprobada Arte, historia y tecnología 1
Espacio experimental autosustentable	Regularizada Proyecto multimedial 1	
Laboratorio de sonido 3		Aprobada Laboratorio de sonido 2
Laboratorio de imagen digital 3		Aprobada Laboratorio de imagen digital 2
Lenguaje de la imagen 3		Aprobada Lenguaje de la imagen 2
Curaduría y arte multimedial	Regularizada Proyecto multimedial 2	Aprobada Proyecto multimedial 1
Taller de producción artística multimedial		Aprobada Laboratorio de sonido 2 Laboratorio de imagen digital 2 Lenguaje de la imagen 2 Proyecto multimedial 2
Posproducción tecnológica efectos especiales - FX	Regularizada Proyecto multimedial 2	
Práctica profesionalizante 2	Regularizada Práctica profesionalizante 1	Aprobada Práctica profesionalizante 1
Arte, historia y tecnología 3	Regularizada Arte, historia y tecnología 2	Aprobada Arte, historia y tecnología 2

1er AÑO

UNIDAD CURRICULAR		CONDICIÓN ACADÉMICA
LABORATORIO DE SONIDO 1	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
LABORATORIO DE LA IMAGEN DIGITAL 1	TALLER	PROMOCIÓN/ REGULAR
LENGUAJE DE LA IMAGEN 1	SEMINARIO	PROMOCIÓN/ REGULAR / LIBRE
INTRODUCCIÓN A LOS RECURSOS TECNOLÓGICOS APLICADOS	SEMINARIO	PROMOCIÓN / REGULAR / LIBRE
DIBUJO 1	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
PROYECTO MULTIMEDIAL 1	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
OPTATIVA 1	SEMINARIO	PROMOCIÓN/ REGULAR
PRÁC. DE VINC. TERRITORIAL COMUNITARIA 1	SEMINARIO	PROMOCIÓN / REGULAR
INTRO. A LA HISTORIA DEL ARTE	ASIGNATURA	PROMOCIÓN/ REGULAR / LIBRE
ARTE, HISTORIA Y TECNOLOGÍA 1	ASIGNATURA	PROMOCIÓN / REGULAR / LIBRE
LECTURA Y ESCRITURA ACADÉMICA	ASIGNATURA	PROMOCIÓN/ REGULAR / LIBRE
INTRODUCCION A LA PROGRAMACIÓN DE ORIENTADA A OBJETOS	SEMINARIO	PROMOCIÓN / REGULAR / LIBRE

2do AÑO

UNIDAD CURRICULAR		CONDICIÓN ACADÉMICA
LABORATORIO DE SONIDO 2	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
LABORATORIO DE LA IMAGEN DIGITAL 2	TALLER	PROMOCIÓN/ REGULAR
LENGUAJE DE LA IMAGEN 2	SEMINARIO	PROMOCIÓN/ REGULAR / LIBRE
LABORATORIO DE RECURSOS TECNOLÓGICOS	SEMINARIO	PROMOCIÓN / REGULAR / LIBRE
DIBUJO 2	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
PROYECTO MULTIMEDIAL 2	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
PRÁCTICA PROFESIONALIZANTE 1	PRÁCTICA PROFESIONALIZANTE	PROMOCIÓN / REGULAR
OPTATIVA 2	SEMINARIO	PROMOCIÓN/ REGULAR
ESPACIO EXPERIMENTAL AUTOSUSTENTABLE	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
ARTE, HISTORIA TECNOLOGÍA 2	SEMINARIO	PROMOCIÓN / REGULAR / LIBRE
LENGUA EXTRANJERA CON FINES ESPECÍFICOS	ASIGNATURA	PROMOCIÓN/ REGULAR / LIBRE
FILOSOFÍA Y ESTÉTICA	ASIGNATURA	PROMOCIÓN / REGULAR / LIBRE

