

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Volumen 4, número 7, diciembre de 2019

MODERNIDAD Y DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS

ISSN 2530-4119

Artefacto visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Coordinación y Revisión Editorial: Antonio E. de Pedro y Verónica Capasso

Editora de este número: Verónica Capasso

Composición de Textos/Maquetación/Diagramación: Elena Rosaura

Diseño de Portada: Laura Ramírez Palacio

Manejo Electrónico: Elena Rosaura

Este número es financiado por: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

Información y Correspondencia: revista.artefacto.visual@gmail.com

Esta revista publica textos en español, inglés, francés y portugués.

ISSN 2530-4119

Las opiniones expresadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Esta revista esta sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Cómo citar este número:

Artefacto visual, Madrid: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, ed. Verónica Capasso, vol. 4, núm. 7, diciembre, 2019, ISSN 2530-4119.

Edita: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT)

Lugar de edición: Madrid, España

EQUIPO EDITORIAL

Dirección: Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)

Secretaría Editorial: Verónica Capasso (UNLP, Argentina)

Comité Editorial:

Rosangela de Jesus (UNILA, Brasil)

María Elena Lucero (UNR, Argentina)

Eunice Miranda Tapia (UPO, España)

David Moriente (UAM, España)

Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)

Laura Ramírez Palacio (UAM, España)

Elena Rosauo (UZH, Suiza)

Javier Vilaltella (LMU, Alemania)

Comité Científico:

Esaú Bravo (UAdeC, México)

Ana Bugnone (UNLP, Argentina)

Fernando Camacho Padilla (UAM, España)

Verónica Capasso (UNLP, Argentina)

Claudia Gordillo (UFP, Brasil)

Juan Manuel Hernández (México)

Gisela P. Kaczan (UNMdP, Argentina)

Elizabeth Marín Hernández (ULA, Venezuela)

Alice Fátima Martins (UFRJ, Brasil)

M^a Fátima Morethy (UNICAMP, Brasil)

María Luisa Ortega (UAM, España)

Diana María Perea (UAS, México)

Gabriela Piñero (UNICEN, Argentina)

Fernando Quiles (UPO, España)

Iara Lis Schiavinatto (UNICAMP, Brasil)

Daniela Senn (Uni Köln, Alemania)

Sofía Sienra (UAEMex, México)

M^a Alejandra Torres (UBA, Argentina)

Asesores y Colaboradores en este número:

Talía Bermejo (UNTREF, Argentina)

Paula Bertúa (UBA, Argentina)

Rosangela de Jesus (UNILA, Brasil)

María Elena Lucero (UNR, Argentina)

Patricia Mayayo Bost (UAM, España)

Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)

Laura Ramírez Palacio (UAM, España)

Elena Rosauo (UZH, Suiza)

María de Rueda (UNLP, Argentina)

Juanita Solano (UNIANDES, Colombia)

Alicia Valente (UNLP, Argentina)

Contacto de la revista

Secretaría Editorial: Verónica Capasso

Correo electrónico: revista.artefacto.visual@gmail.com

Contenido

Editorial

por Verónica Capasso, editora invitada 4

Dossier: “Modernidad y diálogos transatlánticos”

Pinacoteca de los genios: una arqueología

por Juan Cruz Pedroni 8

La Guerrilla cultural. Circulación internacional de las artes visuales entre Europa y América durante la Guerra Fría

por María Paula Pino Villar 37

Artistas sudamericanos en París y Londres (años 1950/60) y el arte cinético

por María de Fátima Morethy Couto 63

Tribuna Abierta

Murales en la Escuela Isidro Burgos de Ayotzinapa: estéticas de la alteridad

por Ana Torres 80

Construyendo autonomía y descolonizando la mirada: mujeres zapatistas, 1994-2018

por José Aranda 94

Mirtha Dermisache: notas para pensar los modos de exhibir su obra hoy

por Lucía Cañada 109

Reseñas

“Chile despertó”.

Visualidades emergentes en la lucha y resistencia del pueblo movilizado

por Melina Jean Jean 133

Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indiscriminada

por Verónica Capasso 141

Lo visto y lo leído

Fotografías que conmueven, fotografías que transforman, fotografías espectáculo

por Cora Gamarnik 145

Política editorial e instrucciones para autores 151

Editorial

capasso.veronica@gmail.com

por Verónica Capasso
editora invitada

becaria posdoctoral CONICET/Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

“Interrogar singularidades más bien que individualidades [...], y luego en situar esas singularidades en conflicto con muchas otras, en resumen, en crear por montaje todo un mundo de heterogeneidades adjuntas pero confrontadas, copresentes pero diferentes”
(Georges Didi-Huberman, 2015: 58)

Durante los últimos años, han proliferado diversas investigaciones sobre modernidad vinculadas a diversas áreas de lo social, por ejemplo aquellas centradas en el campo de lo artístico-cultural. Así, el dossier presentado en este nuevo número de *Artefacto visual* se centra en torno al tema “Modernidad y diálogos transatlánticos” en relación a la cultura visual latinoamericana.

La modernidad, por un lado, según Brunner (2002), necesita ser analizada, simultáneamente, como época, estructura institucional, experiencia vital y discurso o narrativa. Asimismo, según el autor, “no hay una vivencia prototípica de la modernidad, situada por fuera y por encima de los límites de la geografía, el tiempo, la clase social y las culturas locales” (Brunner, 2002: 176), por lo cual, habría que plantearse si cabe la posibilidad de que su formación histórica haya sido tan variada como para hablar de *modernidades* y no solo de *modernidad*. Por otro lado, respecto de los estudios transatlánticos, por lo general han desarrollado investigaciones y debates entre ciertas regiones del Atlántico (por ejemplo, los vínculos entre España, Portugal, Francia o Inglaterra con diversos países de Latinoamérica). Los artículos incluidos en el dossier, entonces, pese a que hacen referencia a países y contextos históricos distintos, coinciden en reflexionar sobre diversas conexiones que se han establecido entre Europa y América Latina durante el pasado siglo XX.

