



TEC. UNIVERSITARIA en
PRODUCCIÓN
ARTÍSTICO VISUAL

2025

CURSO
INTRODUCTORIO
A LOS ESTUDIOS
UNIVERSITARIOS



ESCUELA SUPERIOR
DE BELLAS ARTES
Dr. José Figueroa Alcorta



FAD
FACULTAD DE
ARTE Y DISEÑO



UNIVERSIDAD
PROVINCIAL
DE CÓRDOBA

Esp. María Julia Oliva Cuneo

Rector normalizador

Dra. Viviana Fernández

Decana

Lic. Marcela Millicay

Secretaria académica

Lic. Flavia Colombo

Directora

Av. Richieri y Concepción Arenal
Córdoba- Argentina

Contenidos:

Horario	
CIEU	4
Formaciones anexas	5
Servicios y ubicación	6
Predio.....	7
Textos	8
Copiar- crear.....	9
La creación del museo Caraffa en el proyecto modernizador de Córdoba	20
Visión y diferencia... ..	32
La teoría de la bolsa de ficción.....	45
Material para talleres.....	54
Módulo de bidimensión	55
Curso completo de dibujo y pintura. Tomo II.....	61
Módulo de gráfica.....	69
María del Mar Bernal	73
Módulo de tridimensión.....	88
Módulo de administración	92
Reglamento general de estudios	95
Correlatividades.....	98

Horarios

Curso de ingreso a los estudios universitarios (CIEU)

Lunes 24 /02	Martes 25/02	Miércoles 26/02	Jueves 27/02	Viernes 28/02
<p>Turno mañana 9hs. Presentación Institucional 10hs. Módulo: Introducción a las Artes -Aula 4</p> <p>Turno noche 18hs. Presentación Institucional 19hs. Módulo: Introducción a las Artes -Aula 4</p>	<p>Turno mañana 9hs Módulo:Taller de Bidimensión Aula 13 y14</p> <p>Turno noche 18hs. Módulo:Taller de Bidimensión Aula 13 y14</p>	<p>Turno mañana 9hs. Módulo:Taller de Tridimensión Aula 25</p> <p>Turno noche 18hs. Módulo:Taller de Tridimensión Aula 25</p>	<p>Turno mañana 9hs. Módulo:Taller de Gráfica Aula9 y 10</p> <p>Turno noche 18hs. Módulo:Taller de Gráfica Aula9 y 10</p>	<p>Turno mañana 9hs. Módulo:Lecto comprensión Aula 4</p> <p>Turno noche 18HS. Módulo:Lecto comprensión Aula 4</p>
Lunes 3/03	Martes4/03	Miércoles 5/03	Jueves 6/03	Viernes 7/03
Feriado	Feriado	<p>Turno mañana 9hs. Módulo Administrativo CUES</p> <p>Tuno Noche 18hs. Módulo Administrativo CUES Examen para mayores de 25 años sin secundario completo (horario a definir)</p>	<p>Turno mañana 9hs. Otras actividades Fin del cursillo</p>	

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DR. JOSE FIGUEROA ALCORTA

Esta institución pertenece a la Universidad Provincial de Córdoba y es una de las ocho escuelas fundantes, a partir del 9 de Setiembre de año 2013; hoy, forma parte de la Facultad de Arte y Diseño de dicha Universidad.

LA ESCUELA TIENE LOS SIGUIENTES NIVELES:

NIVEL MEDIO

NIVEL MEDIO TALLERES

Que comprende 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

NIVEL UNIVERSITARIO DE PREGRADO

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICO VISUAL

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. Con mención en: Museografía / Conservación de Bienes Culturales

NIVEL UNIVERSITARIO DE GRADO

LICENCIATURA EN ARTES MEDIALES

PROFESORADO DE ARTES EN ARTES VISUALES

LICENCIATURA EN GESTIÓN CULTURAL

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

"La Provincial", por su anterior denominación: Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. José 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
 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) Proceptoría Cámaras |
| 3) Aula Teórica | 16) Aula Taller "Maestro Raúl Pester" | 28) 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) Proceptoría 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 Sánchez Domínguez" | 32) Sala de Exposiciones "José de Morán" | 44) Ingreso |
| 8) Aula Taller Maestro "José de Morán" | 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 Bude" | 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 |



Textos de consulta

Introducción a la Historia del arte y Lecto comprensión

El caso de la Academia cordobesa.

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.

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

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:

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.

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 aparente- mente 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 adiestra- miento 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 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".

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.

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 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.

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, Cátalo 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

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:

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

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, N° 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 N° de Orden 193; 6 de mayo de 1889 N° de Orden 282; 4 de septiembre de 1889 N° de Orden 631, 632, 633. Libro 3.

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 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 ausente 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

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 EUDEBA, Buenos Aires, 1989, p.125.

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 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

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.

Esta apreciación de Caraffa funcionó como un disparador que dio origen a una importante confrontación, entre los que denominó antiguos y modernos, ya que quienes habían sido los alumnos de Cony²⁹ 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

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

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.

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.

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 cono- cimiento 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 "

³¹ Idem. El destacado es mío.

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

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 alivianar 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 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.

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.

La creación del Museo Caraffa en el proyecto modernizador de Córdoba¹

Revista TEORICA- NO 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, éste 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 alinee 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 Cardeñosa, 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 formaran 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.

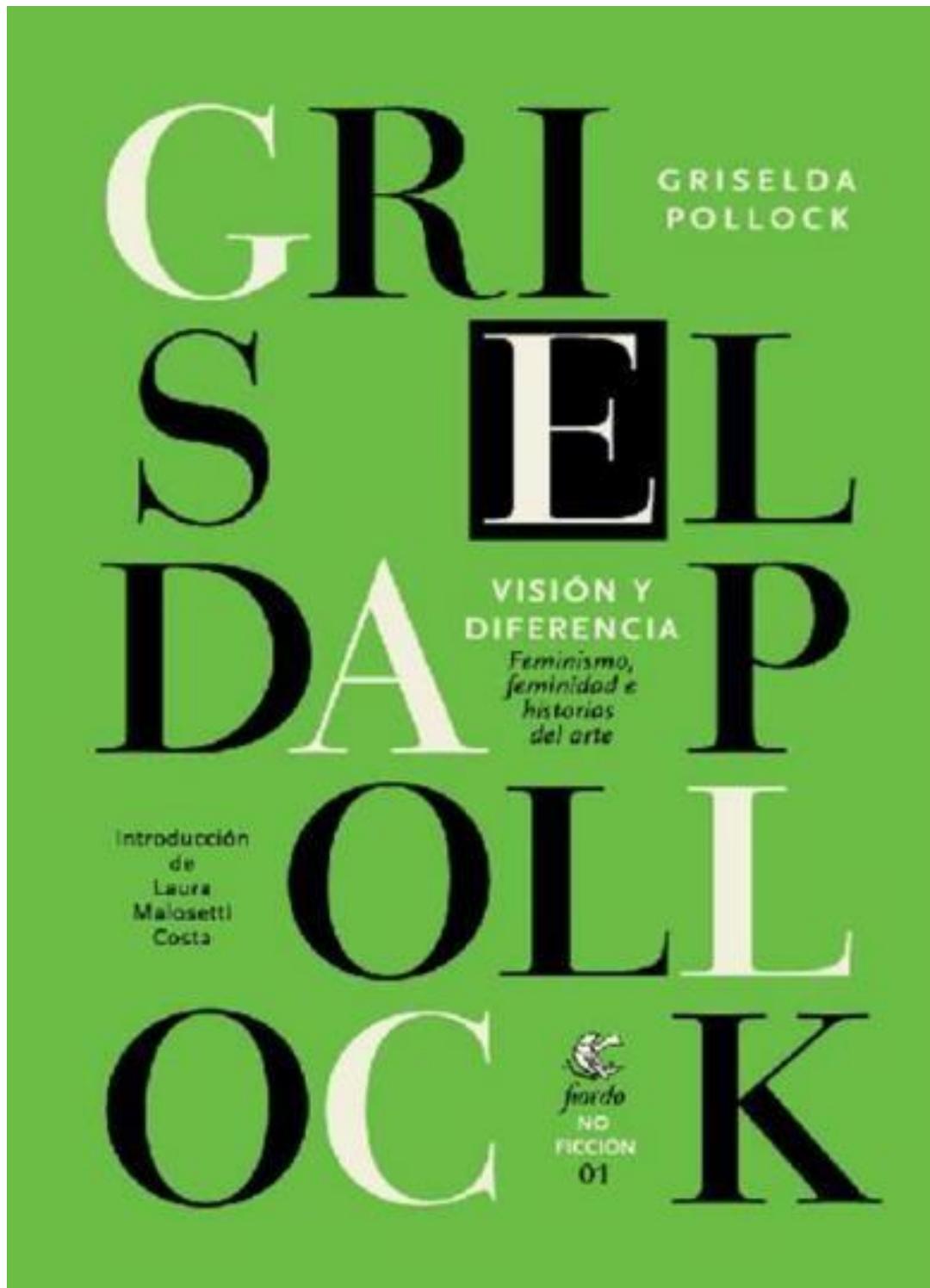
A las primeras adquisiciones y donaciones, anteriores al documento de Roca (entre las que deben incluirse las inaugurales 164 obras de arte moderno y clásico de las Salas de Pintura de 1914), se le sumará en años posteriores, el periódico engrosamiento del acervo; esto se produjo gracias al envío obligatorio 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 América 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
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 Americanana 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



Título de la edición original: *Vision and Difference: Feminism, femininity and the history 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 Galertini, 2013
© de la edición, Fieda, 2013

Tecgraf 628 (C1071AAN), Ciudad de Buenos Aires, Argentina
correo@fieloseditoria.com.ar
www.fieloseditoria.com.ar

Revisión de la edición: Julia Ariza
Diseño de cubierta: Pablo Foré
Maqueta: 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, femineidad e historias del arte.
- 1a ed. - Buenos Aires: Fieda, 2013.
352 p.; 21x14 cm.
Traducido por: Azucena Galertini
ISBN 978-987-28386-4-5
I. Historia del Arte. I. Galertini, Azucena, trad. II. Título
CDD 709

Fecha de catalogación: (6/06/2013)

Griselda Pollock

Visión y diferencia

Feminismo, femineidad e historias del arte

Introducción de
Laura Malosetti Costa

Traducción de
Azucena Galertini



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 tradujimos 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 Ina 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 Ina Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. E., 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 Rosika 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 Rosika 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 transponer 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 antes 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-

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 *witnesses* (estat 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 *eyewitness* del sufrimiento de otros? ¿Donde está la diferencia? Ser testigos, dice, es embarcarse en una travesía, compartir

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 *Shoah* 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 MALOIEITI COSTA

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. Parfraseo 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 enseñarle 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).

Griselda Pollock

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.³ 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».⁴

Pasados algunos años, el término «producción» se volvería inevitable y el consumo ocuparía el lugar de la recepción,⁵ lo cual refleja la difusión, a partir de la historia social del arte, de cate-

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 Inés 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 si existieron grandes artistas hombres?», en «The de-politicization of Gustave Courbet. Transformation and rehabilitation under the Third Republic», *October*, n.º 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

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

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

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

5 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).

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 mías, 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 lecturas 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 significativos, 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 clase*, México D. F., Nuestro Tiempo, 1981).

14 Dale Spender (ed.), *Men's Studies Modified. The Impact of Feminism on the Academic Discipline*, 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-

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.

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 femineidad 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

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 occlusiones. 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.

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», *Black*, n.º 11, 1985-1986, y *Exposure*, vol. 24, n.º 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.º 28, 1984.

21 La idea se planteó en un seminario dictado por Adrian Rifkin en la Universidad de Leeds en 1985. Véase también Simon Warney, «Modernist studies: the class of '83», *Art History*, vol. 7, n.º 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*, nº 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*, nº 9, 1983.

definen un campo de conocimiento, sus posibilidades y occlusiones. 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.¹⁹

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 *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

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*, nº 11, 1983-1986, y *Exposure*, vol. 24, nº 3, 1986.

20 Para un análisis más amplio de ese punto, véase Griselda Pollock, «The history and position of the contemporary woman artist», *Aspects*, nº 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, nº 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», *B&S*, 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. xxii. (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. E., Siglo XXI, 2005 [1976], pp. 154-155).

26 Foucault, *ib. 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 homónimo 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. 3.

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 imperiales, 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 pratique 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, LaSal, 1985, p. 31)

el feminismo, sino que trabaja en un sistema significativo 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 prerafaelitas* 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° 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 prerafaelitas) 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 es 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

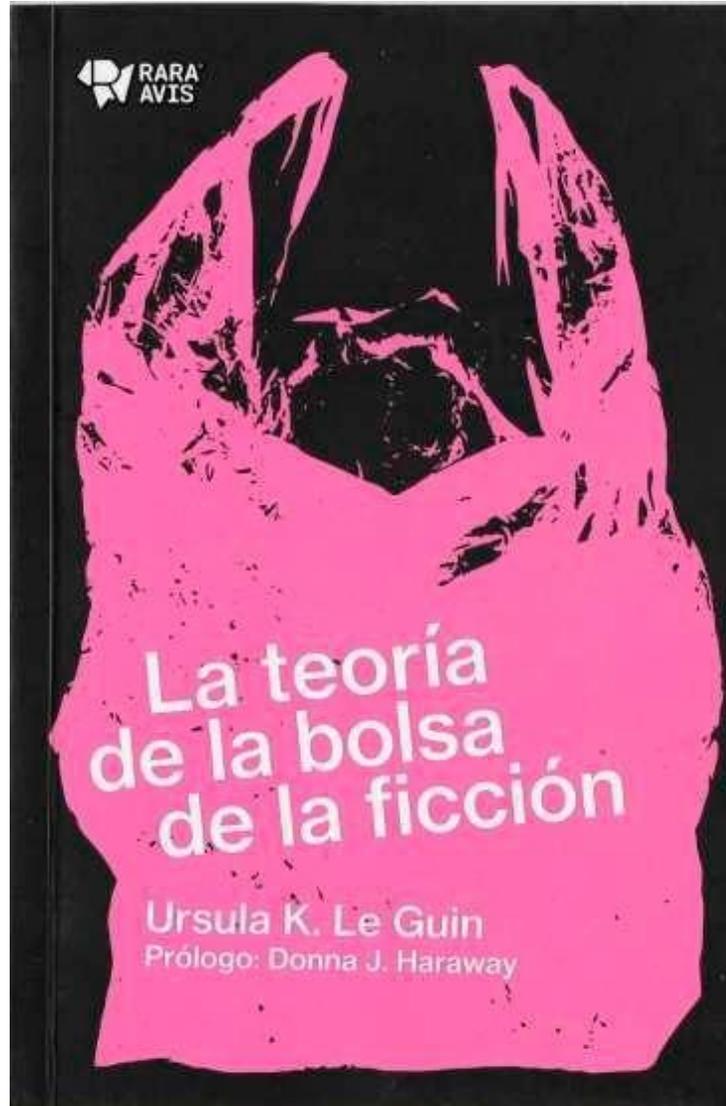
¿Una historia social (feminista) del arte?

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° 6, 1982.



Introducción

Tres mochilas¹ en Colombia Bolsas para seguir con el problema

La teoría de la bolsa de la ficción, de Ursula Le Guin, me conmovió profundamente cuando la leí por primera vez a fines de los 80;² y todavía me desarma y me rearma en el anudamiento de historias de la vida para seguir juntos

1. En español en el original. [N. de la T.]

2. El ensayo "La teoría de la bolsa de la ficción" de Ursula Le Guin le dio forma a mi pensamiento sobre la narrativa en la teoría evolutiva y sobre la figura de la mujer recolectora, en mi libro sobre la historia de los estudios de primatología (*Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Nueva York, Routledge, 1989). Le Guin se enteró de la Teoría de la Bolsa en la evolución humana por Elizabeth Fisher, durante aquella época de relatos enormes, valientes, especulativos y mundanos que estalló en la teoría feminista en los años 70 y 80. Al igual que la fabulación especulativa, el feminismo especulativo fue y es una práctica SF.

y juntas en tiempos de inmenso peligro. En agosto del 2019, volvía a casa luego de un intenso viaje de trabajo de dos semanas por Bogotá, Bucaramanga y Santa Marta. Con su cálida generosidad, mis amistades y colegas de antropología, estudios de ciencia y tecnología, artes y humanidades ambientales me involucraron en su trabajo, vinculado a y para la protección y recuperación de la tierra y el agua; el florecimiento indígena; los espacios no-violentos para personas en situación de calle; indemnizaciones para campesinos y campesinas en bancarrota por la destrucción de sus cultivos, las guerras del narcotráfico y los proyectos de desarrollo inmobiliario; el apoyo a las vidas y culturas afrocolombianas, y la justicia social y natural en un sentido amplio y profundo; y los cuidados en un país de tal complejidad multidimensional y sufrimiento recurrente. Mis amistades me mostraron a personas comunes y corrientes que trabajan y juegan a coser, anudar, tejer y bordar la paz tanto pública como privada, incluso aunque esta se deshilache una vez más. Mis amistades colombianas entienden en carne propia la importancia de lo que Le Guin nos enseñó a hacer: seguir contando "el otro relato, la historia no contada, la historia de la vida".