3er AÑO

UNIDAD CURRICULAR		CONDICIÓN ACADEMICA
LABORATORIO DE SONIDO 3	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
LABORATORIO DE LA IMAGEN DIGITAL 3	TALLER	PROMOCIÓN/ REGULAR
Lenguaje de la Imagen 3	SEMINARIO	PROMOCIÓN/ REGULAR / LIBRE
CURADURÍA Y ARTE MULTIMEDIAL	SEMINARIO	PROMOCIÓN / REGULAR
TALLER DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICO MULTIMEDIAL	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
INTRODUCCIÓN A LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	SEMINARIO	PROMOCIÓN / REGULAR / LIBRE
PRÁCTICA PROFESIONALIZANTE 2	PRÁCTICA PROFESIONALIZANTE	PROMOCIÓN / REGULAR
OPTATIVA 3	SEMINARIO	PROMOCIÓN/ REGULAR
PRODUCCIÓN TECNOLÓGICA EFECTOS ESPECIALES FX	TALLER	PROMOCIÓN / REGULAR
ARTE, HISTORIA TECNOLOGÍA 3	ASIGNATURA	PROMOCIÓN / REGULAR
SOCIO ANTROPOLOGÍA DEL ARTE Y LA TECNOLOGÍA	ASIGNATURA	PROMOCIÓN/ REGULAR / LIBRE
PRÁC. DE VINC. TERRITORIAL COMUNITARIA 2	SEMINARIO	PROMOCIÓN / REGULAR

SOBRE LAS MATERIAS OPTATIVAS DE LA TEC. UNIV. EN CREACIÓN MULTIMEDIAL

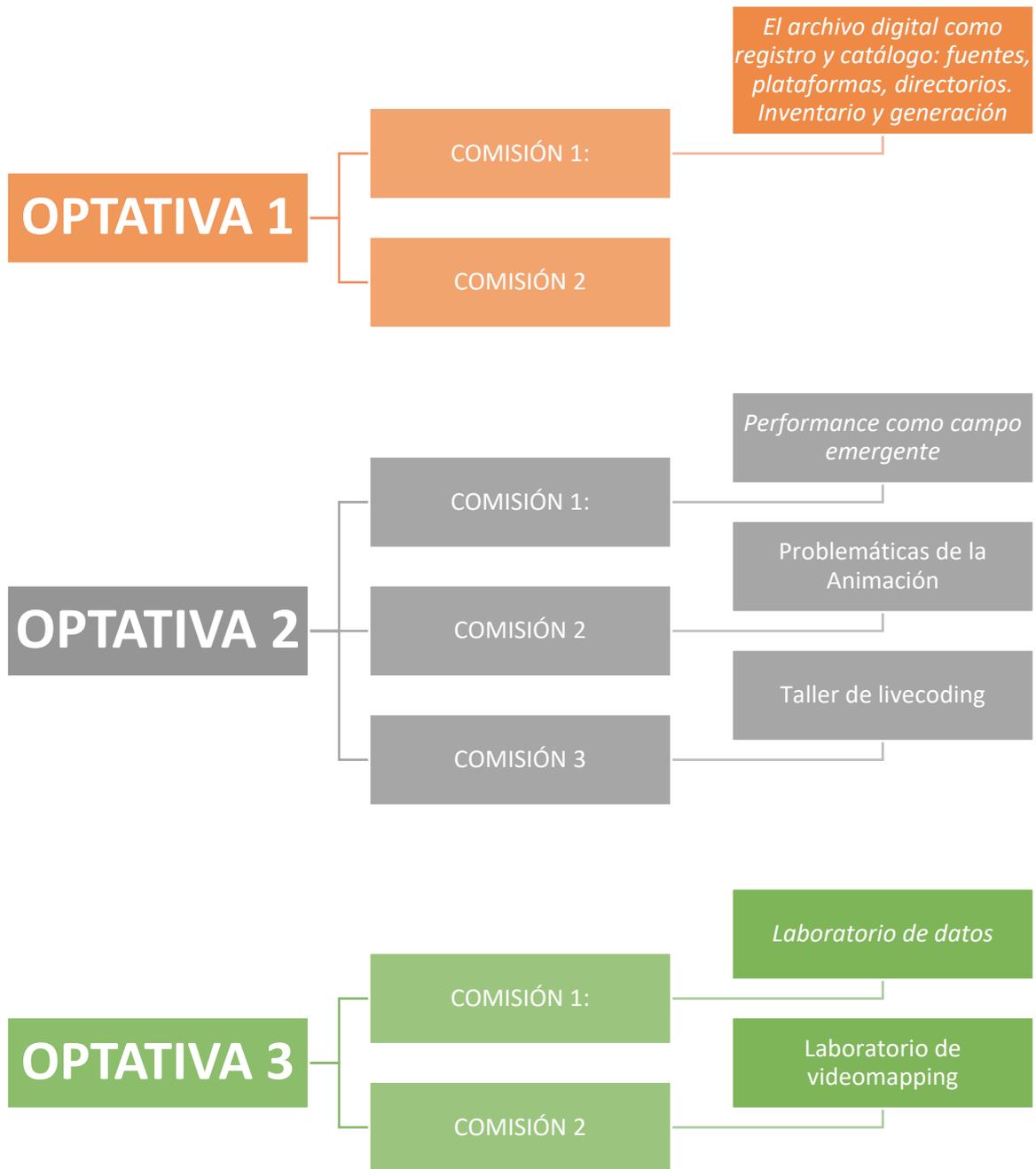
Las materias llamadas OPTATIVAS, poseen ese nombre porque lxs estudiantes pueden elegir cuales de ellas cursar.