La coordinadora del dossier ha convocado, bajo esta temática en particular, trabajos que no parten de un análisis centrado en una mera influencia, imitación, asimilación o intercambio entre países sino que tratan sobre información reapropiada (con imaginación o a través de la crítica) y construcción de vínculos no esencialistas. De esta

manera, estos artículos, apuntan a dar a conocer diferentes aspectos culturales y artísticos de las relaciones e intercambios transatlánticos. Abre este dossier Juan Cruz Pedroni, quien, desde una perspectiva micro-histórica y geneticista, propone analizar la Pinacoteca de los genios, versión argentina de la colección italiana *I maestri del colore*, que se publicó en Buenos Aires a través de la editorial Códex con asesoría técnica del pintor, ensayista y crítico de arte argentino Julio Payró. Su trabajo da cuenta de cómo las operaciones editoriales indican formas de apropiación del canon europeo y modos de intervenir en su configuración. Por su parte, María Paula Pino, desde una mirada interdisciplinar, analiza un conjunto de iniciativas internacionales que articularon arte-política entre 1968 y 1976: la revista *Robho* (Paris, 1967-1971), *Atelier Populaire* (Paris, 1968), la *Contrabienal* (Nueva York, 1971) y el Museo de la Solidaridad (Santiago, 1971). La autora propone no solo identificar actividades, producciones y eventos sino también repensar los vínculos internacionales entre agentes culturales que promovieron dichas iniciativas, en el contexto de las tensiones de la Guerra Fría. Finalmente, María de Fátima Morethy aborda la circulación y el impacto de la obra de artistas sudamericanos (de Brasil, Argentina y Venezuela) ligados al arte constructivo/cinético en París y Londres durante las décadas de 1950/60. Asimismo, da cuenta de la red construida entre agentes y medios de divulgación que visibilizó, aunque de manera parcial, la producción de estos artistas, sin generar estereotipos o visiones preconcebidas.

Por otra parte, además del dossier, la revista está compuesta por la sección "Tribuna abierta", de temática libre, la cual en esta ocasión reúne tres artículos. El primero, escrito por Ana Torres, se circunscribe al análisis de los murales de la Escuela Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa (México) a partir de la noción de visualidades decoloniales y del concepto benjaminiano de imágenes dialécticas. Así, para la autora los murales son espacios públicos en resistencia e imágenes para activar y establecer una crítica a la situación del presente. El segundo artículo, de José Aranda, versa sobre el análisis de la relación entre construcción de autonomía de mujeres zapatistas y la descolonización de sus miradas. El tercer texto, una investigación de Lucía Cañada, problematiza los modos de exhibición de la obra de la artista visual argentina Mirtha Dermisache, tomando para analizar una serie de exposiciones realizadas entre 2004 y 2018. La autora parte de la hipótesis de que la muerte de la artista generó un corrimiento en la forma de presentar su obra, lo cual tensiona los modos que la artista venía explorando.

En el caso de la sección "Lo visto y lo leído", Cora Gamarnik reflexiona sobre los efectos que pueden producir ciertas fotografías y la potencialidad que pueden adquirir, focalizando, específicamente, en la viralización de dos casos: la fotografía del cuerpo sin vida de Aylan Kurdi en la playa de Ali Hoca Burnu, en Turquía y la de un hombre

salvadoreño y su hija de un año y once meses, Óscar y Valeria Martínez, ahogados en las orillas del río Bravo, en la frontera de México con EE.UU.

Por último, la revista incluye dos reseñas. En la primera, de carácter coyuntural, Melina Jean Jean describe las estrategias de visibilidad del conflicto actual en Chile, poniendo énfasis en las distintas resignificaciones de su bandera, esto en un contexto de crisis y fuerte movilización social. La segunda, realizada por Verónica Capasso, se centra en el libro *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*, producción centrada en cómo se entraman los afectos y emociones con la cultura visual en el análisis de diversos casos.

En suma, este número de *Artefacto visual* renueva, una vez más, el objetivo de construir un espacio plural de diálogo, aunando a investigadores de diferentes procedencias y disciplinas, e invita a leer distintos resultados, reflexiones y aportes tanto descriptivos como teóricos y metodológicos en torno al eje articulador de la cultura visual latinoamericana.

Referencias

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2015.

Brunner, José Joaquín. "Modernidad." En: Altamirano, Carlos (director). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós: Buenos Aires, 2002, pp. 173-180.

Dossier

“Modernidad y diálogos transatlánticos”

Pinacoteca de los genios: una arqueología¹

pedronijuancruz@gmail.com

por Juan Cruz Pedroni

becario de investigación en posgrado en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

En este artículo se analizó la aparición de la Pinacoteca de los genios, versión argentina de la colección italiana *I maestri del colore*, que publicó en Buenos Aires la editorial Códex con asesoría técnica de Julio Payró. Desde un punto de vista genético y micro-histórico, el acontecimiento fue estudiado en el marco de la historia cultural argentina y de la biografía intelectual de Payró. Se sostuvo que las operaciones editoriales indican formas de apropiación del canon y modos de intervenir en su configuración.

Palabras clave: historia del arte, historia editorial, Julio E. Payró.

Pinacoteca de los genios: an Archeology

Abstract

This article analyzes the collection *Pinacoteca de los genios*, an Argentine version of the Italian series *I maestri del colore*, published in Buenos Aires by Codex with advisory of Julio E. Payró. From both a genetic and comparative point of view, the publishing event is studied in the historical framework of print culture and the intellectual biography of Payró. It is stated that the publishing operations indicate forms of appropriation of the pictorial canon as well as ways of intervening in its configuration.

Keywords: Art History, Publishing History, Julio E. Payró.

¹ Este artículo se inscribe en una investigación realizada con una beca tipo A otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz.