Importa qué historias contamos para contar con ellas otras historias; importan los conceptos que utilizamos para pensar con ellos otros conceptos. Importa si el ourtoboros se come su propia cola³ de nuevo. El hacer-mundo

3. Juego de palabras intraducible entre las palabras homófonas *tail* (cola) y *tail* (cuento). [N. de la T.]

sigue funcionando así en tiempo de dragones. Como valiente estudiante de dragones, Le Guin escribe historias que son bolsas amplias para juntar, llevar y contar las cosas del vivir. "Una hoja una calabaza una concha una red una bolsa una bandolera un saco una botella un pote una caja un frasco. Un contenedor. Un recipiente".

Además de compartir conmigo estas historias, me dieron tres bolsas muy distintas, tres mochilas, en las cuales juntar las cosas particulares y poderosas necesarias para un devenir-con el otro que permita procesos distintos y actuales de vivir y morir. Los relatos que estas bolsas reúnen pueden silenciar los relatos de los asesinos, las ciencias y tecnologías utilizadas como armas para consumir vidas, los mercados chupasangre empapados de dinero y drogas, y todos esos cuentos fílicos que trabajan para hacer a la historia a su imagen y semejanza. Ninguna de estas bolsas es una utopía por fuera de los campos de la muerte; todo lo contrario. Cada una de ellas sitúa a quienes hacen y cargan la mochila en mundos que hoy están en juego. Las mochilas fortalecen a los pueblos que las hacen y las usan. Estas bolsas hacen más mundanos a sus pueblos, más capaces de discernir y de contar qué es lo que realmente está pasando y cómo todavía puede ser distinto. Cada mochila nace de (y exige una respuesta a) preguntas urgentes acerca de cómo contar historias que ayuden a reescribir la historia para los tipos de vida y de muerte que merecen mejores presentes y futuros fértiles. Así como Le Guin observa que la forma más adecuada para un relato es la de un saco, un contenedor ahuecado para llevar cosas que portan senti-

dos y permiten relaciones, cada mochila es una bolsa para los relatos apasionantes y el realismo extraño (la seria ficción, la ciencia ficción, la SF) necesarios para habitar los mundos de semillas y estrellas. Estos mundos están llenos de personas humanas y más que humanas de varios tipos, y de especies con mejores cosas que hacer que matarse entre ellas mientras le succionan la savia al planeta.

Voy a contar las historias que cada mochila, cada bolsa, me mostró de manera palpable. Llevar, usar cualquiera de estas mochilas es ingresar en el anudamiento de capacidades para responder, para devenir-con los otros y otras en las historias no contadas que necesitamos.

1 La palabra "Flore-Ser", literalmente "ser flor", que suena como "florecer", está bordada en el lino azul de una bolsa hecha por las mujeres de AMARÚ, la Asociación de Mujeres Defensoras del Agua y la Vida.

2 La bolsa de rayas anchas, hecha con lana de oveja teñida con colorantes naturales, fue anudada intrincadamente por una anciana arhuaco en la Sierra Nevada de Santa Marta. Su nieta Ati, presidenta de la Asociación de Estudiantes Indígenas de la Universidad del Magdalena en Santa Marta, le vendió esta bolsa a los etnógrafos William Martínez Dueñas y Astrid Lorena Perafán Ledezma, que me ayudaron a venir a Colombia y me dieron esta mochila.

3 La mochila color óxido, de patrón geométrico, fue tejida con algodón al crochet por mujeres wayúu en La Guajira, en el noreste de Colombia.



A mi primera bolsa la llamaré "Flore-Ser"; ya lleva este prometedor nombre para el florecimiento bordado en su trama. Mi amiga y colega Tania Pérez-Bustos me dio esta bolsa minutos después de pasarme a buscar por el aeropuerto de Bogotá en agosto de 2019. El hábitat de Flore-Ser es el activismo textil por parte de un colectivo que lucha por la justicia ambiental y los derechos sexuales y reproductivos. Al principio, solo veía la flor blanca y delicada adentro de ese útero color verde azulado. En el transcurso de dos semanas, aprendí a ver y sentir lo que Tania, etnógrafa y académica de estudios de ciencia y tecnología, me enseñó acerca de la gestación de relaciones de parentescos extraños. Junté las piezas de mi visita en esta bolsa, para aprender a unirme con la gente de Colombia en su trabajo y en sus juegos por la justicia social y ambiental y los cuidados multiespecies. En su trabajo, Tania reúne las artes de fibras con sus pueblos, en el diseño de artesanías y el diseño de ingeniería. Estudia en especial "las prácticas entrelazadas de destejer y remendar" (de vidas y de telas) en el bordado calado en Cartago, Colombia.⁴ Tania relata que las mujeres con las que trabaja le muestran cómo el bordado a mano, lento, es vital para la sanación personal e íntima, en estos tiempos difíciles, para volver a unir a comunidades destrozadas y para contar las historias de tierra, agua, desplazamiento y futuros todavía posibles.

4. Tania Pérez-Bustos, "Thinking with Care: Unraveling and mending in an Ethnography of Craft Embroidery and Technology", *Revue d'Anthropologie des Connaissances*, vol. 11, n. 1.

A Flore-Ser la fabrican las mujeres del Movimiento Ríos Vivos Antioquia como medio de subsistencia y de resistencia frente al enorme proyecto hidroeléctrico, Hidroituango, en construcción en la cuenca del río Cauca, en sus aguas y tierras. Las mujeres provienen (y son aliadas) de pueblos humanos diversos y una amplia variedad de otros tipos de seres vivos en uno de los últimos ecosistemas naturalculturales bien conservados de bosque tropical seco de Latinoamérica. Enfrentadas a una ola cada vez mayor de violencia contra aquellas que defienden la tierra y el agua y se oponen al proyecto, estas mujeres defienden lo que llaman su cuerpo-territorio en la lucha contra lo que identifican como dominación masculina en todas sus formas. Contar historias en el bordado no es un lujo: es hacerle lugar a la historia de la vida en lo que Le Guin llama "la bolsa de las estrellas". Ellas me recolectaron a mí y a mis acompañantes en su bolsa. No responder no es una opción si uso esta bolsa. Me traje esta bolsa a mi casa en Santa Cruz, California, donde tenemos mucho que hacer para bordar historias juntas.

Cada diseño representa una historia crucial transmitida de una generación de mujeres a la otra. Ati, la nieta de la tejedora de la segunda bolsa, participó de la charla pública conmigo y con otras compañeras de la universidad. Hoy, estas bolsas se relacionan estrechamente con la juventud arhuaco que reivindica sus identidades en alianza con otros pueblos indígenas (los kogui, wiwa y kankuamo) para poder controlar sus tierras e historias. Se enfrentan a asentamientos en curso y planes de

desarrollo por parte de personas ajenas a la comunidad, cultivos ilícitos impuestos y fumigaciones, asesinatos e intimidaciones gubernamentales, el cambio climático, el ecoturismo, proyectos de represas y minería. No es fácil habitar las historias que cuenta esta bolsa, pero me vincula con anudamientos audaces a favor de la vida y la tierra. Usar esta bolsa implica aprender a escuchar y responder a la historia de la vida.

La tercera bolsa recolecta narrativas similares, pero como todas las historias, estas están situadas en un lugar en particular, no en todos lados ni tampoco en ninguno en abstracción asesina. La mochila color óxido, de patrón geométrico, fue tejida con algodón al crochet por una mujer wayúu en particular, en La Guajira, en el noroeste de Colombia. No conozco su nombre. La bolsa me la dio el antropólogo colombiano Leonardo Montenegro, que trabaja para apoyar a las comunidades wayúu en su lucha contra las multinacionales Anglo-American, Glencore y BHP Billeton, por el agua, la tierra y la supervivencia. La situación es grave; niños, niñas y animales mueren por falta de comida y agua. Los cultivos se secan con las interminables sequías. La pobreza y la sed no son un hecho natural: son el fruto de una mina de carbón a cielo abierto, la segunda más grande del mundo, la mina de carbón de Cerrejón, y su infinito deseo de agua para procesar y transportar este combustible que recalienta al planeta. Por ejemplo, la represa del río Ranchería le permite a Cerrejón utilizar 17 millones de litros de agua por día, mientras que cada residente de La Guajira solo puede disponer de un promedio de 0,7

18

litros de agua por día para vivir.⁵ Las amenazas de muerte de los paramilitares contra quienes se oponen a la mina son corrientes en el intento de sacar al pueblo wayúu de sus tierras ancestrales. Pero las comunidades indígenas y afrodescendientes siguen uniéndose por sus vidas y su tierra, y han construido fuertes alianzas en el mundo. Ahora yo también conozco un poco de su historia. Me han recolectado en esta bolsa. La cuestión apremiante es cómo nos unimos para contar las historias necesarias, construir los mundos necesarios y hacer enmudecer a los mortíferos. La tela suave se siente lujosa al tacto, con sus colores de tierra de sombra tostada y sus diseños, y ofrece un sustento corporal, sensual y vital necesario para hacer fuertes a las historias no contadas.

Voy a concluir con un estudio provocador, realizado por un equipo de investigación, sobre el pueblo agta, un una comunidad cazadora-recolectora moderna en Filipinas, que nos lleva de nuevo a la disposición de Le Guin para considerar grandes relatos evolutivos en su ensayo "La teoría de la bolsa de la ficción".⁶ El equipo identificó y escuchó muchas historias y a muchos narra-

5. The Gaia Foundation. "Indigenous Colombians Threatened with death for Defending Water, Territory and Life", *gaia-foundation.org* (último ingreso: 13 de septiembre de 2019).

6. Daniel Smith, Philip Schlaepfer, Katie Major, Mark Dyble, Abigail E. Page, James Thompson, Nikhil Chaudhary, Gul Deniz Salahi, Ruth Mace, Leonora Astete, Marilyn Ngales, Lucia Vincius y Andrea Ramberg Migliano. "Cooperation and the Evolution of the Hunter-Gatherer Storytelling", *Nature Communications*, n.º 8, p. 1853, 2018.

19



20

dores y narradoras de historias a lo largo de un periodo extenso de tiempo y diseñaron instrumentos científicos y sociales típicos para averiguar qué valoraban más las personas de estas comunidades. Resultó ser que las personas entrevistadas valoraban quienes narran por sobre el resto, sin importar cuán útiles y funcionales fueran otros tipos de personas en su sociedad. El equipo insiste en explicar este hallazgo a partir de la aptitud biológica: quienes narran suelen ser parejas más atractivas y a las personas les gusta darles cosas útiles a los narradores y narradoras más experimentadas. Si bien no tengo mucha simpatía por la dominación interminable del relato de la ventaja biológica, competitiva y reproductiva por sobre cualquier cosa que semeje cooperación, todavía hay muchas cosas que me encantan de este estudio. En el texto se informa que los campamentos con mayor proporción de narradores expertos de historias mostraban niveles mayores de cooperación. Las personas preferían vivir en campamentos con buenos narradores y narradoras. Además, la inmensa mayoría de estas historias hacían hincapié en la cooperación y en la igualdad sexual y social. Personas pequeñas y adultas desean escuchar y escuchan estas historias: están llenas de personajes fascinantes y sucesos interesantes. La comida es importante, por supuesto; pero la gente dice que prefiere a los buenos narradores y narradoras de historias incluso más de lo que prefiere a los buenos recolectores y recolectoras de comida, y su comportamiento parece confirmar esta autoevaluación. Las historias parecen valorarse por los modos en que aumentan la empatía y

21

las perspectivas más hospitalarias hacia otros y otras, incluso hacia extraños y extrañas. El equipo especula que la narración de cuentos bien podría ser fundamental en la organización y la promoción de la cooperación en la evolución humana.

Me es muy fácil caer en el túnel de las historias que prefiero en particular. Pero, como mínimo, el estudio de las relaciones del pueblo agta con sus narradores y narradoras de historias es provocador. Pide a gritos más estudios, si a las personas les interesa la investigación, participan de manera significativa en su diseño y disección, y encuentran que todo el proceso es favorable para su bienestar. Me resisto firmemente a universalizar y reificar el cuento del pueblo agta amante de historias. Pero me reconfortan, junto con Le Guin y Elizabeth Fisher, y con las generaciones en curso de narradores y narradoras resucitas a cantar acerca de las poderosas prácticas de vivir y morir bien con el otro y la otra, en cuentos que tengan la forma de una urna ornada o de una bolsa anudada hábilmente. El amor del pueblo agta por la narración de historias recolecta las posibilidades para recomponer vidas y hacer nuevas formas de parentesco en tiempos difíciles. Quienes Cuentan Historias son transformadores y transformadoras influyentes e inventoras de patrones para florecimientos todavía posibles. Flore-Ser.

Como Le Guin nos dice en su potente y pequeño ensayo: "A veces parece que ese relato se está aproximando a su final. Para evitar que no queden más historias que contar, algunas de nosotras aquí afuera, exiliadas,

en medio de la avena salvaje, pensamos que sería mejor empezar a contar otra historia a la que, tal vez, las personas puedan dar continuidad cuando la vieja haya terminado. Tal vez. El problema es que todos nos hemos dejado convertir en parte del relato del asesino, y así puede ser que terminemos junto con él. Es por eso, que con cierto sentimiento de urgencia busco la naturaleza, el sujeto, las palabras del otro relato, la historia no contada, la historia de la vida."

Ursula K. Le Guin

La teoría de la bolsa de la ficción

En las regiones templadas y tropicales donde, por lo que todo indica, los homínidos evolucionaron a seres humanos, el alimento principal de la especie era vegetal. Del sesenta y cinco al ochenta por ciento de lo que los seres humanos comían en aquellas regiones durante el Paleolítico, el Neolítico y el periodo prehistórico se recolectaba; solamente en el extremo Ártico la carne conformaba el alimento básico. Los cazadores de mamuts ocupan espectacularmente las paredes de las cavernas y de nuestras mentes, pero lo que realmente hicimos para mantenernos con vida y con la barriga llena fue recoger semillas, raíces, brotes, tallos, hojas, nueces, vainas, frutos y granos, añadiendo insectos y moluscos junto a la captura de aves, peces, ratones, conejos y otros pequeños animales inofensivos para aumentar la cantidad de proteína. Y ni

quiera tuvimos que trabajar mucho en ello, mucho menos que el campesinado esclavizado en las plantaciones de alguien después de que se inventara la agricultura, mucho menos que quienes lo hacen por un salario desde que se inventara la civilización. La persona prehistórica media podía llevar una buena vida trabajando alrededor de quince horas semanales.

Quince horas a la semana para la subsistencia deja mucho tiempo para otras cosas. Tanto tiempo que tal vez los inquietos que no tenían un bebé cerca para animar su vida, o habilidad para construir, cocinar o cantar, o pensamientos muy interesantes para ser pensados, decidieron escaparse y cazar mamuts. Los hábiles cazadores volverían entonces tambaleándose con un montón de carne, mucho marfil y un relato. No fue la carne lo que marcó la diferencia. Fue el relato.

Es difícil contar una historia realmente apasionante sobre cómo saqué una semilla de avena silvestre de su cáscara, y luego otra, y luego otra, y luego otra, y luego otra, y luego me rasqué las picaduras de mosquito, y Ool dijo algo gracioso, y fuimos al arroyo, y bebimos agua, y observamos los tritones por un tiempo, y después encontré otro grano de avena... No, no se puede comparar, ese relato no puede competir con la forma en que clavé mi lanza en aquel titánico tórax peludo mientras Oob, empalado por un enorme y arrollador colmillo, se retorció gritando, y la sangre brotaba por todas partes en torrentes carmesí, y Boob se hizo papilla

al ser aplastado por el mamut que caía sobre él mientras yo disparaba mi infalible flecha, directamente, a través del ojo al cerebro.