La **OBLIGATORIEDAD** es de al menos una (1) por año.

Si el/la estudiante se interesa por más de una de ellas puede cursarlas y debe rendirlas para que luego se acrediten con una certificación extra. Para ello debe:

1. INCRIBISE EN AUTOGESTION EN SOLO UNA, CONSIGNANDO LA COMISION (esta es la que figurará en el analítico al terminar la carrera)
2. Si desea cursar otra comisión será necesario informar al docente a cargo y a Despacho de alumnos para que sea incorporado en las listas de asistencias y que se pueda emitir a posterior el certificado correspondiente.

Oferta académica de OPTATIVAS



SEMINARIO ELECTIVO INSTITUCIONAL

El Seminario electivo institucional se puede cursar en cualquier momento de la carrera. Para ello, debes elegir alguno de la oferta de Universidad Provincial de Córdoba y no es necesario que la temática esté relacionada al plan de estudios de la T.U.C.M. El seminario deber cursarse y rendirse y el mismo se acreditará en tu analítico como un espacio curricular más.

CARACTERÍSTICAS Se cursa en cualquier momento de la carrera

Se elige de la oferta Institucional de toda la UPC

Es una materia más, por lo tanto es **obligatorio**

Se puede cursar más de uno si hay seminarios con temáticas de tu interés.
Los seminarios extras que hayas cursado y aprobado recibirán una certificación extra.

Los seminarios que ofrece la UPC tienen su propio horario y pueden dictarse en cualquier espacio y día, es por eso que no se incluyen en el horario de dictado de clases de tu carrera.

HORARIOS 2024 TEC. UNIV. EN CREACIÓN MULTIMEDIAL

NOTA: Los horarios a continuación podrían presentar cambios, están sujetos a disponibilidad de tiempo y uso de espacios académicos.

1er AÑO - TECNICATURA UNIVERSITARIA EN CREACION MULTIMEDIAL

Recuerda que puedes cursar el **Seminario electivo institucional** en cualquier momento de la carrera. Para cursarlo, debes elegir alguno de la oferta de Universidad Provincial de Córdoba y no es necesario que la temática está relacionada al plan de estudios de la T.U.C.M. Este semanario deber cursarse y rendirse y el mismo se acreditará en tu analítico como un espacio curricular más.