Pinacoteca de los genios: una arqueología

Introducción

El 29 de abril de 1964 sale de imprenta el primer fascículo de la Pinacoteca de los Genios, versión *adaptada* de la colección italiana *I maestri del colore*, que consagra al pintor español Francisco de Goya. Con el número 170, la última de las entregas estará dedicada al mexicano José Clemente Orozco y tendrá como fecha de colofón el mes de noviembre de 1969. Hasta entonces, la publicación, registrada oficialmente como una revista, apareció con periodicidad variable en Argentina y se distribuyó en otros dieciséis países de América Latina y en España.² Editada por Códex, la firma que el público lector argentino recordaría ante todo por su catálogo de libros infantiles, la Pinacoteca fue la edición exclusiva para el ámbito hispanohablante de la serie de fascículos publicados originalmente por la casa Fratelli Fabbri, con plaza de edición en la ciudad de Milán. La serie recibiría títulos diferentes en las adaptaciones producidas por editores de distintos países. Así, aparecieron *The Masters* (editado en Gran Bretaña por Purnell & Sons), *Chefs-d' œuvre de l'art. Grands peintres* (Francia, Hachette), *Bastei Galerie der grossen Maler* (Alemania, Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe.) y *Gênios da Pintura* (Brasil, Editora Abril), entre otros.³

Por el formato y la perspectiva biográfica,⁴ la genealogía editorial de *I maestri del colore*, se puede remontar hasta las carpetas de reproducciones publicadas por Albert

² Los números de la pinacoteca aparecían en los kioscos todos los miércoles. Hasta el fascículo 136, publicado el 25 de enero de 1967, la entrega continuó siendo semanal. Un *ephemeron* repartido con ese número aseguraba que a partir de febrero de ese mismo año “la más grande colección de arte de todo el mundo” estaría “en todos los quioscos” de forma mensual (Códex S.A., 1967: s.p.).

³ Según el catálogo *Dei Fabbri dei Fratelli Fabbri* (2010), *I maestri del colore* fue traducida por editoriales de trece países. Además de los casos que se mencionan en este trabajo (Argentina, Gran Bretaña, Francia, Alemania y Brasil), hubo versiones de la colección editadas en Dinamarca, Japón, Grecia, Israel, Holanda, Suecia, Turquía y Yugoslavia, a las que no pudimos acceder.

⁴ Los fascículos de la Pinacoteca medían 36 x 27 cm. Las primeras publicidades se jactaban de sus “páginas en gran formato” (Códex S.A., 1964: s.p.). Las tapas iban sueltas para permitir su utilización como láminas y para facilitar la encuadernación de las páginas interiores, tal como explicaba una *advertencia* al comienzo de cada número. También circularon estuches contenedores para la guarda de los fascículos.

Skira desde 1934,⁵ editor con el que Fabbri trabajaría a su vez en los años sesenta, en el marco de una política de colaboración que favoreció la apertura del emporio milanés a un público lector de mayores dimensiones. También en la década de 1930, la firma francesa Braun, casa pionera en la reproducción fotográfica de pinturas que devino en editorial, publicó su *Collection des maîtres*, con ilustraciones en negro y un más acotado formato *pocket*, que a diferencia de Skira serializaba en una misma colección las monografías consagradas a los maestros (varones, con la sola excepción de Berthe Morisot) de distintas naciones. En la promesa de ese panteón universal, Braun reformulaba a la vez un modelo de la década previa, *Maîtres anciens et modernes*, publicada por la parisina Nilson, con alcance internacional en su selección de los *maîtres* (que, en ese caso, no incluyó ninguna mujer) pero menos centrada en las imágenes que en los textos.

La colección que circuló en castellano estuvo dirigida en persona por el responsable de la editorial, Nicolás Gibelli, aunque contaba como “consejero técnico” al “Profesor” Julio Payró, según se hace constar en las solapas delanteras de los fascículos, agente al que se puede imputar un grado de injerencia variable sobre las decisiones de contenido. Cada número comenzaba con una “monografía” a cargo de un crítico o historiador del arte, a la que seguían el “Índice de las ilustraciones” –una página con miniaturas en blanco y negro con los datos mínimos de catálogo y un comentario valorativo–, las ilustraciones a color a página completa –que eran trece o catorce, según variaba la *mise en page*– y una sección final que prometía “El juicio del siglo XX”, o bien un “Enfoque de actualidad”. Mientras que las monografías consistieron en la enorme mayoría de los casos en traducciones de la edición europea, la última sección tenía la peculiaridad de estar firmada por críticas y críticos de Latinoamérica y España, en su mayoría de nacionalidad argentina. En esos comentarios, la puesta en perspectiva del corpus de artista se realizaba desde un *locus enuntiationis* definido por una condición temporal (la hora del juicio o de la actualización) antes que por un encuadre temático relativo al espacio lingüístico de recepción. Tal era, al menos, el horizonte de expectativa que instalaba el título de las secciones, en el cual esta especie de epílogo no proponía un

⁵ En 1934 Albert Skira comienza a publicar la colección de carpetas *Les trésors de la peinture française* que seguirá imprimiendo hasta la década de 1950. Se trata de carpetas de 39 x 29 cm con láminas que reproducen varias obras de un solo artista, precedidas por un texto crítico.

movimiento de relocalización geográfica sino genérica: un desplazamiento desde la historiografía hacia el discurso de la crítica. La escritura que ocuparía esos espacios echaría mano sin embargo de registros heterogéneos, que definirían una relación disyuntiva entre el título invariable y la pluralidad de los textos.

La colección italiana incluía ya una trilogía de artistas americanos; tres varones, mexicanos, destacados como muralistas: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco. En el pasaje a la edición argentina, las monografías relativas a los dos primeros pintores, que habían estado a cargo de críticos italianos, fueron reemplazadas por textos de Enrique Gual y Raquel Tibol, de nacionalidad mexicana. Junto con esta reescritura se acrecentaría el elenco de los representantes para América Latina: fueron incorporados entonces diez pintores (varones) de la región. Dos de ellos venían a agrandar la pléyade mexicana (Dr. Atl y José María Velasco) mientras que el resto sería distribuido entre Uruguay (Joaquín Torres García y Pedro Figari), Brasil (Alberto Guignard, Cândido Portinari, José Pancetti, Lasar Segall) y Argentina (Miguel Carlos Victorica y Lino Enea Spilimbergo). La edición incorporó a su vez cuatro pintores de España: Daniel Vázquez Díaz, Mariano Fortuny, Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla.