Ese relato no sólo tiene Acción, sino que tiene un Héroe. Los héroes son poderosos. Antes de que te des cuenta, los hombres y las mujeres en el campo de avena salvaje y sus hijos e hijas y las habilidades de quienes construyen y los pensamientos de quienes piensan y las canciones de quienes cantan forman parte de aquel relato, fueron puestos al servicio del cuento del Héroe. Pero este no es su relato. Es el de él.

Cuando estaba elaborando el libro que se convertiría en *Tres Guineas*, Virginia Woolf escribió en su cuaderno la palabra "Glosario"; ella había pensado en reinventar el inglés según un nuevo plan, con la intención de contar una historia diferente. Una de las entradas de este glosario es *heróismo*, que aparece definido como "botulismo". Y *héroe*, en el diccionario de Woolf, es "botella". El héroe como botella, una revisión punzante. Ahora yo propongo la botella como héroe.

No sólo la botella de ginebra o vino, sino la botella en su sentido más ancestral y amplio de recipiente en general, una cosa que contiene otra cosa.

Si no tenés algo para ponerla dentro, la comida se te escapará, incluso algo tan poco combativo y sin recursos como la avena. Ponés tantos granos como puedas en tu

estómago mientras están a mano, siendo este el contenedor primario; pero ¿qué pasa mañana por la mañana cuando te despertás y hace frío y llueve?, ¿no sería genial tener un puñado de avena para masticar y dar a la pequeña Oom para hacerla callar?, ¿cómo llevarías a casa algo más que el estómago lleno y un puñado de avena en las manos? Entonces te levantás y vas al maldito campo de avena encharcado de lluvia, y ¿no sería genial si tuvieras algo donde colocar al bebé Oo Oo y así poder recoger la avena con ambas manos? Una hoja una calabaza una concha una red una bolsa una bandolera un saco una botella un pote una caja un frasco. Un contenedor. Un recipiente.

El primer dispositivo cultural fue probablemente un recipiente... Muchos teóricos consideran que los primeros inventos culturales deben haber sido recipientes para guardar productos recolectados y algún tipo de bandolera o transportador en forma de red.

Así lo expresa Elizabeth Fisher en *Women's Creation* (McGraw-Hill, 1975). Pero no, esto no puede ser. ¿Dónde está esa cosa maravillosa, grande, larga y dura, un hueso, creo, con el que el hombre mono de la película golpea a alguien por primera vez y luego, gruñendo en éxtasis por haber perpetrado el primer asesinato propiamente dicho, lo arroja al cielo, donde girando se transforma en una nave espacial, penetra en el cosmos para fecundarlo y produce al final de la película un hermoso feto, un niño por supuesto, a la deriva por la Vía Láctea sin (curiosamente) ningún útero, ninguna matriz



en absoluto? No lo sé. Ni siquiera me importa. No estoy contando ese relato. Ya lo hemos oído, todos hemos oído todo sobre palos, lanzas y espadas, sobre las cosas para aplastar, pinchar y golpear, sobre las cosas largas y duras, pero no hemos oído nada sobre la cosa para poner cosas dentro, sobre el recipiente para la cosa recibida. Esa es una nueva historia. Eso es noticia.

Y, sin embargo, antigua. Antes –si lo pensamos, seguramente mucho antes– que el arma, esa herramienta tardía, lujosa y superflua; mucho antes del útil cuchillo y el hacha; junto con las indispensables guadaña, mortero y pala –pues de qué sirve desenterrar un montón de papas si no tenés nada para cargar, camino a casa, las que no podés comer– con o antes de la herramienta que impulsa la energía hacia afuera, hicimos la herramienta que trae la energía a casa. Tiene sentido para mí. Suscribo lo que Fisher llama La Teoría de la Bolsa de la evolución humana.

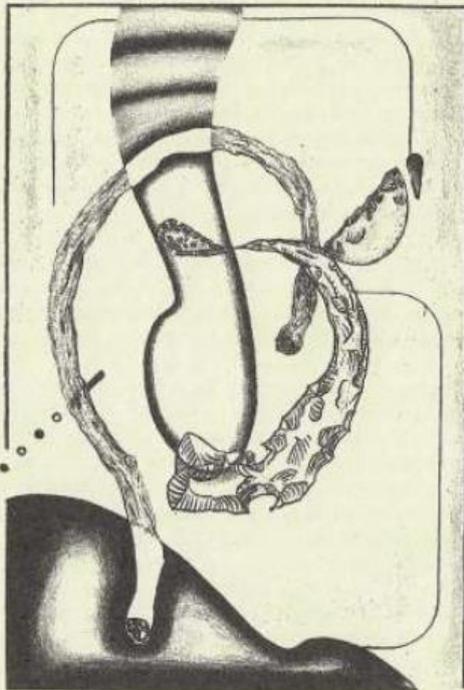
Esta teoría no sólo explica grandes áreas de confusión teórica y evita grandes áreas de absurdos teóricos (habitadas en gran parte por tigres, zorros y otros mamíferos altamente territoriales); también me enraiza, personalmente, en la cultura humana como nunca antes me había sentido enraizada. Mientras se explicó la cultura como si hubiera sido originada y elaborada a partir del uso de objetos largos y duros para pinchar, golpear y matar, yo nunca pensé que tuviera o quisiera tener ningún tipo de participación en ella. ("Lo que Freud consideró erróneamente como la

falta de civilización de la mujer es, en realidad, su falta de *lealtad* a la civilización", observó Lillian Smith). La sociedad, la civilización de la que hablaban estos teóricos, era evidentemente la suya; ellos la poseían, la adoraban; eran humanos, completamente humanos, golpeando, clavando, forzando y matando. Como quería ser humana también, busqué pruebas de que lo era; pero si eso significaba hacer un arma y usarla para matar, entonces, evidentemente, yo era extremadamente imperfecta como ser humano, o no lo era en absoluto.

Así es, dijeron ellos. Lo que sos es una mujer. Posiblemente no del todo humana, ciertamente imperfecta. Ahora callate mientras seguimos contando la Historia del ascenso del Hombre, del Héroe.

Adelante, digo yo, vagando hacia la avena salvaje, con Oo Oo en el aguayo y el pequeño Oom cargando la cesta. Ustedes, sigan contando cómo el mamut cayó sobre Boob, y cómo Caín cayó sobre Abel, y cómo la bomba cayó sobre Nagasaki, y cómo la gelatina ardiente cayó sobre los aldeanos, y cómo los misiles cayeron sobre el Imperio del Mal y todos los demás pasos en la Ascensión del Hombre.

Si es algo humano poner algo que querés, porque es útil, comestible o hermoso, en una bolsa o una cesta, o en un cacho de corteza o envuelto en una hoja, o en una red tejida con tu propio pelo, o con lo que tengas a mano, y luego llevártelo a casa, siendo el hogar otro tipo de bolsa



o saco más grande –un contenedor para personas–, y luego, más tarde, sacarlo y comerlo o compartirlo o almacenarlo para el invierno en un contenedor más sólido o ponerlo en un atado¹ o en el altar o en el museo, en el lugar sagrado, en el espacio que contiene lo inviolable, y luego, al día siguiente, probablemente volver a hacer más de lo mismo; si hacer eso es humano, si eso es lo que se necesita, entonces soy un ser humano. Totalmente, libremente, alegremente por primera vez.

No, digámoslo de una vez por todas, un ser humano poco agresivo o poco combativo. Soy una mujer envejecida y enojada, imponiéndome con mi bolso, luchando contra los bandidos. Sin embargo, ni yo misma, ni nadie me considera heroica por hacer eso. Es sólo una de esas malditas cosas que tenés que hacer para poder seguir recogiendo avena salvaje y contando historias.

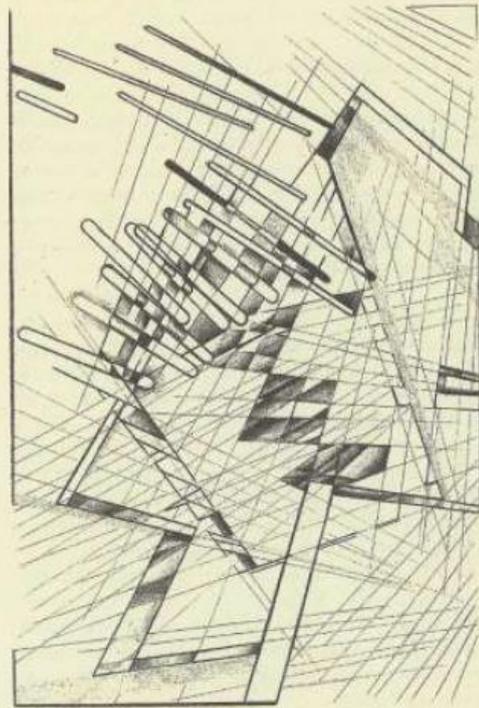
Es el relato lo que hace la diferencia. El relato que ocultó mi humanidad de mí misma, el relato que los cazadores de mamuts contaron sobre golpear, empujar, violar y matar; el relato que contaron sobre el Héroe. El maravilloso y venenoso relato del Botulismo. El relato del asesino.

1. En el original, *medicine bundle*, una colección de objetos sagrados y curativos (piedras, semillas, hierbas, plantas, pequeños huesos de animales) envueltos en cuero o tela que utilizan varios pueblos indígenas americanos. En América del Sur estos envoltorios son referidos como bultos o atados. [N. de E.]

A veces parece que ese relato se está aproximando a su final. Para evitar que no queden más historias que contar, algunas de nosotras aquí afuera, exiliadas, en medio de la avena salvaje, pensamos que sería mejor empezar a contar otra historia a la que, tal vez, las personas puedan dar continuidad cuando la vieja haya terminado. Tal vez. El problema es que todos nos hemos dejado convertir en parte del relato del asesino, y así puede ser que terminemos junto con él. Es por eso, que con cierto sentimiento de urgencia busco la naturaleza, el sujeto, las palabras del otro relato, la historia no contada, la historia de la vida.

Este no es familiar, no llega fácilmente a los labios, ni tampoco irreflexivamente como lo hace el relato del asesino; pero, aun así, "no contado" es una exageración. La gente ha estado contando la historia de la vida durante años, mediante todo tipo de palabras y maneras. Mitos de creación y transformación, relatos de pícaros, cuentos populares, chistes, novelas...

La novela es un tipo de relato fundamentalmente no heroico. Por supuesto el Héroe se ha apoderado de ella con frecuencia, siendo esa su naturaleza imperial y su impulso incontrolable, el de apoderarse de todo y dirigirlo mientras promulga decretos y leyes severas para controlar ese su impulso incontrolable de matar. Así, el Héroe decretó a través de sus portavoces, los legisladores, primero, que la forma apropiada de la narración es la de la flecha o lanza, empieza aquí, va directamente allá y



¡TAC! da en el blanco (que cae muerto); segundo, que la preocupación central de la narración, incluida la novela, es el conflicto; y tercero, que la historia no es buena si él, el héroe, no está en ella.

Estoy en desacuerdo con todo esto. Personalmente iría aún más lejos y diría que la forma natural, adecuada y apropiada de la novela puede ser la de un saco, una bolsa. Un libro guarda palabras. Las palabras guardan cosas. Portan significados. Una novela es un atado que mantiene las cosas en una relación particular y poderosa las unas con las otras y con nosotras.

Una relación entre los elementos de la novela puede ser la del conflicto, pero la reducción de la narrativa al conflicto es absurda. (Lí un manual de escritura que decía: "Una historia debe ser vista como una batalla" y hablaba de estrategias, ataques, victorias, etc.). Conflicto, competencia, estrés, lucha, etc., dentro de la narrativa concebida como bolsa/barriga/caja/casa/atado pueden considerarse elementos necesarios de un todo que, en sí mismo, no se puede caracterizar ni como conflicto ni como armonía, ya que su propósito no es ni el de la resolución ni el del éxtasis, sino el del proceso continuo.

Por último, está claro que el Héroe no encaja bien en esta bolsa. Necesita un escenario o un pedestal o un pínáculo. Lo ponés en una bolsa y se lo ve como un conejo o como una papa.

Por eso me gustan las novelas: en lugar de héroes tienen personas en ellas.

Así que, cuando comencé a escribir novelas de ciencia ficción, lo hice cargando conmigo este enorme y pesado saco de cosas; mi bolsa llena de personas lloronas y torpes, y pequeños granos de cosas más pequeñas que una semilla de mostaza, y redes intrincadamente tejidas que cuando se desatan laboriosamente se ve que contienen un guijarro azul, un cronómetro que funcionando imperturbable cuenta el tiempo de otro mundo, y el cráneo de un ratón. Mi bolsa llena de comienzos sin fin, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traducciones, muchos más trucos que conflictos, muchos menos triunfos que trampas y delirios; llena de naves espaciales que se atascan, misiones que fracasan y personas que no entienden. Dije que era difícil hacer un relato apasionante de cómo sacamos la avena salvaje de sus cáscaras, no dije que fuera imposible. ¿Quién dijo que escribir una novela era fácil?

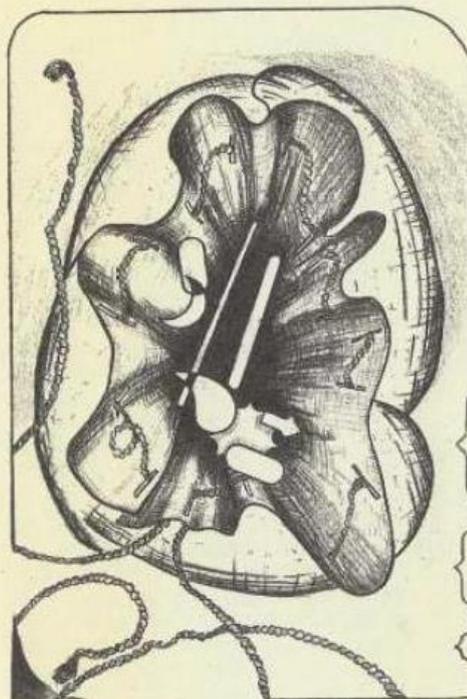
Si la ciencia ficción es la mitología de la tecnología moderna, entonces su mito es trágico. La "tecnología" o "ciencia moderna" (usando estos términos, como se suelen emplear, o sea, en una abreviatura sin revisar que sitúa las ciencias "duras" y la alta tecnología como fundadas en el crecimiento económico continuo) es una empresa heroica, hercúlea, prometeica, concebida como un triunfo, y por lo tanto, en última instancia, como una tragedia. La ficción que encarna este mito será, y ha sido, triunfante (El Hombre conquista la Tierra, el espa-

cio, los extraterrestres, la muerte, el futuro, etc.) y trágica (apocalipsis, holocausto, entonces o ahora).

Sin embargo, si se evita el modo tecno-heroico lineal, progresivo, de la flecha (asesina) del tiempo y se redefinen la tecnología y la ciencia como una bolsa de cultura en lugar de un arma de dominación, un efecto secundario agradable es que la ciencia ficción puede verse como un campo mucho menos rígido y estrecho, no necesariamente prometeico o apocalíptico y de hecho un género menos mitológico que realista.

Es un realismo extraño, pero la realidad es extraña.

La ciencia ficción correctamente concebida, como toda ficción seria, por muy graciosa que sea, es una forma de intentar describir lo que de hecho está sucediendo, lo que la gente hace y siente, cómo la gente se relaciona con todo lo demás en este vasto saco, en este vientre del universo, en este útero de cosas por ser y en esta tumba de cosas que ya fueron, en este relato sin final. En ella, como en toda ficción, hay espacio suficiente para mantener incluso al Hombre en donde él pertenece, en su lugar en el esquema de las cosas; hay tiempo suficiente para recoger mucha avena silvestre y sembrarla también, y cantarle al pequeño Oom, y escuchar la broma de Ool, y mirar tritones, y aun así el relato no habrá terminado. Todavía hay semillas que recoger y espacio en la bolsa de las estrellas.