HORA	LUNES		MARTES		MIÉRCOLES		JUEVES		VIERNES	
	1er Cuatrimestre	2do cuatrimestre	1er Cuatrimestre	2do cuatrimestre	1er Cuatrimestre	2do cuatrimestre	1er Cuatrimestre	2do cuatrimestre		
8:00 hs	DIBUJO 1		LABORATORIO DE SONIDO 1		INTRO. A LA HISTORIA DEL ARTE		ARTE, HISTORIA Y TECNOLOGÍA 1		LAB. DE LA IMAGEN DIGITAL 1	
9:00 hs	Prof. Nicolás Machado 8 a 10 hs 1ER CUATR. AULA 16 2DO CUATR: Aula MULTIMEDIA C.C.		Prof. Ragessi 8 a 10 hs Aula Multimedia CC		Prof. Andrea Ruiz 8 a 10hs Aula 16		Prof. Gabriela Barrionuevo 8 a 10 hs Aula 16		Profesor Alberto Díaz 8 a 10 hs AULA MULTIMEDIA - C.C.	
10:00 hs	PROYECTO MULTIMEDIAL 1		LENGUAJE DE LA IMAGEN 1		OPTATIVA 1. COMISIÓN 1 11 a 13 hs Aula 14 / Aula M CC		INTRODUCCIÓN A LA PROGRAMACIÓN DE ORIENTADA A OBJETOS		PRÁCTICA DE VINCULACIÓN TERRITORIAL COMUNITARIA 1	
11:00 hs	Prof. Jorge Castro 10 a 13 hs Aula MULTIMEDIA C.C.		Prof. Nicolás Machado 10 a 13 hs Aula MULTIMEDIA C.C.				Prof. J. Castro 11 A 13 hs Aula MULTIMEDIA C.C.		Prof. Andrea Rugnone 10 a 12 hs Aula 16	
12:00 hs							INTRODUCCIÓN A LOS RECURSOS TECNOLÓGICOS APLICADOS			
13:00 hs							Prof. Federico Ragessi 12 a 14 hs Aula MULTIMEDIA C.C.			
14:00 hs										

Recuerda que puedes cursar el **SEMINARIO ELECTIVO INSTITUCIONAL** en cualquier momento de la carrera. Para cursarlo, debes elegir alguno de la oferta de Universidad Provincial de Córdoba y no es necesario que la temática está relacionada al plan de estudios de la T.U.C.M. Este semanario deber cursarse y rendirse y el mismo se acreditará en tu analítico como un espacio curricular más.

PLANES DE ESTUDIOS

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICO VISUAL

<https://upc.edu.ar/fad/tecnicatura-universitaria-en-prod-artistico-visual/>

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN CREACIÓN MULTIMEDIAL

<https://upc.edu.ar/fad/tecnicatura-universitaria-en-diseno-multimedial/>

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

<https://upc.edu.ar/fad/tecnicatura-universitaria-en-gestion-del-patrimonio-cultural/>

REGLAMENTO UNIVERSITARIO SEGÚN DISPOSICIÓN 000002

CARRERAS UNIVERSITARIAS DE GRADO Y PREGRADO

Artículo N° 1 Se considerarán Estudiantes de la Universidad a todas aquellas personas que hubieran cumplimentado el proceso de la matriculación inicial. Se considerarán Estudiantes Activos de la Universidad en el año lectivo vigente (Febrero/Diciembre), aquellas personas que hubieren realizado la matriculación anual. Se considerarán Estudiantes Regulares de la Universidad, aquellas personas que además de cumplimentar con el proceso de matriculación establecido en la normativa vigente se hayan inscripto a cursar al menos 1 (una) unidad curricular en el año lectivo vigente (febrero a diciembre).

Artículo N° 2 - Los estudiantes para rendir exámenes finales pueden revistar en las siguientes condiciones académicas:

1. Promoción
 - 1.a Directa
 - 1.b Indirecta
2. Regular
3. Libre

La condición académica a las que puede acceder el estudiante en cada unidad curricular estará determinada en el plan de estudios de la carrera. La obtención de una condición implicará criterios de evaluación individuales y/o grupales y asistencia a clases.

Para rendir un examen final de una unidad curricular el estudiante deberá respetar el régimen de correlatividades del plan de estudios al que está inscripto.

En el caso de que el examen final no se lleve a cabo por razones institucionales que no sean responsabilidad del estudiante (paro docente, caso fortuito, fuerza mayor, etc.) la condición del estudiante se prorroga hasta la reprogramación de la mesa examinadora o la cantidad de turnos que dure la imposibilidad de llevar adelante el examen final.