Como única edición en castellano, la colección fue distribuida en los países hispanohablantes de América y, especialmente, en España. Este último país se había conformado en un mercado central para Códex, luego del pacto comercial sellado en 1962 con la Central Española de Publicaciones (García Fuentes, 2018). Las operaciones de selección y de *dispositio* de los artistas en la nueva versión indican la centralidad que el mercado español tenía en las previsiones sobre la circulación. De ese modo, no solo se sumaron cuatro pintores del país ibérico, sino que el número *uno* que en Italia abría la serie con la *Rinascita* italiana (Andrea Mantegna) pasó a estar ocupado por Goya, el genio del Romanticismo español.

Desde una perspectiva micro-histórica (Ginzburg, 2013) y geneticista (Goldchluk, 2015), este artículo circunscribe como objeto de estudio la apropiación del canon europeo que supone esta edición y la intervención en el argentino tanto como en el occidental o euroatlántico que supone la inscripción de dos argentinos en ese repertorio. La génesis de esta colección será leída desde una serie biográfica –el itinerario intelectual

de Julio E. Payró– y desde otras series historiográficas, vinculadas por un lado con la extensión de la cultura visual impresa y por el otro con la formación de *corpora* editoriales y expositivos sobre arte argentino. Para ello recuperamos también la hipótesis formulada por Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, quienes proponen a Julio Payró como un gestor de lo visual (Andrada y Fara, 2013).⁶

El trabajo incorpora una lectura filológica de fuentes diversas, entre las que se destacan las dos colecciones de correspondencia recibida por el escritor argentino conservadas actualmente en el Getty Research Institute (GRI) y un conjunto de documentos relativos a la historia editorial. La metodología recoge los aportes del paradigma indiciario (Ginzburg, 2013) y los principios de heterogeneidad e inmanencia como estrategias para leer la historicidad de los objetos culturales. Los propósitos más amplios a los que intenta contribuir este artículo apuntan a indagar en la escritura de la historia del arte como una totalidad (Grave et al., 2008), en relación con los dispositivos de sentido que establecen las colecciones editoriales. Pretendemos, además, interpretar el estatuto del canon como un espacio de negociación, que es a la vez resistente y permeable al efecto que le imprimen las prácticas de apropiación (Chartier, 2005).

De Fabbri a Códex: una colección entre dos emporios

Como el de pocas editoriales, el catálogo de la editorial Fabbri, iniciado en Milán en 1947, estuvo definido por las condiciones de posibilidad que le impusieron las nuevas tecnologías de producción, que por un lado permitieron una altísima calidad gráfica y le aseguraron, por el otro, una extensa tirada (Finocchi y Marchetti, 2010). Este nuevo horizonte fue convergente con estrategias innovadoras de mercadotecnia y de distribución, que incluyeron el medio televisivo y una vasta red de kioscos; estrategias que ingresaron a los escenarios tópicos de la cultura de masas nuevas modalidades

⁶ En este texto, Juan Cruz Andrada y Catalina Fara realizan una revisión de la figura de Julio Payró “a partir del uso que hacía de las reproducciones fotográficas” (Andrada y Fara, 2013: 259). El trabajo hace un recorrido sobre los libros ilustrados en el itinerario de Payró, su relación con la enseñanza de historia del arte y con el medio editorial argentino. El artículo representa una introducción imprescindible la figura de Julio Payró como historiador y operador cultural, que incluye un párrafo sobre el proyecto editorial que nos ocupa (Andrada y Fara, 2013: 271). Para una semblanza sobre Julio Payró remitimos al trabajo publicado por Andrada y Fara en la colactánea coordinada por Amalia García y Sandra Szir (Andrada y Fara, 2017).

constructivas para una enciclopedia cultural. Las carpetas de los *Maestri* son uno de los ejemplos más representativos de estas orientaciones que caracterizaron la acción comercial de Fabbri y que encontraron un espacio para su despliegue en la difusión de las artes visuales. En ese territorio, la publicación de *I maestri del colore* estuvo precedida por otra colección monográfica, *Capolavori nei secoli* (1961), a la que siguieron coediciones con el editor suizo Albert Skira, reconocido por Dino Fabbri como el “inventore del libro d’arte” (Carotti, 2010: 33).⁷

I maestri del colore estaba dirigida por Dino Fabbri, el director de la editorial, gesto imitado por Nicolás Gibelli, el editor de Códex, que tomó a su cargo directamente la dirección de la Pinacoteca, tal como lo había hecho en los años 50 con la colección Enciclopedia de la historia. La figura del director de colección, entendida como un puesto diferenciado asignado a un especialista, estaba instalada desde hace décadas en la cultura editorial de Argentina, por lo que el hecho de que Gibelli haya operado igual que Fabbri en lo concerniente a este punto puede ser leído como un indicador más de las estructuras organizativas en una empresa del calado comercial de Códex. Sin embargo, mientras resulta plausible que Fabbri, el industrial devenido esteta y persona de sociedad amén de amigo de *connoisseurs* como Roberto Longhi y Federico Zeri (Carotti, 2010) haya estado ligado a la elección de los especialistas que escribieron en los fascículos; en el caso de la editorial argentina, la dinámica parece haber sido diversa. Es notorio que los críticos convocados para producir nuevos textos respondían al círculo de sociabilidad del consejero técnico Julio Payró, aquel historiador del arte que había heredado de su padre, Roberto, la carta de ciudadanía en una república de las letras y que en todo lo demás era la antítesis del personaje público representado por Fabbri.