Ursula K. Le Guin El cuento

El cuento

Solo es una parte de un cuento, en realidad de muchos cuentos,
Esa en la que el tercer hijo, o la hijastra,
en una empresa absurda a través del bosque extraño,
Se cruzan con un zorro, la pata en una trampa,
O con gorrioncitos caídos del nido,
O con algunas hormigas en problemas sobre un charco.
Él libera al zorro, ella acomoda a los pichones en el nido,
Ponen a salvo a las hormigas en su hormiguero.
Más adelante, el pequeño zorro volverá,
Y a él lo llevará al castillo donde la princesa está prisionera,
A ella el gorrion le indicará dónde está el huevo de oro escondido
Las hormigas les separarán todas las semillas de amapola
Del montículo de arena, antes de la mañana fatal,
Y no creo que yo pueda agregar mucho más a esto.
Toda la vida el mismo cuento
Si tan solo escuchara quién es el héroe
Y cómo vivir felices para siempre.



Material para
talleres
y para tu
futura
formación

La bidimensión

Bidimensional se refiere a que, la imagen solo cuenta con dos dimensiones, alto y ancho. La imagen bidimensional puede ser dibujo, pintura, fotografía, collage entre otros. Estamos hablando de la representación en el arte. Sin embargo, en la actualidad las disciplinas artísticas se han hibridado y extendido incluso por lo que no están muy definidas las fronteras y podemos mencionar otras manifestaciones artísticas como el videoarte, las instalaciones, las performances, lenguajes que tienen un lugar relevante en el arte contemporáneo.

Asimismo, es importante mencionar la actualidad de las imágenes digitales puesto que como señala Mirzoeff “la vida moderna se desarrolla en la pantalla (...) la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: Cámaras ubicadas en autobuses, centros comerciales, autopistas, puentes y cajeros automáticos. Cada vez son más numerosas las personas que miran atrás utilizando aparatos (...)” (Mirzoeff 2003) Consideramos entonces lo que se ha dado en llamar “Cultura visual” un campo de estudio muy relevante y actual, donde las imágenes son productoras de sentido y es necesario pensar en la “alfabetización visual” tanto como la creciente comunicación a través de imágenes televisadas, o en forma de memes, o videos por redes sociales. Para ello entendemos indispensable la formación en aspectos que tienen que ver con la creación de imágenes y son centrales en la carrera que ustedes emprenden.

Por estas y otras razones que tienen que ver ya con el sentido que tiene el arte en la sociedad compartimos adjunto a este texto una selección muy acotada, pero de imprescindible lectura como es el texto de Gerard Wajcman (2001) titulado El objeto del siglo de página 203 a 207.

Hasta aquí he mantenido cierta equivalencia, cierta sinonimia inclusive, entre «hacer ver» y «volver visible», la inestimable fórmula de Klee. Sin embargo, la primera se distingue por un matiz que importa: implica la dimensión del espectador. «Hacer ver» es forzosamente a alguien, mientras que «volver visible» no supone una presencia inmediata y su cumplimiento puede bastarse a sí mismo.

(1)

El hacer-ver del arte atañe a un espectador en su ser que yo calificaré de no vidente. Digamos que el arte hace ver no solamente lo indistinto (así como el lenguaje o la ciencia instituyen nuestra percepción de la realidad) sino también, específicamente, lo que, a través de cierta repulsa, activamente, no queremos ver. En efecto, es difícil no ver que todos somos no-videntes, que en verdad, muy lejos de la ilusión de agudeza y vigilancia con que nos regalamos, de ser vigías del siglo, realizamos fervientes esfuerzos por mantener los ojos cerrados.

O sea, el arte como empresa de hacer ver a quienes tienen ojos para no.

Nos despista un tanto la existencia en cada cual de ciertas ganas de ver que, en el fondo, responden a esa ardiente inclinación a cerrar los ojos, y de rebote, que toda una parte de lo que se fabrica en calidad de imágenes-para-ver está ahí para satisfacerlas, para darnos a ver lo que tenemos ganas de ver, es decir, gratificar bajo cuerda la tozuda voluntad de no.

La extremada profusión de imágenes permite apreciar el alcance y la profundidad de esa voluntad, tan sorda como obsesiva, que murmura, a la manera de Bartleby, «preferiría no verlo». La televisión es hoy su instrumento privilegiado. Contrariando la creencia exaltada en un instrumento de «comunicación» conectado al universo en el que se envuelve, su frenética productividad viene primero a sumergir ese deseo de *ni-ver-ni-saber* que es el lastre del espectador. Tanto es así que sueltan sin desactivar divisiones de psicólogos para que velen por protegernos contra las imágenes del mundo que pudieran herir nuestros frágiles ojos y, en nuestros delicados niños de azúcar, causar traumas graves tal vez irreparables. Lo cual, de paso, permite advertir que la televisión traza una línea divisoria que, al reparto del mundo entre Norte y Sur, ricos y pobres, le superpone otro donde una parte del mundo es espectadora de la otra – donde los hombres se enfrentan con los «traumatismos» reales, la pobreza, la enfermedad, la guerra, la muerte. Y además, ni siquiera soportamos ver aquello de que somos espectadores. En un mundo de desastres multiplicados, una de nuestras urgencias es partir en guerra contra imágenes.

Al disfrute de los ojos es el nombre de nuestra tienda de imágenes. Se hace ella una regla de oro del *primum non nocere* al confort de los espectadores, y expenden allí placer como un preservativo del reposo de las almas contra todo cuanto amenace turbarlo. La verdad es que no soportamos nada, ni la más pequeña tensión, ni siquiera con los ojos.

Esto tiende también a consolidar la ilusión adherente de que, fuera —apenas— del *voyeur* perverso y del espía, mirar sería una ocupación más que pasiva, tan neutra que ni siquiera sería una actividad. Conciencia de sí de un espectador para el que ver no es, sobre todo, un acto. Ni crimen, ni acto sexual, ni testimonio, ni nada por el estilo, ni nada de otro estilo, ni nada en absoluto, solamente una satisfacción para cortar el hambre. Por supuesto, los espectadores son aquí víctimas, ellos dan a esta digestión soñolienta de imágenes algo más que consentimiento.

Mirar como «desactividad» pura, imagen misma de un sujeto descomprometido.

Yo diría que el arte, y especialmente el arte moderno, contemporáneo de esa fuente de agua tibia de las imágenes, marcha al revés, en contra de esto. Por un lado, el arte, que hace ver lo que no se puede ver, tiene la potencia de llevar nuestras miradas hacia lo que no tenemos realmente ganas de ver. Lo cual no es por fuerza gracioso. Por el otro, manda valorar el hecho de que mirar es un acto – aquí es oportuno aquel nombre de *mirador* que Duchamp convocaba para reemplazar al de *espectador*, al llevarle el primero al segundo la ventaja de inscribir legiblemente la mirada en la densidad de un acto. El arte exhibe la mirada como un acto donde, lo quiera o no, el espectador está comprometido, que lo compromete. Lo cual no da precisamente tranquilidad ni procura por fuerza placer.

De aquí no resulta ninguna especie de prescripción moral que en nombre de la irreductible dureza del mundo desdeñaría belleza y placer, sino sólo esto, exactamente: que el placer o la belleza no serían hoy para el arte las palabras clave, valores rectores – sobrentendiéndose que el displacer, la dificultad, la fealdad o el aburrimiento tampoco lo serían. Pese a todo hay razón para asombrarse de que algunos quieran considerar el retorno al placer como la urgencia de la época, cuando todo impulsa mucho más a preocuparse por saber qué cosa podría poner dique al ascenso de la blanda e irresistible ola en la que estamos inmersos, en estado de estasis. Cuando todo impulsa a querer perturbar el reinado del principio de placer que parece gobernar todas las cosas en nuestras comarcas. ¿Acaso no están regidas por una meteorología de la templanza en la que cualquier céfiro se nos torna aquilón?¹

¹ Me inclinaría seriamente a pensar que la importancia cada vez mayor asignada a la meteorología no tiene otra causa ni otro sentido: disimulados por los rostros sonrientes de sus presentadores, estos boletines parecen en verdad correspondencias de guerra en el frente del placer, al informarnos hora por hora de todas las amenazas, de todos los ataques y todas las agresiones de que podría ser víctima nuestra felicidad por causa de los invasores llegados del cielo. Según esa vara, la lluvia ha perdido toda virtud

Existe en el arte la fuerza esencial de una resistencia al totalitarismo del principio de placer-ramplón – en nuestras comarcas. Y si las imágenes son los carteros-repartidores privilegiados de ese placer zafio, entonces tendría cierta lógica y necesidad que el arte se despliegue contra las imágenes. Lo cual no va en la dirección de volver impensable la producción de alguna, pero en otra parte: que una apuesta del arte podría ser apuntar a imágenes que, por algún medio, irían a contrapelo del efecto hipnótico y cebador de las imágenes.

Potencia de hacer ver aquello ante lo que quisiéramos más bien cerrar los ojos, puede ocurrírsenos que el arte se acercaría de ese modo a una función interpretativa; mostrar lo que uno se niega a ver: podría ser una definición bastante aceptable de la interpretación analítica. Los monumentos de Gerz concuerdan bastante con esa definición – el que alguien vaya de noche a disparar sobre obras invisibles explica su potencia de mostrar.

De ahí, una manera de atrapar lo que sería la obra de arte: un objeto que, a diferencia de cualquier objeto de consumo, antes que llenar, antes que satisfacer nuestra *libido vivendi*, vendría por el contrario a quitar, a mellar, a dividir, a perforar en nosotros un montón de agujeros.

(2)

Hacer ver es una potencia del arte, pero no en el sentido de un proyecto deliberado o de una «voluntad artística», más bien algo así como un deseo que lo anima, suerte de deseo sin cabeza, sin sujeto, un deseo-del-arte como tal, desligado de lo que sería el deseo del artista o de quien fuere.

práctica o poética y sólo aparece como una restricción, privándonos de un pequeño placer. Cualquier chubasco adquiere así la dimensión de una catástrofe insoportable y casi el valor de un ataque intolerable a un derecho democrático al bienestar.

Por el lado del espectador, hay una propensión incoercible a cerrar los ojos. Es preciso hacerse a la idea de que en él no hay, naturalmente, ganas de abrirlos. No hay deseo de mirar que responda en feliz armonía al deseo del arte de hacer ver, afable mercado visual regulado por una ley de equilibrio de la oferta y la demanda. Aquí ninguna armonía, ninguna simetría, ni recíproco, ni complementario. El deseo-del-arte, el hacer-ver que tensa la obra, esto es lo que hay; por el lado del espectador, sólo un ligero bostezo y constantes ganas de dormir. Nosotros aspiramos a dormir, esto se sabe desde Freud. El despertar, en cambio, no es de veras deseable, porque es demasiado duro.

Por eso, si el deseo de mirar tiene un sentido, tiene que venir de afuera y ganarse contra, de arrancada.

Desde luego, nadie está obligado a mirar. Sólo puede esperarse que pugnen un poquito en cada cual las ganas de hacerlo.

El arte, que quiere hacer ver, se mece en esta esperanza. De causar en nosotros un poco de ganas de ver de veras, de despertar. El arte sería lo que podría infundirnos el duro deseo de mirar.

Contra todo lo que nos conmina en general: *Se ruega cerrar los ojos*, el arte nos invita a algo muy distinto, a *abrir el ojo*.

Se ruega mirar la Ausencia, frase que debería presidir la puerta de entrada al museo del siglo XX.)

**Este texto te
servirá para
toda la carrera**



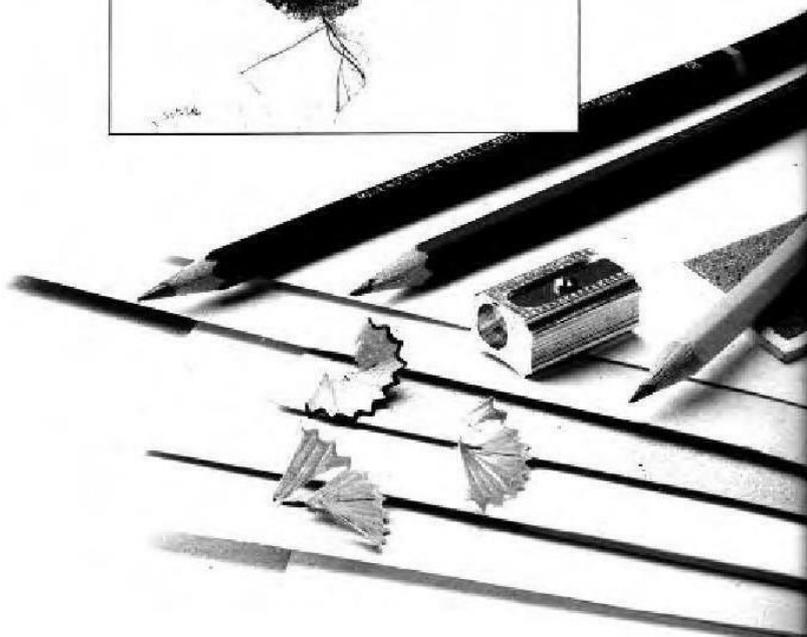
Ingres, el gran pintor francés, dijo en cierta ocasión que "Se pinta como se dibuja". En esta segunda unidad de estudio ampliaremos en cierto modo esa cita, añadiendo que "Para saber dibujar y pintar es necesario conocer los materiales más idóneos para cada técnica". Le hablaremos, pues, de materiales de dibujo.

Le hablaremos, por ejemplo, del lápiz, de los distintos tipos de lápices que podemos adquirir en el mercado, de su dureza, de los trazos que se obtienen con cada uno, de las marcas y fabricantes disponibles. Hablaremos también del papel; alisado, de grano grueso, de color... de los diferentes gramajes, de las marcas y de las calidades, de los resultados que ofrece cada tipo de papel.

Aspectos tan prácticos e interesantes como el uso y la necesidad de utilizar la goma de borrar, cómo prolongar la vida de los lápices y los diversos sistemas de hacer punta al mismo, serán igualmente descritos en las páginas que siguen. Unas páginas que —lo verá usted enseguida—, no se limitan a ofrecer la información escueta, con datos y marcas concretas, sino que aportan desde un principio infinidad de ejercicios prácticos muy simples, que subrayan las enseñanzas contenidas en el texto. Es decir, por ejemplo, que al describir el trazo de un lápiz determinado, se incluye la ilustración gráfica de ese mismo trazo.

Desde este momento le sugerimos que practique usted con estas ilustraciones; que pruebe cómo se dibuja con un lápiz 2B y las diferencias de este lápiz con un HB; que aprenda a diferenciar las texturas de los papeles en la práctica, viéndolos, dibujando sobre ellos, haciéndolos habituales a su propio tacto.

Y recuerde que no es necesario que se ciña estrictamente a la pauta que nosotros le señalamos. Es más, sería mucho mejor que usted, por su cuenta, experimentase con estos materiales para conocer el verdadero rendimiento que puede reportarle cada uno, empezando a adecuarlos a su incipiente y personal estilo artístico. Después de todo, una de las grandezas del Dibujo y de la Pintura como Arte, es el descubrimiento diario de esa técnica, ese recurso, ese truco de oficio que enriquece poco a poco nuestra creatividad.



¿Qué necesito para dibujar?

Es la pregunta que todos nos hemos formulado alguna vez y que ahora puede estar haciéndose usted. Resumiendo, un lápiz del número 2, normal —o un 2B, de clase superior—, papel, goma de borrar y un soporte —una carpeta o un tablero de madera—, es todo cuanto precisa usted para empezar a dibujar.

Por supuesto, a partir de esta lista básica de materiales, quedan los gustos o necesidades personales: la gradación más o menos dura del lápiz, el uso del papel blanco o de color, las diferentes posiciones en que se puede dibujar... conceptos todos ellos que se esclarecen a medida que practicamos y descubrimos qué es lo que va mejor con nuestro estilo. Pero, en esencia, todas estas premisas no modifican la idea inicial de que para dibujar sólo son imprescindibles el lápiz y el papel.