1. PROMOCIÓN

El estudiante podrá obtener la condición de promoción con instancias evaluativas de cursado cuyas calificaciones sean de 7 (siete) puntos o más y con asistencia del 75% a las clases presenciales. Tendrá derecho a 1 (una) evaluación recuperatoria por ausencia debidamente justificada o aprobación de la instancia evaluativa con calificación de 4 (cuatro) a 6 (seis) puntos, siempre y cuando tenga aprobadas las instancias evaluativas de cursado. Se deberán prever durante el cursado de la unidad curricular un mínimo de 2 instancias evaluativas parciales obligatorias

La condición de promoción para un estudiante de una unidad curricular se puede obtener por promoción Directa o por promoción Indirecta. Ambas condiciones cuentan con 2 (dos) turnos ordinarios consecutivos inmediatos al cierre del cursado, pasados los dos turnos pasarán a condición regular. Serán los equipos de cátedra o docentes a cargo de la unidad curricular, junto con las autoridades de cada carrera, quienes determinarán si se habilita la promoción Directa o Indirecta, debiendo explicitarse en el programa o proyecto de cátedra.

La condición de promoción Directa de una unidad curricular habilita al estudiante para inscribirse y firmar el acta de exámenes finales en el turno ordinario inmediato al cierre de cursado y el ordinario siguiente, en caso contrario el estudiante perderá la condición de promoción y pasará a la condición de regular con 5 (cinco) turnos ordinarios consecutivos a partir del momento de obtenida la nueva condición.

La condición de promoción Indirecta habilita al estudiante para inscribirse y rendir un coloquio en el turno ordinario inmediato al cierre del cursado o al siguiente, caso contrario el estudiante perderá la condición de promoción y pasará a la condición de regular con 6 (seis) o 5 (cinco) turnos ordinarios consecutivos respectivamente, a partir del momento de obtenida la nueva condición. Aquel estudiante cuya calificación en la instancia de coloquio sea menor a 7 (siete) puntos o pese a estar inscripto en el examen final no se presentare, pasará inmediatamente a la condición de regular.

2. REGULAR

El estudiante podrá obtener la condición de regular con instancias evaluativas de cursado cuyas calificaciones sean de 4 (cuatro) puntos o más y con asistencia del 65⁰ o a las clases presenciales. Tendrá derecho a recuperar el 50⁰ « de las instancias evaluativas de cursado.

Se deberán prever un mínimo de 2 instancias evaluativas parciales obligatorias durante el cursado de la unidad curricular.

La condición de regular en una unidad curricular habilita al estudiante para inscribirse y rendir el examen final durante 7 (siete) turnos ordinarios consecutivos a partir del momento de obtenida la condición al cierre del cursado. El estudiante que no haya aprobado el examen final dentro de las condiciones precedentes y después de vencido el plazo de duración de la condición de regular, deberá recursar la unidad curricular o rendirla en condición de libre en los próximos turnos de exámenes finales en el caso de aquellas unidades curriculares que así lo permitan. El examen final de una unidad curricular debe ser aprobado con 4 (cuatro) puntos o más.

Para rendir examen final de una unidad curricular, el estudiante deberá respetar el régimen de correlatividades del plan de estudios al que está inscripto

3. LIBRE

El estudiante podrá rendir en esta condición las unidades curriculares que así lo permitan; siempre y cuando:

- a) Haya cumplimentado la matriculación correspondiente a su carrera en el año lectivo (Febrero/Diciembre) que pretenda rendir en condición de libre, y no revista la condición de Promoción o Regular
- b) cumpla con los requisitos de correlatividades contemplados en el plan de estudios.
- c) el total de unidades curriculares rendidas en esta condición no superen el 30⁰ o del total, de las unidades curriculares del plan de estudios correspondiente.