Al igual que la casa italiana, la editorial argentina Códex (1945-1970) representaba un tipo de empresa cultural para el que la posibilidad de ampliar el público lector estaba supeditada al coeficiente de atractivo visual de sus productos editoriales. Si la escolarización expandía entonces los horizontes de la cultura escrita en Argentina (Spiegelburd, 2010), la televisión desplazaba a su vez los umbrales posibles de la

⁷ Con Skira, Fabbri publicó *Pittura colore storia* (1961-1966), *Arte idee storia* (1965-1967), *Il gusto del nostro tempo* (1965-1968) y *I tesoro del mondo* (1965-1966).

atención visual y obligaba a que la imagen impresa sobrepusiera sus poderes de sugestión. Sin embargo, el mismo juego de diferencias mediáticas que aminoraba el poder performativo de los impresos favorecía su percepción como formas simbólicas (Medot, 2008) que proponían su apropiación como instrumentos idóneos para la preservación del pasado. En este escenario, el espectro de géneros editoriales que tanto Fabbri como Códex se proponían cubrir era especialmente sensible a las posibilidades abiertas por la modernización tecnológica para la captura de nuevos consumidores. La estrategia de persuasión se desplegaba con la promesa de utopías gráficas en las cuales la modernidad de la técnica era expresada, paradójicamente, por el retorno a una *facies* arcaica de la cultura (Benjamin, 2004; Agamben, 2011). Es en esa órbita que se mueve, por dar un ejemplo, la colección Fabulandia, una “Enciclopedia de la Fábula” ricamente ilustrada que la editorial argentina publica desde 1963, recuperando la *Enciclopedia della Fantasia* editada por la casa lombarda.⁸ La más grandiosa colección de arte del mundo que comenzó a circular al año siguiente se contaba también entre las colaboraciones de Códex y Fabbri que confiaban su eficacia al ascendente de la imagen sobre la ensoñación colectiva. Lo hacía en el espacio de posibilidades despejado por la revolución tecnológica para la difusión impresa de las artes visuales (Bazin, 1986).

Ya en las primeras reseñas sobre la editorial porteña la “presentación gráfica” (Cabalgata, 1946: 21) era destacada como la principal novedad de sus publicaciones. Aunque desde un principio el programa gráfico de Códex excedía los confines de la mera presentación. Sus productos eran máquinas visuales que configuraban para el lector el círculo imaginario de una totalidad: el mundo del arte, de la historia o de las fábulas infantiles, aparecían contenidos en un solo objeto. En 1961, la colección *Arte/rama*, otro producto que Códex recuperaba de Fabbri con asesoramiento, también, de Julio Payró, hacía explícito en el título –a través del sufijo *rama*– el interés por inscribir el objeto impreso en un gabinete imaginario de dispositivos ópticos. A ese repertorio se sumaría a mediados de la década la serie *Historama*, otra adaptación de Códex; esta vez, de una revista francesa.

⁸ El catálogo de la editorial, editado en el 2010, registra diecinueve publicaciones de Fabbri adaptadas por la editorial porteña; entre éstas, tres estuvieron dedicadas a las artes visuales: *I maestri del colore*, *Capolavori nei secoli* (base de la enciclopedia *Arte-rama*) y *I maestri della scultura*.

En ambos casos la categoría que se ponía en juego era la de vivacidad, aquella que desde la Antigüedad había operado como resorte central en el discurso de la historia a través de la *écfrasis* o descripción retórica de las imágenes. La *enárgeia*, nombre de la vivacidad entre los primeros historiadores, consistía en infundir la cualidad evidente de las imágenes a la grafía de la historia, para que esta pudiera evocar el pasado con la claridad intensa de la visión (Ginzburg, 2010). En la hora en la que la industria cultural se da cita con la divulgación de la historia, la *enárgeia* no se pierde, pero sus dispositivos verbales se vuelven prescindibles. La tarea de escribir el pasado como una imagen para convocar la presencia de ese pasado puede ser reemplazada por las imágenes técnicas de los testimonios históricos. En ese movimiento, la historia de la técnica reasigna los lugares de un dispositivo retórico para el cual la potencia ostensiva de la imagen (Marin, 1993) ya no requiere el expediente de una palabra en la cual se la evoque.

Mostrar el pasado en el lugar en que otros solamente lo escriben: este es el argumento de venta central en la retórica publicitaria que Códex aplica a la divulgación de la historia. Lo encontramos en las primeras publicidades que promocionaban, en 1957, la *Historia gráfica del arte universal*, escrita por Payró y publicada en el marco de una *Enciclopedia de la historia* dirigida por Gibelli. En las piezas gráficas que aparecieron en el periódico *La Nación* para promocionar estos libros, un caballo salta sobre la pupila dilatada de un ojo que podemos atribuir al que mira el libro de la historia. Abajo, un imperativo, en cuerpo mayor: "Vea la historia" (Códex, S.A., 1957: 2; cursivas en el original), donde el énfasis de las itálicas viene a remarcar una sustitución: se trata de ver y no de leer. Esa es la operación sobre lo imaginario con la que trabaja el catálogo de Códex y que alcanza su cúspide con la Pinacoteca, donde el dispositivo de sustitución de la *enárgeia* pasa de la escritura a la imagen y de la imagen a la cosa misma. Solamente en este marco cultural los fascículos pudieron ser presentados como la más grandiosa colección de arte del mundo; un corpus de papel como el cuerpo de la pinacoteca.

Permutar y expandir: operaciones para adaptar un canon

La colección italiana estaba conformada por 286 fascículos, el último de los cuales se imprimió en 1966; lo que equivale a decir que el total de la colección estuvo disponible

tres años antes de que se terminara de publicar la versión argentina. Esta última, en cambio, contó solamente 170 números, que en su mayor parte coinciden –aunque en un orden diverso– con los primeros 170 aparecidos en la *edizione originale*. Esta coincidencia global esconde discrepancias que emergen de una compulsa más fina. Si comparamos las dos listas –la lista de los 170 números con los que empieza la colección de Fabbri y la de los 170 que integraron la edición sudamericana–, notamos que la segunda excluye 29 pintores que están presentes en el segmento inicial de la primera.⁹ De los pintores excluidos, 24 son pintores varones del Renacimiento Italiano y, con excepción de algunos nombres que constituyen omisiones llamativas, el resto representa a escuelas regionales o figuras menos “representativas” desde el punto de vista de su recuperación por las historias generales del arte de la época.