Y ya que hemos hablado de lápices "normales" y de "clase superior", tome nota de que:

Los lápices graduados con NUMEROS son de CALIDAD CORRIENTE

Los lápices graduados con LETRAS son de CALIDAD SUPERIOR

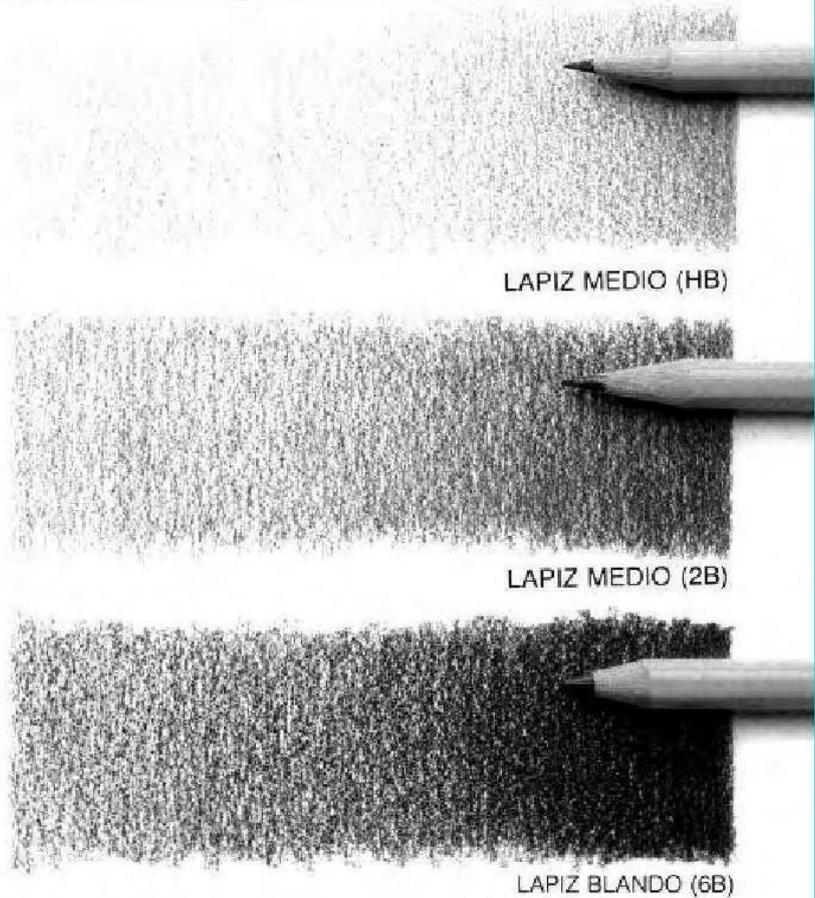
En la ilustración de la derecha podrá comprobar que la diferencia de trazo entre un lápiz duro y otro blando es verdaderamente notable. Un lápiz blando permite obtener una escala considerable de grises, unos negros y unas sombras muy intensos, una gran ductilidad en los degradados y una perfecta resolución en los tonos suaves.

Con el lápiz duro, en cambio, es más difícil trabajar con comodidad, su mina no va más allá de un gris oscuro, por más que apriete usted sobre el papel; es una mina dura, no se desgasta con facilidad y no conduce a ese trazo ancho tan necesario en dibujo artístico. Por todo ello, es un lápiz muy indicado para el dibujo lineal y técnico.

Las principales marcas de lápices disponibles en el mercado están relacionadas en el gráfico adjunto. Como información complementaria, destacaremos que actualmente la marca inglesa Cumberland sirve tal vez los mejores lápices para dibujo. Pero el estudio de los distintos tipos de lápices no termina aquí. Supongamos que entra usted en una tienda de Bellas Artes y pide un buen lápiz para dibujo...

La marca «koh-i-noor», nos proporciona una amplia gama de lápices que pueden ser usados en Dibujo Artístico y Técnico. No es necesario adquirir toda la gama para hacer un buen dibujo, pero el hecho de disponer de este extenso

surtido, nos da la posibilidad de obtener una mayor riqueza de tonos.



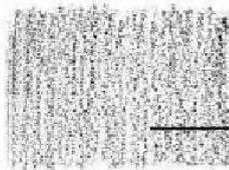
PRINCIPALES MARCAS DE LAPICES DE CALIDAD SUPERIOR		
Pais de origen	Nombre de la fábrica	Marcas
Francia	Conté	
Alemania	A.W. Faber	Castell
Alemania	J.S. Staedler	Carbonit
Checoslovaquia	Koh-i-noor	Negro
Suiza	Caran D'Ache	
Inglaterra	Cumberland	



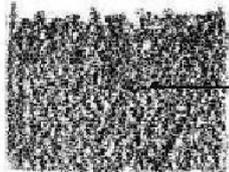
Materiales, utensillos y técnicas

Lápices para todos los gustos

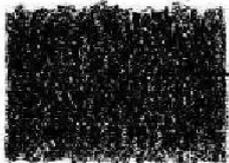
En este paisaje urbano se ha utilizado el lápiz H, para acentuar los tonos más claros del último término.



Con el lápiz 2B, el más usado por el profesional, se resolvieron los tonos medios de la ilustración.



Para los negros más intensos de los primeros planos se utilizó el lápiz 8B, acentuando así la sensación de espacio y profundidad.



Para empezar, sepa usted que el grafito, mezclado con más o menos arcilla, es el material del que se componen las minas de los lápices, un mineral descubierto en 1560 en las minas de Cumberland, localidad inglesa. Hoy, los fabricantes ofrecen distintas gradaciones y calidades en sus productos, a saber:

Lápices de calidad superior. Los blandos, señalados con una B, son indicados para dibujo artístico (B, 2B, 6B, 8B, etc.). Los duros, muy recomendables para dibujo técnico, están señalados con una H (H, 2H, 5H, 7H, etc.) Las gradaciones HB y F son neutras.

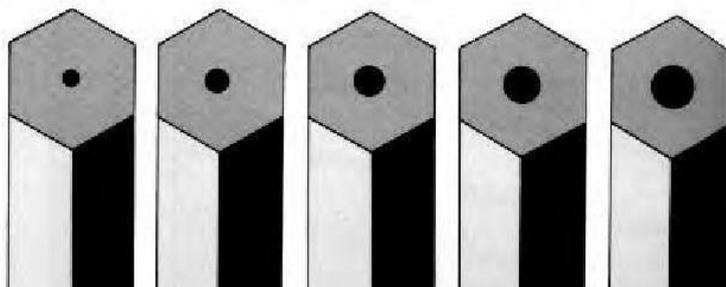
Lápices de calidad escolar. Entre los blandos, el número 1 equivale al 2B y el número 2 al HB. Entre los duros, el número 3 equivale al H y el número 4, al 3H.

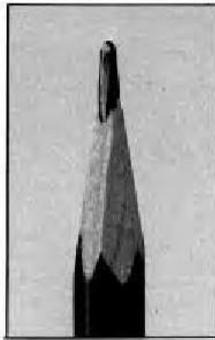
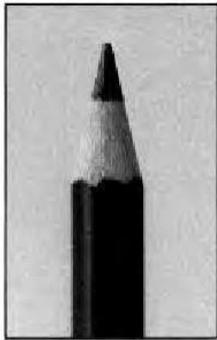
En total, las gradaciones existentes en lápices de calidad superior son 19 y las de calidad escolar, 4. Las minas de grafito, muy útiles —deben utilizarse con portaminas—, se presentan igualmente en gradaciones y calidades diversas.

Como norma general, nosotros aconsejamos el uso de un lápiz 2B; es un lápiz blando, de negros intensos, capaz de proporcionar grises suaves y líneas finas. Además, cabría también disponer de un 4B y un 8B para bocetos amplios, apuntes rápidos y para ennegrecer zonas oscuras. Reservaríamos un lápiz número 2 —calidad escolar—, para uso general y grisados claros. Las posibilidades de cada lápiz son muy amplias. Algunos dibujantes, sin embargo, se bastan y sobran prácticamente con uno sólo —muy a menudo se trata de un 2B.

El grueso de la mina de lápiz está en relación con la gradación del mismo. En la ilustración se observa que cuando más blando es el lápiz, más gruesa es la mina y viceversa.

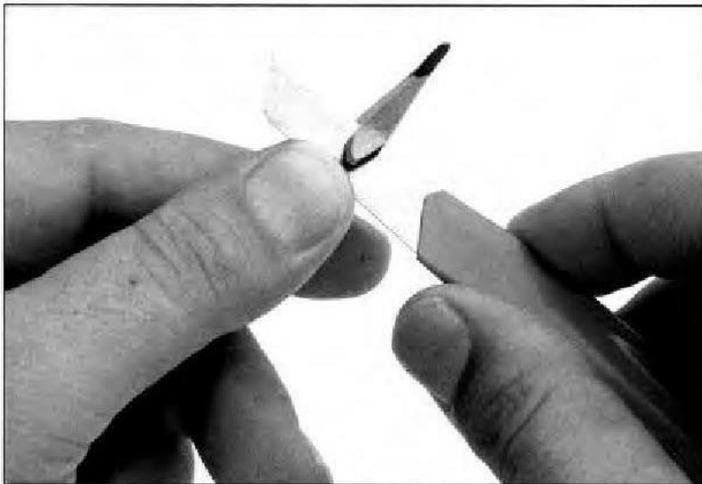
LAPICES DE LA MARCA KOH-I-NOOR			
Tabla de gradaciones			
Gradación blanda	Gradación media	Gradación dura	Gradación Extra-dura
(Dib. artist.)	(Uso corriente)	(Dibujo técnico)	
7B	2B = 1	H = 3	6H
6B	B	2H	7H
5B	HB = 2	3H = 4	8H
4B	F	4H	9H
3B		5H	





A la izquierda, la punta que se obtiene con una maquinilla para afilar lápices. Compare esa punta con la conseguida por medio de una cuchilla o un cutter (derecha).

(Abajo) Haga punta con el cutter en varias pasadas, cortando muy poco cada vez y... con mucho cuidado. El cutter es un útil bastante peligroso.



De izquierda a derecha, un portaminas para mina dura, otro para mina blanda, un lápiz normal y un lápiz aprovechado al máximo con el uso del apuralápices. En el mercado es posible encontrar gran variedad de portaminas de distintas marchas, entre las que cabría destacar las Staedtler y las Caran D'Ache.

Cómo hacer punta al lápiz

Hacer punta al lápiz tiene su importancia, contra lo que pudiera creerse en un principio. Hay que procurar no romper la mina y que la forma cónica termine suavemente en punta, como primeras premisas. Más tarde, dibujar con esa punta es una delicia.

Muchos profesionales descartan actualmente el uso de la maquinilla tradicional para hacer punta, puesto que con ella se provoca una punta corta y muy poco funcional. Mucho más prácticas y convincentes son las cuchillas y en especial el cutter (vea la ilustración adjunta). Fijese en que la mano derecha avanza despacio, firme, cortando finas virutas de madera (si ésta es de cedro, mucho mejor). Y para afilar la mina, nada más práctico que uno de esos raspadores que se venden en las tiendas especializadas; pero cuidado: no deje nunca la punta demasiado afilada, ya que se rompe con facilidad.

Apuralápices y portaminas

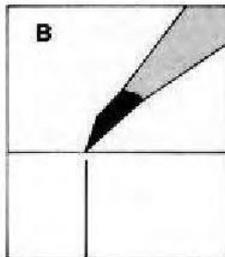
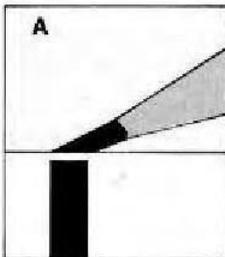
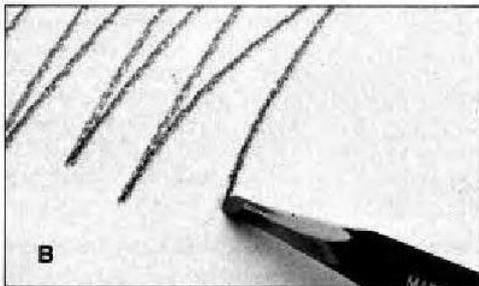
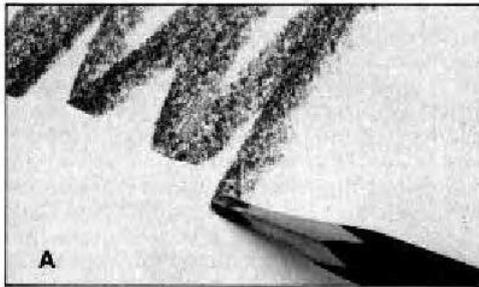
Dibujar con un lápiz demasiado corto es engorroso y entorpece la seguridad del trazo. Para prolongar la vida del lápiz existen los antiguos pero utilísimos apuralápices, con los que podemos disfrutar hasta el límite de nuestro amigo de madera y grafito —con la consecuente economía que ello comporta.

Los portaminas metálicos aparecieron no hace tantos años, como respuesta funcional al lápiz tradicional. En la actualidad, la gama de minas existente en el mercado es amplísima e incluye distintos grosores y gradaciones. Como es lógico, para las minas de grafito más blandas —y, por tanto, más gruesas— se venden portaminas más anchos.

Vamos a permitirnos ser algo tradicionales, opinando que, aunque los portaminas pueden rendir la misma utilidad que los lápices y que su practicidad incluso les hace superiores en prestaciones a estos últimos, nosotros seguimos prefiriendo, para el dibujo artístico, el clásico lápiz de madera. Tiene más calor al tacto, uno puede construirse su propia punta y, en definitiva, se disfruta más trabajando con él.

Por cierto, le recomendamos la utilización de un bote amplio para guardar sus lápices, siempre de pie, siempre con la mina hacia arriba.

Lápiz plomo y goma de borrar



Arriba, en el dibujo de la derecha, se muestra la utilización de distintos trazos para su resolución: A), con la mina en forma de cuña, aplicada plana, para trazos anchos y B), con la misma mina, aplicada de canto, para el perfilado de las formas.



Como puede apreciar en las ilustraciones superiores, los trazos que se pueden realizar con el lápiz plomo —o de grafito—, son muy diversos. Por ejemplo, para trazos de un ancho igual al diámetro de la mina cogeremos el lápiz como para escribir, inclinado a unos 45°; con el lápiz dentro de la mano obtendremos un trazo más amplio y, en fin, para ennegrecer una zona del dibujo deberemos girar lentamente el lápiz, al tiempo que dibujamos y trazamos.

En cuanto a la goma de borrar, aclararemos que debe usarse sólo como recurso, para abrir

blancos, recortar perfiles, etcétera, pero que, siempre que sea posible, es mejor comenzar de nuevo, en vez de deteriorar la fibra del papel con muchos restregones. Las gomas más adecuadas para el lápiz plomo son las de miga de pan —blanda— y las de plástico y de caucho —más compactas, pero igualmente válidas—. Cabría destacar de igual modo las modernas gomas *moldeables*, llamadas así porque pueden tomar la forma que mejor se ajuste a nuestras necesidades del momento.

Papel: presentación, grosores y medidas

PRINCIPALES MARCAS DE PAPEL DE CALIDAD	
Arches	FRANCIA
Canson & Montgolfier	FRANCIA
Daler	INGLATERRA
Fabiano	ITALIA
Grumbacher	AMERICA
Guarro	ESPAÑA
RWS	AMERICA
Schoeller Parole	ALEMANIA
Whatman	INGLATERRA
Winsor & Newton	INGLATERRA

Arriba, un gráfico indicativo de los mejores papeles profesionales del mercado. Abajo, el papel de dibujo se sirve

en forma de bloc y en algunos casos con los márgenes encolados —especialmente el papel para acuarela.



Hay que partir de un principio básico: en esencia, cualquier papel —excepción hecha de los plastificados o metalizados—, son válidos para dibujar. Grandes maestros de la pintura y el dibujo han llegado incluso a realizar sus obras en papel embalaje... Pero bueno será que conozcamos las distintas calidades en que se vende el papel actualmente. Estas calidades son tres: corriente (papel fabricado con pulpa de madera, en molde o a máquina); calidad intermedia y calidad profesional (fabricado con un alto porcentaje de trapo y un gran cuidado en su elaboración).

Veamos ahora los seis acabados o texturas en que se presentan los papeles de calidad profesional;

Papeles satinados. Sin apenas grano, prensados en caliente, ideales para el dibujo a pluma y con lápiz plomo. Ofrece grandes contrastes y perfectos agrisados.

Papeles de grano fino. Proporcionan un acabado armónico y regular de los grisados y degradados. Muy adecuado para el dibujo a lápiz plomo, a la cera y con lápices de colores.

Papeles de grano medio. Para pintar al pastel, a la sanguina, con cretas de colores, a la aguada y a la acuarela.

Papeles de grano grueso o rugoso. Es el utilizado habitualmente para pintar a la acuarela.

Papel verjurado Ingres, blanco o de colores. Uno de los más antiguos en el mercado, es el papel casi obligado para dibujar con carboncillo, así como a la sanguina y al pastel. Su textura es perfectamente visible al trasluz y en los últimos tiempos tiende a ser reemplazado por papeles normales de grano grueso o medio.