Para los estudiantes en condición de libres, el examen final tendrá dos instancias evaluativas: una escrita o técnica, que permita evaluar destrezas y/o conocimientos prácticos, y una oral. Ambas que garanticen el rendimiento académico teórico y práctico fijado por el trayecto formativo. Sólo podrán pasar a la instancia oral quienes hayan aprobado previamente la instancia escrita / técnica La calificación final será el promedio de las calificaciones de ambas instancias evaluativas, siempre que ambas hayan resultado aprobadas con 4 (cuatro) puntos o más. La evaluación se

realizará sobre todo el contenido del programa de enseñanza.

Artículo N° 3 - Exámenes finales. En la Universidad existen turnos de exámenes finales ordinario o extraordinario los que anualmente quedan establecidos en el calendario académico

Turnos ordinarios:

- 1) Turno ordinario febrero/marzo, con dos (2) llamados.
- 2) Turno ordinario julio/agosto, con dos (2) llamados.
- 3) Turno ordinario noviembre/diciembre, con dos (2)

llamados. Turnos extraordinarios:

- a) Turno extraordinario mayo, con un (1) llamado.
- b) Turno extraordinario septiembre, con un (1) llamado.

Cada turno ordinario de examen final posee dos llamados permitiendo que los/as estudiantes, se inscriban a rendir unidades curriculares correlativas.

Para poder realizar la inscripción a examen final el estudiante deberá completar previamente su Matrícula Anual durante los meses de febrero/marzo de cada año lectivo (Febrero/Diciembre).

La inscripción a exámenes finales se realizará de manera personal a través de los mecanismos establecidos por la Universidad en los plazos y fechas publicados

En el caso que un/a estudiante inscripto/a rendir examen final se ausentare a la mesa examinadora o no cumpla con el requisito de dar de baja la inscripción, o haya desaprobado en el primer llamado, quedará inhabilitado/a para inscribirse en el segundo llamado del mismo turno ordinario en la misma unidad curricular.

Los 7 (siete) **turnos ordinarios consecutivos establecidos para rendir examen final de una unidad curricular ya sea bajo la condición de Regular** o de Promoción, se cuentan a **partir del momento en que el estudiante obtiene la condición.**

La condición de Promoción se obtiene sólo al momento de finalizar el cursado de la unidad curricular. La condición de Promoción Directa cuenta con 2 (dos) turnos ordinarios consecutivos inmediatos al cierre del cursado, pasados los dos turnos el estudiante podrá rendir examen final bajo la condición regular, donde contará con 5 (cinco) turnos ordinarios consecutivos a partir del momento de obtenida la nueva condición. La condición de Promoción Indirecta cuenta con 2 (dos) turnos ordinarios consecutivos inmediatos al cierre del cursado donde el estudiante deberá optar por uno de ellos. Pasados los dos turnos o habiendo el estudiante optado por inscribirse en el segundo turno y no aprobado el coloquio, el estudiante podrá rendir examen final bajo la condición regular donde contará con 5 (cinco) turnos ordinarios a partir del momento de obtenida la nueva condición. En caso de que el estudiante hubiese optado por inscribirse en el primer turno inmediato al cierre del cursado y no hubiere aprobado el coloquio el estudiante podrá rendir examen final bajo la condición regular donde contará con 6 (seis) turnos ordinarios a partir del momento de obtenida la nueva condición. La condición de Regular puede obtenerse en dos instancias: una al momento de finalizar el cursado de la unidad curricular donde el estudiante podrá contar con 7 (siete) turnos ordinarios consecutivos inmediatos al cierre del cursado, y otra luego de haberse cumplido los turnos ordinarios de la condición de Promoción, donde contará con 5 (cinco) o 6 (seis) turnos ordinarios consecutivos a partir del momento de obtenida la nueva condición según corresponda.

Este criterio se aplica tanto para unidades curriculares anuales como cuatrimestrales.

Turno extraordinario de exámenes finales: Los/as estudiantes tienen derecho a rendir exámenes en mayo y/o septiembre siempre y cuando adeuden hasta 4 (cuatro) unidades curriculares para finalizar su carrera, excluido el trabajo final de corresponder.

Durante los turnos de exámenes extraordinarios no se alterará el normal desarrollo de la actividad académica del cuatrimestre.