La casi treintena de números que discrepan en la selección de Códex obedece a la concurrencia de dos operaciones: la inclusión de los catorce elegidos para representar el espacio iberoamericano y el reposicionamiento de quince pintores que en la edición de Fabbri habían aparecido tardíamente, después del número 170. La selección castellana, entonces, coincide *grosso modo* con la nómina de artistas que principian el repertorio de origen. Sin embargo, las pocas modificaciones operadas alcanzan para transformar el *vue d'ensemble*. La reducción del lugar acordado al Renacimiento italiano parece orientada a la apertura de un espacio más amplio para los siglos XIX y XX; también es evidente el interés por distribuir la representación de las diversas naciones en los distintos períodos; no solo relativizando el predominio europeo, sino también atenuando la importancia relativa de Italia al interior de la selección europea. Es así que de los artistas que Payró decide adelantar e incluir en su selección son tres mexicanos, dos alemanes, seis

⁹ En relación con los 170 títulos iniciales de la versión italiana, la argentina no incluye los correspondientes a Jacopo Bassano, Vincenzo Foppa, Domenico Veneziano, Lorenzo Monaco, Dosso Dossi, Bramantino, Giusseppe Maria Crespi, Romanino, Lorenzo Lotto, Savoldo, Becauffumi, Ercole de Roberti, Gaudenzio Ferrari, Bernardo Strozzi, Gregorio de Ferrari, Giovanni Moroni, Luini, Bronzino, Moretto, Altdorfer, Vivarini, Domenichino, Ghirlandaio, Vitale da Bologna y Sebastiano del Piombo, Gentile da Fabriano, Quinten Metijs, Luca di Leida, Jean Fouquet.

franceses, uno español, uno inglés y un solo italiano.¹⁰ Proporcionalmente, la selección de la edición castellana observa entonces un carácter más plural en cuanto a procedencias nacionales, y sin llegar a desplazar de la primacía a Italia le concede un lugar importante a Francia. No es un hecho fortuito que la edición americana presente como efecto de conjunto una orientación mayormente francófila, si recordamos que Julio Payró encontraba en las distintas facetas del arte argentino reinscripciones de la Escuela de París (Payró, 1944); una lectura por otra parte característica del ascendiente que el modelo cultural francés tuvo sobre la escritura acerca de artes visuales en la Argentina (Gustavino, 2014).

Aún más significativo en el nuevo recorte, es la entrada a la historia de los modernos. Esta *rentrée* permite pensar que el Payró historiador pudo encontrar en el espacio editorial una nueva oportunidad para su antiguo programa como crítico, cuando escribía regularmente en el diario *La Nación*: entrenar al público no especializado en la valoración de las vanguardias artísticas.¹¹ Es posible pensar que en la conformación de su Pinacoteca, Payró haya encontrado una posibilidad para reparar las lagunas que dos décadas antes diagnosticaba en las currículas de la *Bildung*: “Una persona dotada de cultura general, en el curso de sus estudios –no especializados– no llega a enterarse de la evolución estética posterior al siglo XVIII. En materia de arte, sus conocimientos son, pues, tan incompletos como lo serían sus luces en un punto a historia si su información se detuviera en vísperas de la Revolución Francesa (Payró, 1939: 83)”.

Sin embargo, “transportar” el canon de una colección a la otra supone también una operación material. La selección es el resultado de elementos programáticos que emergen solamente en ciertas condiciones materiales de posibilidad. Al trazar un envío

¹⁰ Las mismas monografías desmienten esta fijeza de las identidades nacionales que nuestras líneas reproducen. Las adoptamos, sin embargo, porque la serie las constituye como dispositivos editoriales de clasificación. Las indicaciones de nacionalidad aparecían junto a los nombres de los artistas en una pastilla publicitaria de la cubierta posterior, lugar donde se enumeraban las carpetas que *próximamente* estarían en circulación. En esa asignación de origen se reconoce la categoría de *escuela nacional*, hábito mental naturalizado por museos y colecciones editoriales desde su incorporación a la historiografía del arte en el siglo XVII (Codell, 2010; Michaud, 2017).

¹¹ En 1927, Julio Payró retorna de Europa, donde había vivido 20 años. Luego de su llegada continúa una trayectoria como crítico de arte en medios periodísticos en la que se ocupa con intensidad del arte moderno. Esta dimensión central en la trayectoria de Payró ha sido estudiada ampliamente por Wechsler (2005) y por Andrada y Fara (2017).

del Éxodo bíblico al concepto derridiano de *différance*, el filósofo Peter Sloterdijk observa que en el momento de una movilización “la totalidad de las cosas debe ser reevaluada desde el punto de vista de su transportabilidad, bajo riesgo de tener que dejar atrás todo aquello que es demasiado pesado para portadores humanos. De tal manera, la primera reevaluación de todos los valores se relaciona con la dimensión de las cargas” (Sloterdijk, 2006:63). Desde este punto de vista la reformulación del canon que pasa de Italia al espacio iberoamericano implica valorar otra vez. Esa valoración no surge como el juicio de un sujeto soberano sobre el sentido de las valoraciones, sino como una política urgente frente a la evaluación de los límites de lo que es transportable por un vehículo editorial. Esta advertencia pone en perspectiva los alcances de nuestra pesquisa: las fuentes escritas no permiten interpretar decisiones atribuidas sin margen de dudas a Julio Payró. Sin embargo, sus huellas habilitan el encuentro con los significados culturales y las fallas semióticas que sobrevienen en la escena de una decisión.