Papeles Canson de colores. Se presentan en una amplia gama de colores y es un papel con grano bastante grueso por su cara principal y un grano medio por el dorso. Su textura y encolado son ideales para el dibujo al carbón, la sanguina, al pastel, con cretas de colores e incluso con lápices de color.

Otros papeles de uso menos habitual son el papel de arroz, especial para la aguada Sumi-e, los papeles *Parole* forrados con tela, el papel couché *grattage*, para dibujos a pluma, papeles con refuerzo interior de lámina de aluminio o de poliéster, etcétera. Entre todos ellos, a buen seguro que podemos encontrar el que más se ajuste a nuestras necesidades.

Papel: presentación, grosores y medidas

Hay que indicar como preámbulo que el papel se cuenta siempre por *resmas* y que una resma son 500 hojas. Si pesamos esa resma y convertimos el peso en gramos por metro cuadrado de papel, obtendremos el grueso del mismo. Es decir, que a veces podemos referirnos a un papel de 60 gramos y otras veces a otro papel mucho más grueso, de 390 gramos, por ejemplo.

Las medidas standard para el suministro de papel en tiendas de Bellas Artes son las siguientes:

35 × 50 cm (Cuarto de hoja)

50 × 70 cm (Media hoja)

70 × 100 cm (Hoja entera)

Se sirve también en hojas montadas sobre cartón, de las mismas medidas detalladas, en rollos de 2 m de ancho por 10 de largo como máximo y en blocs de 20 o 25 hojas, en el sistema de espiral. Además, para pintar a la acuarela se suministran blocs de papel especial, con las hojas encoladas por los cuatro lados. Y ya que hablamos de ello, indicaremos que, exceptuando los papeles de grano muy grueso, todos los papeles para pintar a la acuarela son perfectamente válidos para el dibujo a lápiz, con carboncillos, a la sanguina, con creta y al pastel.

Las medidas que se incluyen no son aplicables a todos los países. En Inglaterra, sin ir más lejos, se rigen por medidas tan diversas como

la *mitad imperial* (381 × 559) y la *anticuario* (787 × 1346).

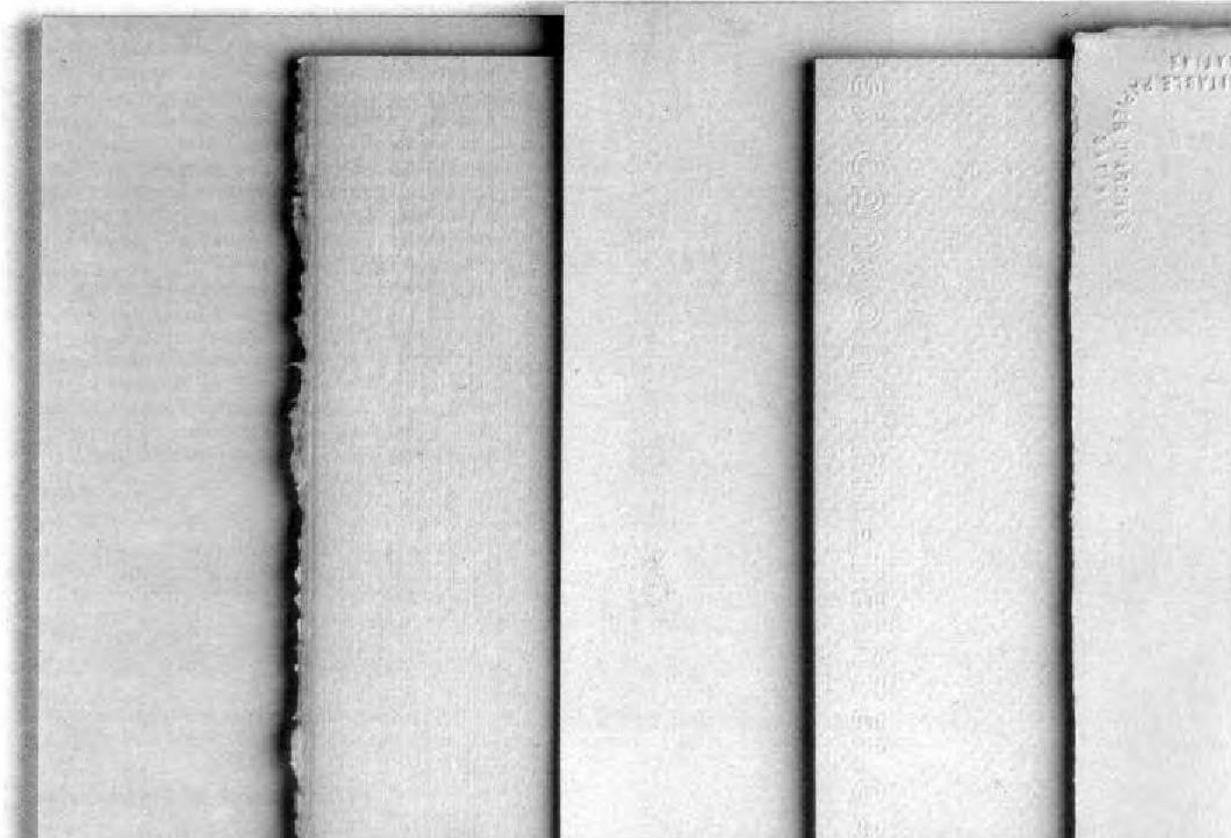
Los buenos papeles son caros y también fácilmente reconocibles. Todos llevan su marca de fábrica grabada en seco o *al agua* en uno de los ángulos de las hojas. Esta marca es perfectamente visible al tasluz. Arches, Schoeller y Fabriano, entre otras, cumplen con este requisito.

El mejor papel para dibujo

A la hora de escoger entre la amplia variedad existente en el mercado, no dudáramos ni un instante en recurrir a un papel de grano medio, de calidad intermedia, que nos puede dar excelentes resultados. Otra cosa sería que tuviese usted un encargo muy específico, unos dibujos para presentar a una exposición, por ejemplo; en este caso, estaría justificado el desembolso necesario para un papel de calidad superior. Y para los bocetos o estudios previos, le recomendamos el típico papel de impresión, llamado *offset*, que resulta tan eficaz como económico.

Todas las marcas importantes fabrican papel en diferentes texturas, dentro de su gama específica. Y ya para terminar, señalaremos que el buen papel, hecho a mano, presenta unos márgenes irregulares muy característicos, llamados *barbas*, que les distinguen de otros tipos de papel.

Estas son algunas de las mejores marcas de papel para dibujo, señaladas en cada caso con el rótulo de su correspondiente fabricante. Observe las diferentes texturas o granulados de cada muestra.





Prof. Betina Polliotto + Natalia Bernardi

Técnicas y procedimientos de la obra gráfica

GRABADO

El grabado es una disciplina artística que agrupa distintos procedimientos por los cuales se obtiene una estampa.

En la técnica del grabado el trabajo preliminar del artista consiste en la elaboración de una matriz en la que se realiza el diseño de la representación en negativo.

Esta matriz tendrá una huella que define la imagen y después alojará tinta. Este diseño se traspasa generalmente mediante presión al soporte definitivo.

Con el grabado se logra la reproducción múltiple, o no, de láminas por impresión o transferencia sobre un soporte que generalmente es papel o tela. Dependiendo del tipo de proceso se puede obtener una sola copia o un sinfín de ellas de acuerdo siempre con las limitaciones específicas de cada técnica.

Proceso de grabado

Realizar un grabado implica una serie de pasos en el que intervienen los siguientes elementos, cada uno con sus propias características:

Boceto o Imagen previa:

Es el diseño original, la idea plasmada en un dibujo. Esta imagen se calca o se transfiere siempre invertida sobre el material de la matriz ya que al imprimir quedará reflejada.

Matriz:

Es el material donde se construye la imagen que será entintada y de la cual se obtendrá por presión manual o mecánica, un determinado número de copias (reproducción).

La matriz puede ser de distintos materiales, eso determina el tipo de técnica. Por ejemplo, una matriz de madera corresponde a la técnica xilografía.

Estampa: es el soporte múltiple, generalmente, de papel que contiene la imagen transferida directamente desde la matriz.



BOCETO

MATRIZ (IMAGEN INVERTIDA)

ESTAMPA

Clasificación

SISTEMAS DE IMPRESIÓN	GRUPOS DE TÉCNICAS	TÉCNICAS	NUEVAS TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS
En relieve		<ul style="list-style-type: none"> -Xilografía a fibra -Xilografía a contra fibra -Linografía -Cromoxilografía - Gofrado 	
En hueco o calcográfico	Técnicas directas	<ul style="list-style-type: none"> -Buril -Punta seca -Grabado verde 	
	Técnicas indirectas	<ul style="list-style-type: none"> -Aguafuerte -Aguatinta -Aguatinta al azúcar -Barniz blando -Grabado a la sal -Grabado al lápiz graso -Mordidas profundas o fosa 	<ul style="list-style-type: none"> -Transferencia de imagen electrográfica. -Fotograbado

		- Carborúndum	
Mixta (en hueco y relieve)	-Técnicas aditivas - técnicas sustractivas	-Collagraph	
En plano o planográfico		- Monocopia - Litografía tradicional - Lito-offset	
De tamiz	-Emulsión fotosensible -Obturado directo	- Serigrafía	
Sistemas contemporáneos de estampación			- Electrografía - Imágenes por computadora - Imágenes digitales

María del Mar Bernal

tecnicasdegrabado.es
[Difusión virtual de la
gráfica impresa]

Libro completo disponible en:

<https://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/14CBA.pdf>

Cuadernos de Bellas Artes / 14



Historia del grabado



Xilografía de San Cristóbal. 1423

4.1. El origen

Algunos autores, de forma algo relajada, sitúan el origen del grabado en la prehistoria entendiéndolo por la incisión en un material cualquiera. Esteve Botey (1935) lo ubica en la era cuaternaria con la incisión puramente decorativa de astas de reno²⁴ y Mariano Rubio (1979) habla de unos sellos grabados en piedra, con más de cinco mil años de antigüedad, en Asia Menor.²⁵

Pero entiendo que su nacimiento ha de hacerse coincidir con la fabricación del papel, y sobre todo, con la intención de reportar una imagen sobre éste. En Europa, la xilografía ronda cercana al año 1400. El primer dato procede de Plinio, quien en su *Historia Natural* cuenta como —Marcos Varrón superó el volumen de retratos editado por Atico gracias a su invención maravillosa— invención que los historiadores suponen el grabado xilográfico. Por otro lado, Papillon en su *Tratado de grabado en madera* publicado en 1776, escribió que los —primeros ensayos se realizaron en Rávena antes de finalizar el siglo XIII.²⁶ Actualmente, las manifestaciones más antiguas parecen situarse hacia 1370 con *El Centurión y dos soldados* o *Bois Protats*, una virgen acompañada del Niño Jesús y un grupo de santos, que apareció pegada en el interior de un arcón en 1418 y un San Cristóbal de 1423.

²⁴Esteve Botey, F. *Grabado [Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas]*. Labor, Barcelona, 1935: p 32.

²⁵Rubio Martínez, M. *Ayer y hoy del grabado*. Tarraco, Tarragona, 1979.

²⁶Op. Cit. García Larraya, T. *Historia y técnicas del grabado en madera*. Meseguer, Barcelona, 1979. [En línea en <http://es.scribd.com/doc/7627528/Xilografia-Historia-y-Tecnicas-Del-Grabado-en-Madera>, enero 2013]



Centurión con dos soldados o Bois Protats, 1370

Con respecto al grabado sobre metal, el abad italiano Pedro Zani encontró en París en 1797 la que se considera la estampa calcográfica más antigua.²⁷ Fue obtenida de un repujado en plata, obra de Tomasso de Finiguerra, experto *niellatori* que vivió en la Florencia republicana de Cosme I de Medici. Un *nielador* es un orfebre, y un *nielo* es cada una de las tallas que se rellenaban con una sustancia negra compuesta de cobre, plomo, azufre y bórax para aumentar su visibilidad. Parece ser que a *Masso* se le ocurrió depositar un papel sobre esta talla y ejercer presión por detrás con un rodillo blando, obteniendo en 1452 una rica

²⁷ Duchesne, M., *Essai sur les nielles gravures des orfèvres florentins du quinzième siècle*, Paris 1824. —Se describen más de 400 grabados, la mayoría de ellos posteriores a 1470, año de la muerte de Finiguerra. La estampa descubierta por el abad fue reproducida y divulgada por un grabador francés, Pauguet, y hoy figura en el Gabinete de Estampas de París. || Op. Cit Melis-Marini, F. *El aguafuerte*. Meseguer, Barcelona, 1973. También Mariano Rubio Martínez (1979) amplía estos datos citando el Gabinete de Estampas de Berlín donde se encuentra una *Flagelación* que data de 1446 —pero al igual que otras de la época conservan aun más el carácter de prueba de orfebre que de estampa propiamente dicha. ||

composición de místicas figuras de ángeles y de santos que relatan la coronación de la Virgen por Dios Padre. Esta imagen fue descrita por Vasari entre otras muchas pruebas de orfebre.

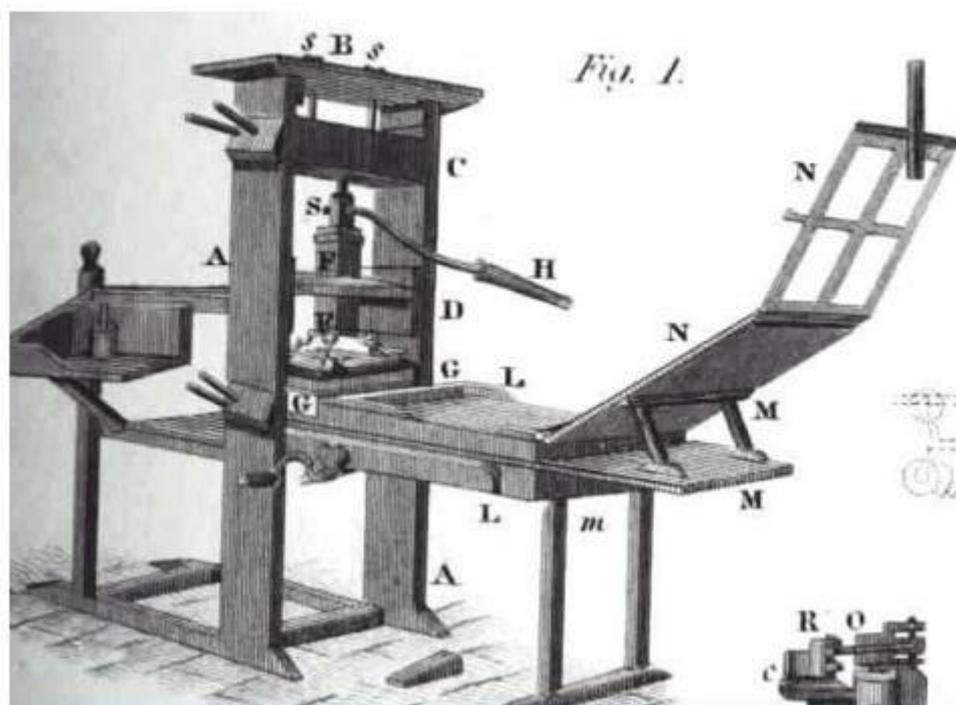
El aguafuerte procede de los talleres de armería y es también difícil establecer su origen: Botey lo vuelve a remontar a tiempos inmemoriales, al árabe Geber (descubridor del ácido nítrico y clorhídrico) en el siglo IX. Hay unos que afirman que fue en el siglo XIII con Fray Buenaventura de Iseo y otros conceden el honor a Francisco Mazzola, el *Parmesano*; no falta quien lo atribuya al anónimo *Maestro* y quien a Alberto Durero.

Debe destacarse la conversión de estos artífices en artistas. Es curioso constatar como la mayoría de los pintores renacentistas que también fueron grabadores han tenido un estrecho contacto, la mayoría de las veces familiar, con la joyería: Durero, Mantegna, Pollaiuolo, Shongauer, incluso hasta el mismo Gutenberg tuvo como primera formación la de orfebre. Pero independientemente de un año u otro, de un país mediterráneo o nórdico, un armero o un tracista, este nuevo arte provoca una movilidad inmensa de artistas que empiezan a dividir su entusiasmo entre los pinceles y las puntas: aparece la reproducción y divulgación masiva de obras de arte y se forma un gremio muy característico del que sobresaldrán solamente unos pocos.