Para poder realizar la inscripción a examen final el estudiante deberá completar previamente su matrícula anual durante los meses de Febrero y Marzo de cada año lectivo (Febrero/Diciembre).

Artículo N^o 4 - Calificaciones de cursado y finales: Las calificaciones en las instancias evaluativas de cursado y finales tienen el propósito de Valorar los cambios y resultados que evidencian los estudiantes durante el proceso educativo, cotejando en qué medida el estudiante ha comprendido los objetivos planteados en cada unidad curricular. Las calificaciones serán numéricas y comprendidas en una escala del 1 (uno) al 10 (diez). Bajo este concepto se incluyen todos los formatos curriculares posibles (asignaturas, seminarios, talleres y prácticas) entre otros.

Artículo N^o 5 - La Libreta Universitaria:

La Libreta de Estudiante es un documento que extiende la Universidad para acreditar su situación académica. Le servirá al estudiante para toda su carrera y es indispensable para inscribirse a cursar o rendir exámenes finales de unidades curriculares y/o para cualquier tipo de gestión académica en la Universidad.

La Libreta de Estudiante no representa certificado analítico parcial y su contenido corresponde exclusivamente para control académico del estudiante. La información consignada en la misma, deberá ser convalidada con las Actas de Exámenes Finales. La información oficial será la que el/los docente/s registre/n en las actas de exámenes finales las cuales deberán contener las firmas de todos los estudiantes que estuvieron presentes y de los docentes que evaluaron en la mesa de examen. Por lo tanto la validez oficial se registra en actas de exámenes finales.

La presentación de la Libreta es requisito indispensable e indiscutible para rendir exámenes finales.

Su pérdida deberá ser acreditada mediante denuncia policial. Por otra parte, cualquier alteración deberá comunicarla al Decanato correspondiente con la finalidad de tomar los recaudos legales pertinentes.

Artículo N^o 6 - Certificado de estudiante regular:

Será la Unidad Académica/Facultad a través del área correspondiente, quién otorgará, a solicitud del estudiante, un certificado de estudiante regular de la Carrera Universitaria en la que esté matriculado. Se considerarán Estudiantes Regulares de la Universidad, aquellas personas que además de cumplimentar con el proceso de matriculación

establecido en la normativa vigente se hayan inscripto a cursar al menos 1 (una) unidad curricular en el año lectivo vigente (Febrero a Diciembre).

Artículo N° 7 - Certificado analítico parcial de estudios:

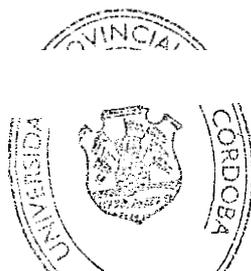
La Unidad Académica/ Facultad a través del área correspondiente otorgará a solicitud del estudiante un certificado de las unidades curriculares aprobadas de la carrera que cursa, previo control de las calificaciones en los libros de actas pertinentes.

Artículo N° 8 - Constancia de Diploma y Certificado Analítico en Trámite:

La Unidad Académica/Facultad a través del área correspondiente, otorgará luego de la presentación de la documentación para tramitar el título universitario y a solicitud del egresado, una Constancia de Título y Certificado Analítico en Trámite (C.D.A.T.). Se considerarán Egresados de la Universidad, aquellos estudiantes que hayan aprobado todas las unidades curriculares y cumplimentado los requisitos reglamentarios de la oferta académica / carrera a la que pertenecen.

Artículo N° 9 - Título y certificado analítico final de estudios:

Cada una de las Unidades Académicas/Facultad confeccionará de manera digital para las personas egresadas los Diplomas y Certificados Analíticos universitarios. Posteriormente deberán ser remitidos a la Secretaría Académica del Rectorado quién será la responsable de emitir el Diploma y Certificado Analítico Universitario en formato papel y de gestionar su certificación ministerial correspondiente, de acuerdo a la normativa vigente.




Patricia Ruth Budde
Secretaría Académica



TEC. UNIVERSITARIA EN CREACION
MULTIMEDIAL

2024



**CURSO INTRODUCTORIO A LOS ESTUDIOS
UNIVERSITARIOS**