Julio Payró como operador cultural

La relación entre Julio Eduardo Ladislao Payró y la casa Códex se remonta a 1954, cuando aquel comienza a escribir el texto de la *Historia gráfica del arte universal*, que será publicado por esta como parte de la colección *Enciclopedia de la historia*.¹² Aparecida en dos tomos, la obra empieza a circular en 1957 y al parecer sus 5.500 ejemplares (Boletín oficial, 1958: 8) tardaron en agotarse, si tenemos en cuenta que en 1961, todavía era promocionada en las cubiertas posteriores de la revista *Enciclopedia Estudiantil Códex*. Quizás esas publicidades, aparecidas desde el quinto número de la revista, hayan estado motivadas por la intención de agotar remanentes del fondo editorial, antes de sacar al mercado una nueva “historia del arte universal”. En efecto, desde agosto de 1962, ese espacio publicitario comenzó a estar ocupado por los anuncios de *Arte/rama*, otro producto de Códex que lo contaría como asesor técnico. Al igual que la Pinacoteca, la obra adaptaba un producto de Fratelli Fabbri, que estaba dirigido en su origen por el mismo Dino Fabbri y que en Argentina contó con la dirección

¹² En 1958, la *Historia gráfica* le valdría a Payró el Premio Nacional de Ciencia y Historia que lo incardinaría en un panteón de *viris illustribus* de la intelectualidad argentina.

de Gibelli. El itinerario de la alianza sellada entre el escritor y la editorial continúa con nuevos intercambios que colocan al crítico en posiciones diversas: como polímata al que se encarga el prefacio para un libro de viajes, (*Las maravillas del mundo*, 1962), como autoridad del Instituto de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, para la que consigue una donación de libros por parte de Códex (Alva Negri, 1977: 95) y más adelante como jurado del Premio Códex de Pintura Latinoamericana, realizado por única vez en 1968.¹³ Volviendo a las páginas de la *Enciclopedia Estudiantil*, en el mismo espacio donde habían sido anunciados el *Arte/rama* y la *Historia gráfica* se promocionó en el número 202, en mayo de 1964, la *Pinacoteca de los genios*: "Presencia de editorial Códex en una edición de trascendencia internacional", que cuenta "con el pensamiento de Julio E. Payró en un enfoque crítico de actualidad" (Códex S.A., 1964: s.p.).¹⁴

No es casual que el nombre propio de Julio E. Payró sea parte del aparato publicitario. Tampoco que se le anteponga el título de "Profesor" en las solapas de los fascículos. Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires desde 1956, en los años 60 del siglo XX Julio Payró se percibía a sí mismo como historiador del arte y miraba al crítico que había sido como parte de su pasado.¹⁵ Por esos años, la correspondencia privada registra los encabezados satíricos de sus amigos que se dirigen a él como "distinguido profesor fultaim" (Rocchi, 1962). La configuración de un perfil que ya no coincide con el del crítico o con el del escritor de arte (Pronsato, 1940) marca la ruptura con una cultura retórica en el sistema del arte que había encontrado mejor asiento en las tribunas del periodismo, con las que Payró prefería establecer una distancia. La marca textual "Profesor" expresa una identidad socio-profesional asumida

¹³ Julio Payró integrará el Comité organizador y jurado del Premio Códex junto con Ernesto B. Rodríguez y Cayetano Córdova Iturburu, autores de los números dedicados a pintores argentinos en la Pinacoteca. Con respecto al catálogo de la muestra, Andrada y Fara destacan que "venía acompañado de una serie de diapositivas de las obras premiadas" (2013: 262).

¹⁴ La historia editorial de la obra en español no terminaría con la edición de los 170 números. Una *Enciclopedia de la pintura universal. Selecciones de la Pinacoteca de los genios* apareció en cuatro tomos en 1967. Las portadas utilizaron recursos tipográficos que reenviaban al logotipo de los fascículos. En la década de 1980, la colección sería relanzada por la editorial porteña Atlántida.

¹⁵ Eso parece inferirse de una carta en la que el pintor Eduardo Jonquières lo reprende amistosamente: "Y a propósito de crítica ¿qué es eso de Julio Payró ex crítico de arte? El hecho de que Ud. haga Historia del arte no quiere decir que haya abandonado la crítica, porque se critica también lo que está consagrado por el uso y las buenas costumbres y los manuales Peuser" (Jonquières, 1962).

durante el proceso de modernización de la universidad argentina en el posperonismo. En la solapa, este ideologema¹⁶ coopera con el argumento de venta para un producto con una inserción signada por la oscilación entre lo bajo y lo alto: entre la divulgación y la erudición histórica italiana; entre la leyenda del artista (Kris y Kurz, 2007) y la empresa desmitificadora de la Historia, que durante las décadas centrales del siglo había multiplicado sus asociaciones profesionales.

Imágenes de segunda mano: el valor de la copia a color

El producto que Fratelli Fabbri puso en circulación estaba entonces en los umbrales de las nuevas condiciones técnicas de posibilidad. Venía también a ocupar un lugar en las controversias que la *scholarship* de la historia del arte había estado desarrollando durante la primera mitad del siglo. En esas polémicas, la validez heurística de las reproducciones de obra, imágenes diferidas o de segunda mano (Codell, 2010; Bohrer, 2002), había sido construido como el objeto de contiendas discursivas. El uso del offset para la reproducción a color de obras de arte había merecido un editorial en *The Burlington Magazine* en 1963, vale decir, el año mismo en el que empezaba a publicarse la galería de Fabbri en Italia. En el editorial de esta revista, la principal para el público anglófono de *connoisseurs*, son rescatadas las experiencias de Skira y de las publicaciones de UNESCO, que habían instalado el formato editorial consistente en una carpeta de reproducciones a color precedida por un texto introductorio. Apoyado en el logro alcanzado por tales empresas culturales, el texto marca una distancia con respecto a la postura que deploraba el uso de las reproducciones a color y que consideraba más conveniente la utilización de fotografías acromáticas, postura que había encontrado su representante emblemático en el crítico Bernard Berenson. Esta resistencia al color, continúa el editorial de la *Burlington Magazine*, alcanza un límite infranqueable frente a la aparición de estilos históricos como el impresionismo o las vanguardias históricas, que quedan "en mayor o menor medida carentes de significación" [more or less meaningless]

¹⁶ Utilizo el término *ideologema* en la acepción de palabra típica dentro de una formación ideológica. Dado el caso de un sujeto que reparte su desempeño entre la academia y el periodismo, la elección lexical *profesor* privilegia entre otras especies posibles el polo de esa identidad que coincide con el modelo de autoridad validado.