Finiguerra, repujado y estampa. *La coronación de la Virgen por Dios Padre*, 1452

4.2. “La imprenta matará a la arquitectura”



Prensa de mecanismo helicoidal

Fray Michele da Carcano en 1492 definió la función utilitaria de la imagen diciendo que —lo que es un libro para los que saben leer, es un cuadro para la gente ignorante que lo mirell justificando así la existencia de la pintura religiosa —en virtud de la ignorancia de la gente simple y porque muchas personas no retienen en su memoria lo que oyen, pero sí lo que ven.||²⁸

En este sentido las estampas tenían virtudes sobre las pinturas y pórticos de los templos: por un módico precio se podían adquirir en los mercadillos y se podían llevar a casa para cumplir con las devociones particulares. Un grabado se miraba, pero además se podía

²⁸ Op. Cit. Blunt, A. Teoría de las artes en Italia. Catedra, Madrid, 1977 p. 44.

tocar dejando la divinidad más lejana al alcance de la mano, alguien a quien poder agradecer, rogar o, incluso, besar.

Victor Hugo en *Nuestra Señora de París* sugiere una certera teoría acerca de cómo el grabado pudo influir en el diseño de los pórticos de las iglesias que comenzaban a perder sentido —Era el espanto de un cura ante un nuevo agente, la imprenta. Era el susto y el deslumbramiento del hombre del santuario ante la prensa luminosa de Gutenberg. (...) —Era el presentimiento de que el pensamiento humano iba a cambiar de forma, iba a cambiar de modo de expresión; que la idea capital de cada generación ya no se escribiría con la misma materia y de la misma manera; que el libro de piedra, tan sólido y duradero, iba a ceder el puesto al libro de papel, más sólido y más duradero aún. Bajo este aspecto, la vaga fórmula del archidiácono tenía un segundo sentido; quería decir que un arte iba a destronar a otro. Significaba: —la imprenta matará a la arquitecturall. Este hermoso fragmento, de sorprendente actualidad, puede aplicarse también al nuevo cambio en la comunicación que está produciéndose en la sociedad contemporánea.

Otro tipo de estampería era la que funcionaba como seguro contra los sufrimientos del purgatorio, pues mediante su intercesión se conseguía la reducción de las penitencias. Los casos más significativos eran aquellas en las que, literalmente, se especificaban el número de días perdonados. Esto desembocó en la exageración por parte de los estamperos que tan solo buscaban aumentar la venta en un mercado que debía ser bastante competitivo. Consecuentemente comienza la queja de los teólogos acerca de la idolatría y la superstición derivada del poder de la imagen y de la reacción abusiva de la gente ignorante. La censura incluyó aquellas estampas que llevaban errores en la representación como figurar la Trinidad a modo de persona con tres cabezas, temas apócrifos y estampas profanas.²⁹

²⁹ Para ampliar sobre este tema en el caso español es muy recomendable el texto de Bozal, V., Carrete, J. y Checa F. *El grabado en España, siglos XV al XVIII, Summa Artis* (T.31), Espasa Calpe, Madrid, 1987.

4.3. El grabado en el Renacimiento

Durante el Renacimiento el pueblo consumió esos vehículos de devoción y de satisfacción de la curiosidad que, en definitiva, convertía a la mayoría de las estampas en un objeto perteneciente a la experiencia popular. Los gremios de grabadores comenzaron a trabajar por encargo pero cuando la obra se supeditó al mercado el artista se refugió en la producción de objetos únicos, es decir, en la pintura y en la escultura. Entre el artista y la producción masiva que constituyó ese tipo de estampas se levantó un tabique insuperable.



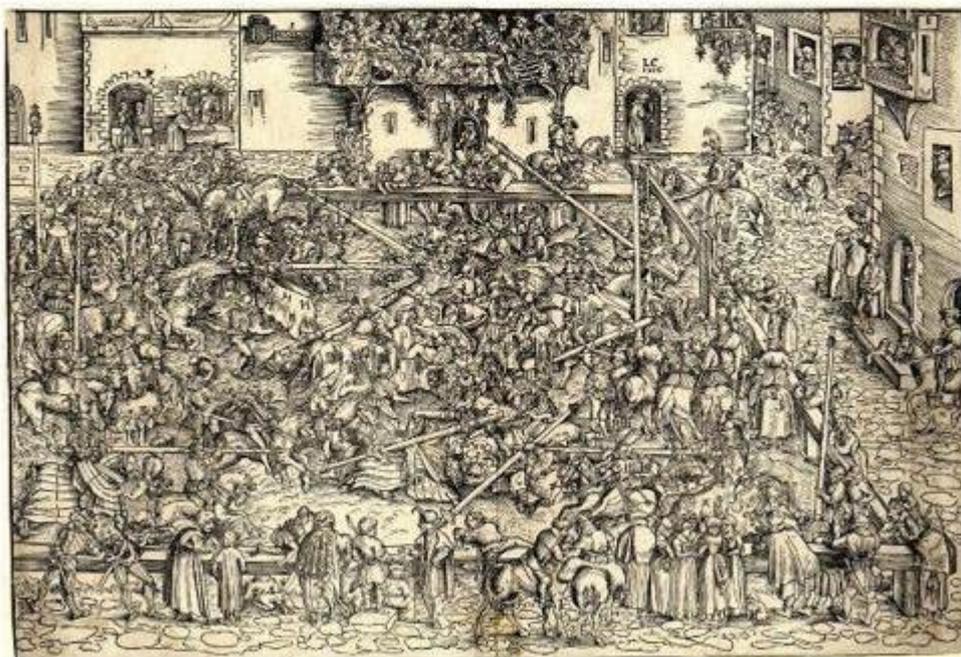
Mantegna. *Batalla de los dioses del mar*. 1488

—A la rica estampa fina/ y la dama que le dice:/ mostrá ¿qué es ese papel?/ el Adonis de Tiziano / que tuvo divina mano /y peregrino pincel./ Ésta, por vida de Aurelio /que es de las ricas y finas, / que es de Rafael de Urbinas /y contada por Cornelio. /Esta de Martín de Vos, /Y aquesta de Federico...||³⁰

En estos versos de *La viuda valenciana*, Lope de Vega describe una de las misiones encargadas a estos artesanos: las reproducciones literales de las obras de arte que tenían como destino el

³⁰ Los versos hacen alusión a las pinturas de Tiziano, Rafael, Zucaro y Martín de Vos y al grabador Cornelio Cort. Op. cit Ainaud, J. y Domínguez Bordona, J. *Miniatura, grabado y encuadernación*. *Ars Hispaniae; Historia universal del Arte Hispánico*. T XVIII, Editorial Plus-Ultra. Madrid, 1962

entretenimiento y la instrucción del pueblo. Pero significó mucho más: la difusión de su trabajo, el reconocimiento y el mecenazgo.



Lucas Cranach. *Justa en la plaza del mercado*, 1506. Aguafuerte

El grabado, que poco a poco se había ido liberando del servilismo de la ilustración del libro, cae ahora en el de la reproducción, manteniendo esta función hasta el inicio del siglo XX. Esto ha creado siempre mucha confusión ya que algunos tratados dan categoría de grandes artistas a quienes solo fueron los más hábiles copistas de obras ajenas. Uno de los ejemplos más polémicos es el de Marco Antonio Raimondi. Considerado como un gran grabador influyó enormemente en los talleres de Italia, Alemania y Francia. Cuenta Vasari que se trasladó a Venecia poco después de 1500 y realizó copias grabadas de xilografías de Dürero falsificando, incluso, su característico anagrama. También lo hizo con Rafael, Peruzzi o Giulio Romano. Dürero diría en 1511, refiriéndose a su obra *La Vida de la Virgen* —maldito quien pretenda robar y ampararse del trabajo de invención del prójimo, ¡llamando la atención las múltiples demandas

interpuestas a Raimondi. Pero aún son más curiosos los pronunciamientos del Senado de Venecia que —perplejo por lo insólito de la acusación y estimando que la copia en metal de grabados en madera no revestía mala fe, dictaminó como sentencia circunspecta que autorizaba la copia de la obra pero no el anagrama de su autor.³¹



Parmigianino, *Cupido durmiendo*, S. XVI-XVII

En este contexto entran en escena el editor y el marchante de estampas. Lafreri, de Roma, y Cock, de Amberes, son dos buenos ejemplos. Se trataba en realidad de comerciantes que empleaban a otras personas para que realizaran los grabados según las estrictas leyes del mercado. Surgen así los especialistas, antecedentes quizá del taller de Rubens, que se encargaban de representar el vidrio, los metales brillantes, las sedas, las barbas y derivaron en un virtuosismo de gran aceptación popular. Esto hizo que las líneas llegaran a ser

31 Op. Cit Melot. Michael et alt. El Grabado, Skira. 1998. p 27.

finen en sí mismas y no simples auxiliares de la representación. Forma y contenido se separan y ambas acabaron perdiéndose.³²

Casos como Durero o Mantegna fueron los que elevaron el grabado de este periodo a la categoría de arte. También se dedicaron a realizar versiones de obras, incluso entre ellos mismos, pero siempre se negaron a ajustarse a los originales. Otros grabadores de creación fueron Atdorfer, Martín Shongauer, Lucas Leyden, Cranach, Seghers, El Parmigianino...

4.4. Grabado en el siglo XVII. La transición al XVIII



Callot. De la serie *Las miserias de la guerra*, 1633

En el siglo XVII los grabadores que pueden destacarse son pocos, aunque muy brillantes. Por un lado, José de Ribera y Rembrandt, en España y los Países Bajos, y por otro Callot, considerado el padre del grabado francés, junto con Lorrain y Claudio de Lorena.

³² Hay un texto imprescindible para comprender estos conceptos. Se trata del libro de Ivins, W. M. *Imagen impresa y conocimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

[En línea en

http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/imagen-impresa-conocimiento-analisis-imagen-prefotografica/id/37828838.html, enero 2013]

Flandes y Francia abastecieron casi todo el mercado de Europa occidental, razón por la cual en España hubo una falta casi absoluta de talleres. La forma más común de la mayoría de los grabadores seguía siendo la reproducción de imágenes, haciéndolas llegar a un público más o menos exquisito. Esta temática fue monopolizada por la técnica del buril haciendo que el aguafuerte, de trazo más expresivo, fuera adoptado por los artistas.

La estampa entró entonces en manos del poder aristocrático y de los gobernantes que intentaron adoctrinar al pueblo dentro de un determinado orden social. Mientras tanto las individualidades se apoyaron en el grabado religioso y alegórico, en la sátira, el retrato y los paisajes, sin perder la intención creativa en ningún momento.

4.5. El siglo XIX: academias y sociedades

4.5. El siglo XIX: academias y sociedades



William Blake, *El gran dragón rojo y la bestia del mar*, 1805

La función del grabado en la mentalidad del medio académico del XIX seguía con unas carencias creativas muy importantes. —Es nuestro ánimo dar a público, con las aguas fuertes originales, la reproducción en *fac-símile* de las que ya están agotadas o son muy raras; la copia de cuadros de pintores antiguos y modernos que se hallan en los museos o en las colecciones particulares, la de los templos y frescos que decoran las iglesias palacios y edificios públicos. En segundo lugar, es continua la discriminación de unas técnicas frente a otras: el aguafuerte y el buril son —las técnicas por excelencia y el verdadero grabado de buen gusto. 33.

Parecía olvidarse que un aguafuerte es un dibujo, y por tanto, lo verdaderamente importante es su calidad en cuanto a tal. Botey (1935) diría sobre la *serie de grabados que Goya hizo de las pinturas de Velázquez* que son —estudios lamentablemente traducidos, una visión muy tendenciosa de lo que pretendió ser un juego de aprendizaje y creación. Igualmente, en cuanto a la supremacía de una técnica sobre otras, en la 1ª Égloga de Virgilio, de Thornton (1821) comenta: —Las ilustraciones de esta pastoral inglesa son obra del famoso Blake (...) quien las diseño y grabó personalmente. Decimos esto porque despliegan menos arte que genio y son admiradas por muchos pintores eminentes 34

Antonio Gallego describe también cómo la asistencia a las clases de grabado se volvieron duras y con poco porvenir profesional, ya que solo se enseñaba la talla dulce y el aguafuerte como medio de reproducción, mientras la litografía y la xilografía iban conquistando nuevos públicos gracias a su creatividad. El grabado en metal quedó reducido a una minoría de profesores y alumnos, por lo que fue languideciendo poco a poco. En España antes de terminar el siglo solo quedaba una cátedra de esta enseñanza. 35

Frente a este panorama, algunos grabadores lucharon en defensa del aguafuerte intentando demostrar su modernidad. En Francia, alrededor de 1860, comienzan a formarse sociedades independientes como la encabezada por los teóricos Gautier,

³³ Vega, J. *El aguafuerte en el siglo XIX*. Calcografía Nacional, Madrid, 1985.

³⁴ Esteve Botey, F. Cit. 24.

³⁵ Gallego Gallego, A. *Historia del grabado en España*. Cátedra, Madrid, 1979.

Baudelaire y Burty, el impresor Delâtre, el grabador Cadart y otros artistas: Braquemond, Corot, Courbet, Daumier, Haes... En el prólogo al primer álbum que publicaron Gautier afirma que —todo grabado es un cuadro originall y para tener éxito debe ser realizado con —decisión, seguridad de trazo y una capacidad para ver anticipadamente el resultado final, cosas no poseídas por todo el mundo, aunque se trate de personas con talento y visión de conjunto. No hay lugar en el grabado para la superelaboración de detalles o para la manifestación torpe.³⁶

Aparece un nuevo tipo de artista al que se le denominó aguafortista y comienza a plantearse la necesidad de anular las planchas una vez finalizada la edición, actitud que no fue aceptada por todos en aquellos momentos. Contra todo fenómeno de acción hay un fenómeno de reacción y, una vez que se había afianzado el aguafuerte original, vuelve a resurgir la defensa del grabado de reproducción y las artes de lo blanco y de lo negro: *La Society of Black and White* en Inglaterra y la *Société du Blanc et du Noir* y la *Société des Aqua-fortistes Français* en París. España también hizo un intento de asociación pero con escasos resultados. Algunos artistas realizarían breves ensayos: Alenza, Lameyer, Carlos de Haes, Baroja... Goya y Fortuny trabajaron de forma independiente.

4.6. Siglos XX y XXI

Durante los siglos XX y XXI los cambios han sido igual de importantes y el grabado, aunque siempre a rastras de otras manifestaciones visuales, ha encontrado no sin esfuerzo reafirmar su propio lenguaje. El peso de la tradición, el oscuro pasado de la reproducción y su capacidad de seriarse no han hecho más que dañar una reputación que, de haberse fundado en la creatividad, hubiera escrito otra historia bien distinta. Tras la primera mitad del siglo XX es raro el artista que no haya hecho una incursión, aunque sea breve, en el campo de la estampa. Cubismo, expresionismo, surrealismo, expresionismo abstracto, arte pop... son movimientos que lo han utilizado en su multitud de técnicas.

³⁶Op. Cit. 33

Entre todos los artistas hay que destacar a Picasso en primer lugar, pero también produjeron obras de gran belleza Matisse, Chagall, Miró, Ernst...y prácticamente la nómina completa de artistas. Ahora es una forma de expresión más de muchos artistas de vanguardia. En las siguientes páginas iremos analizando algunos casos de forma más pormenorizada, aunque para tener una visión global sobre lo sucedido es recomendable profundizar en los textos específicos.³⁷

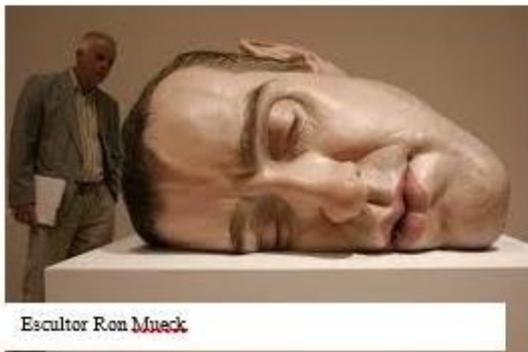
³⁷ En línea puede consultarse una síntesis publicada en la página de la colección Gelonch Viladegut <http://www.gelonchviladegut.com/maestros-del-grabado-internacional/>, enero 2013.

¿Qué es la escultura?

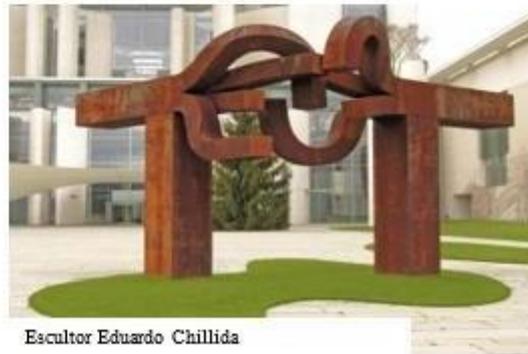
La escultura es una de las llamadas **Bellas Artes**, de antigua práctica en la historia humana, y que consiste en el modelado, tallado o construcción de figuras tridimensionales o relieves a partir de diversos materiales resistentes, como la madera, la arcilla o diversos tipos de piedra. A la obra resultante de este proceso también se le dice escultura, y a quien lo practica, escultor.



La creación de una escultura **puede implicar una cantidad diversa de técnicas**, que van desde el modelado, el cincelado hasta la fundición y el moldeado. Asimismo, este arte alberga un repertorio de tendencias, materiales posibles y estéticas contrapuestas. Por eso existen esculturas realistas o hiperrealistas de figuras humanas, pero también obras abstractas.



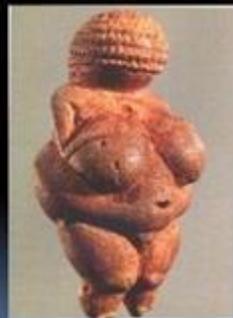
Escultor Ron Mueck



Escultor Eduardo Chillida

Origen de la escultura

Venus de Willendorf.



- Autor: Homo Sapiens Sapiens.
- Título: Venus de Willendorf.
- Fecha: -22,000 a -20,000
- Dimensión: 11 cm.
- Tipo de obra: Arte mueble. Talla de bulto redondo.
- Tema: Desnudo femenino.
- Material: Piedra caliza.
- Estilo (cultura): Gravicense.
- Técnica: Talla, pintada con ocre rojo.
- Intención o función: Mágico-religiosa. Culto a la fecundidad.
- Sitio original: Willendorf.
- Sitio actual: Viena

La escultura se encuentra **muy presente en el imaginario de la humanidad**.

Numerosos relatos clásicos o ancestrales hablan de la posibilidad de crear figuras humanas demateriales inertes y luego darles vida.

La escultura fue **una de las formas de representación cultivadas por el ser humano más primitivo**, sus primeras apariciones se remontan al paleolítico.

Hace 32.000 a 27.000 años, por ejemplo, **se tallaron en piedra ciertas figuras femeninas** conocidas hoy en día como “venus paleolíticas”: la Venus de Willendorf y la Venus de Lespugue. Se estima que son antiguos íconos de fertilidad, tallados en piedra caliza mediante instrumentos también compuestos de piedra.

Historia de la escultura

La **escultura y el bajorrelieve** fueron formas de arte en prácticamente todos los pueblos antiguos. Así representaban a sus deidades o entidades protectoras, ubicándolas en templos, entradas de palacios u otros sitios estratégicos para la vida civil, religiosa o militar. Algunas estatuas incluso se utilizaban para disuadir a eventuales invasores.

Los primeros tratados sobre técnicas escultóricas aparecen durante la antigüedad griega, alrededor del siglo V a. C. Muchas de las obras de esta época, que **representaban personajes mitológicos**, fueron fundamentales en el desarrollo de la escultura en épocas posteriores, como el Imperio Romano y el Renacimiento.

Sin embargo, en el medioevo el **Cristianismo imperante rechazó cualquier motivo pagano**, prefiriendo en su lugar las esculturas religiosas. Por eso la escultura creó retablos y piezas decorativas para catedrales e iglesias, con predominancia de Jesús de Nazaret y motivos bíblicos.

Ya en tiempos modernos, la escultura **atravesó muchos cambios hasta permitirse el abandono del figurativismo**, dando así pie a la abstracción, proceso que la pintura vivió semejantemente. La escultura entonces incursionó en las formas geométricas, los motivos libres y subjetivos.

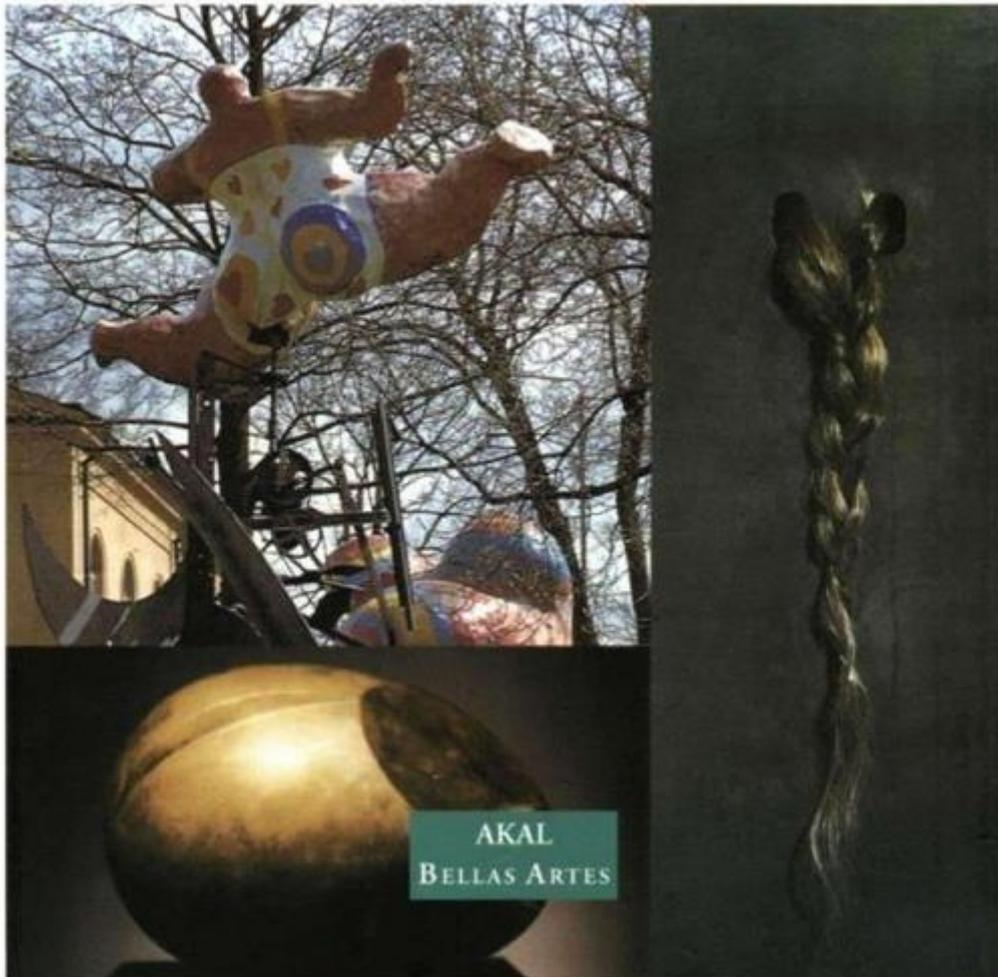
Principales técnicas de escultura



Fuente: <https://www.caracteristicas.co/escultura/#ixzz6i4SYs61A>

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL LENGUAJE ESCULTÓRICO

Paris Matía Elena Blanch Consuelo de la Cuadra
Pablo de Arriba José de las Casas José Luis Gutiérrez



Ver en <https://docer.com.ar/doc/nn81v5c>

DESPACHOALUMNOS.FAD.FIGUEROA@UPC.EDU.AR



**LOS MATERIALES Y HERRAMIENTAS
QUE VAN A NECESITAR PARA EL
DESARROLLO DE LOS TALLERES DEL
CURSILLO LOS VAN A ENCONTRAR A
PARTIR DE 20/12/2023 EN**

<http://figueroalcorta.blogspot.com/>

Tecnicatura Universitaria en Producción Artística

Coordinación: Lic. Flavia Colombo

Contacto: gestiontu.arte.fad@upc.edu.ar

flavia.colombo.fadpc.edu.ar

Despacho de alumnos

BEDELES - TURNO MAÑANA

ATENCIÓN PRESENCIAL de LUNES A JUEVES 9 A 12 HS

Contacto: despachoalumnos.fad.figueroa@upc.edu.ar

<i>T.U. Producción Artístico – Visual</i> Carolina Flores	COM 1 - COM 3
--------------------------------------------------------------	---------------

<i>T.U. en Creación Multimedial</i> 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

<i>T.U. Producción Artístico – Visual</i> Félix Tapia	COM 2 - COM 4
----------------------------------------------------------	---------------

<i>T.U. Gestión del Patrimonio Cultural</i>	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.

Matricula del 5 al 12 de marzo del 2025

Para poder matricularse, el ingresante debe haber cumplimentado al menos el 80% de la asistencia al cursillo

Concurrir en el turno que confirmara a la hora de enviar los papeles de preinscripción y en el día y horario que el/ la bedel le indicare.

Presentarse en Despacho de alumnos con la siguiente documentación y su respectiva copia:

Ficha de inscripción

Título del secundario o constancia de analítico en trámite junto con el CUE de la institución secundaria

Cuil y DNI

Partida de nacimiento actualizada y legalizada con una antigüedad no mayor a seis meses

Ficha Médica

Importante: Las personas que hayan presentado solo constancia de título –analítico en trámite, quedarán matriculadas de modo condicional, pudiendo presentar dicha documentación hasta junio 2025, de lo contrario no podrán presentarse a rendir exámenes finales en julio 2025

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.

LUEGO DE MATRICULARSE, PODRÁN SOLICITAR:

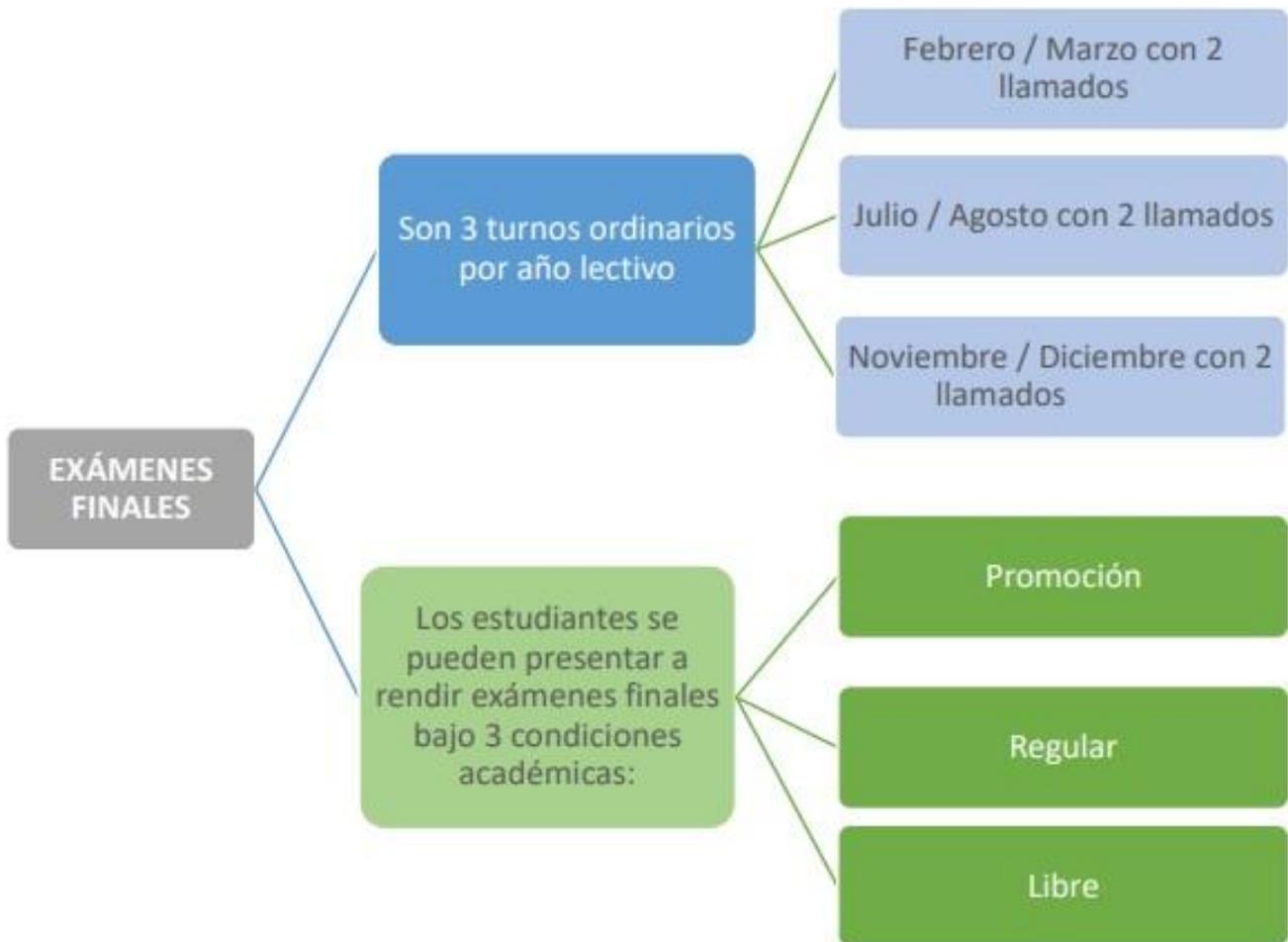
Fechas a definir. Se informará oportunamente	EQUIVALENCIAS (INSTITUCIÓN EXTERNA - ESBA FIGUEROA ALCORTA)
	Requisitos: <ul style="list-style-type: none">• Solicitud (Al FORMULARIO DE SOLICITUD, deben pedirlo por mail a Despacho de Alumnos)• Analítico total o parcial donde figure la unidad curricular aprobada emitida por la Institución correspondiente.• Programa de estudios de la unidad curricular.
	CORRESPONDENCIAS (ESBA FIGUEROA ALCORTA - ESBA FIGUEROA ALCORTA)

EN EL CASO DE CORRESPONDENCIAS ENVIAR SOLO SOLICITUD DE EQUIVALENCIA CON LOS DATOS CORRECTAMENTE EXPUESTOS

Enviar a	equivalenciastu.figueroa@upc.edu.ar
----------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------

Estudiante regular:

Aquella persona que ha cumplimentado con el proceso de matriculación y esté inscrita 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 recurrar 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 recurrar 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.

Resolución rectoral N° 0222/2019

Unidad Curricular	Para Cursar	Para Rendir
10-Dibujo 1		Aprobada 01-Introducción al dibujo
11-Pintura 1		Aprobada 02-Introducción a la pintura
12-Escultura 1		Aprobada 03-Introducción a la escultura
13-Arte impreso		Aprobada 04-Introducción al grabado
14-Lenguaje visual, estudio de la forma 2		Aprobada 05-Lenguaje visual, estudio de la forma 1
17-Historia de las artes visuales 2	Regularizada 08-Historia de las artes visuales 1	Regularizada 08-Historia de las artes visuales 1
18-Laboratorio tecnológico 1		Aprobada 07-Introducción al soporte digital
22-Dibujo 2		Aprobada 10-Dibujo 1
23-Pintura 2		Aprobada 11-Pintura 1
24-Escultura 2		Aprobada 12-Escultura 1
25-Gráfica experimental		Aprobada 13-Arte impreso
26-Taller de producción artística		Aprobadas 10-Dibujo 1 11-Pintura 1 12-Escultura 1 13-Arte impreso 14-Lenguaje visual, estudio de la forma 2
27-Práctica profesionalizante 2		Aprobada 16-Práctica profesionalizante 1

28-Historia de las artes visuales 3	Regularizada 17-Historia de las artes visuales 2	Regularizada 17-Historia de las artes visuales 2 Aprobada 08-Historia de las artes visuales 1
29-Laboratorio tecnológico 2		Aprobada 18-Laboratorio tecnológico 1
32-Historia de las artes visuales en Argentina	Regularizada 17-Historia de las artes visuales 2	Regularizada 17-Historia de las artes visuales 2 Aprobada 08-Historia de las artes visuales 1
33-Abordaje socioantropológico del arte	Regularizada 20-Filosofía y estética	Regularizada 20-Filosofía y estética

Los horarios de cursado serán presentados en el CIEU

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.

PLANES DE ESTUDIOS

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICO VISUAL

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

DESPACHOALUMNOS.FAD.FIGUEROA@UPC.EDU.AR



129 años formando docentes, técnicos y artistas