(The Burlington Magazine, 1963: 48) cuando sus obras aparecen reproducidas en blanco y negro y no en color.

El editorial del *Burlington*, mencionado entre otros por Germain Bazin (1986), se suma a intervenciones como el *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures antérieures à 1860*, publicado en 1962 por la Unesco. Estos documentos indican umbrales de reconocimiento para una práctica, al tematizarla y constituirla en el objeto de una reflexión histórica. La constelación que forman junto con la *collana* publicada por los hermanos Fabbri sugiere que si los años 50 del siglo XX habían consagrado el fenómeno de la *mise en page* de reproducciones en negro sin texto acompañante –los consabidos *musées imaginaires* de André Malraux–, la década de 1960 sancionaba la posibilidad de un recurso a la fotografía a color compatible con las exigencias críticas de las ciencias del arte. La extendida degradación académica del *chromo* como imagen deleznable y vulgar (Bazin, 1986) retrocedía y daba lugar a una valoración positiva, a la que habían hecho posible tanto las transformaciones técnicas como la paulatina aparición de una opacidad específica del medio: el descubrimiento, en definitiva, de que la fotografía no ocupa el lugar del objeto fotografiado. Esta percepción, lejos de restarle pertinencia instrumental al medio, fijaba sus alcances y límites como técnica cultural (*The Burlington Magazine*, 1963).

Frente a este escenario es destacable la apropiación temprana, sincrónica y simultánea, que pudo hacer de estas transformaciones el *scholar* argentino Julio Payró que, como destacan Fara y Andrada, “supo estar a tono con los cambios en las tecnologías para la manipulación de imágenes” (Andrada y Fara, 2017). La sincronía entre la creación de la carrera de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, en 1963 (García y Schwartzman, 2015) y el lanzamiento de la serie da pie para preguntarnos si las colecciones pudieron representar un insumo informativo para los alumnos de la nueva carrera universitaria y, en ese caso, preguntarnos también qué discursos enmarcaron las prácticas de apropiación: las políticas de la *scholarship* local con respecto a una cultura de las reproducciones.

La cristalización de veintidós facetas

Las dos colecciones de correspondencia recibida por Julio Payró que se conservan en el GRI no guardan documentos relativos a la Pinacoteca, pero en cambio atesoran los intercambios epistolares referidos a la génesis y circulación de *22 pintores. Facetas del arte argentino*, el libro que el escritor coordinó para la editorial Poseidón en 1944. El epistolario muestra cómo ese proyecto enfrentó por primera vez al crítico con los problemas logísticos que acarrea la reproducción de obras de arte, así como a los costos de las exclusiones en la conformación de un canon. Dos de los veintidós incluidos en el *in-folio* fueron los artistas Miguel Victorica y Lino Spilimbergo.

El hilo rojo que une los proyectos separados por décadas de transformaciones es la presencia de esas firmas, que con la contrafirma de Julio Payró fueron llevadas al papel por las artes gráficas de la casa Amorrortu. Entre *22 pintores*, "un alarde de las artes del libro nacional" (Correo literario, 1944) y la Pinacoteca, *la más grandiosa colección de arte del mundo*, las calificaciones de la imprenta para conseguir las imágenes a color a las cuales la crítica reservaba los más altos encomios (Seoane, 1945) habían permanecido invariables. Poseidón le confiaba a Amorrortu los proyectos que requerían una atención excepcional. Ahora Códex recurría al establecimiento gráfico para reeditar en Iberoamérica el éxito que Fabbri había cosechado en Italia.

Por lo demás, las crisis sociales y culturales producidas entre las dos pinacotecas configuran un mundo diferente para cada iniciativa. El escenario que siguió a la institucionalización de los discursos sobre el arte y a una eclosión de nuevas corrientes artísticas a la que Payró asistía con perplejidad indisimulada, lo obligaban a poner en escena un nuevo gesto de abnegación.¹⁷ Así como en 1928 había decidido renunciar para siempre a exponer en público sus pinturas y entregarse en adelante al oficio de la crítica, en el nuevo contexto elegía identificarse como historiador y guardar en el medallero sus credenciales como crítico (Jonquières, 1962). Si bien Julio Payró mantuvo a lo largo de su trayectoria un estilo de escritura fiel a la máxima de *prodesse et delectare*, las superficies de inscripción de esa constancia estilística se transformaban radicalmente.

¹⁷ En este punto seguimos a Francois Dosse, quien propone circunscribir la coherencia singular de un gesto como clave para entender una trayectoria biográfica (Dosse, 2007).

Mientras que *Veintidós pintores* se había escrito en el nombre del gusto, la colección de fascículos nacía también en el nombre de la ciencia.

Sin embargo, un fragmento de ese mundo pretérito pudo sobrevivir al primer impreso para llegar al cuerpo del segundo. *La planchadora*, una de las cuatro reproducciones de Spilimbergo incluidas en *22 pintores* (1944: 149) fue incorporada a su tiempo en el número monográfico de *Códex*. El transporte de la imagen de un soporte hasta el otro puede atribuirse a las condiciones en las que hacer una nueva reproducción de la calidad requerida significaba una operación onerosa; acaso también a la subjetividad del asesor técnico que había seleccionado en particular esa imagen para su libro antológico de los años cuarenta.¹⁸ En cualquiera de las historias a la que prefiramos adscribir su insistencia, la obstinación de ese resto impide cerrar el círculo imaginario del libro y de la colección, dispositivos que en el espacio de la historia del arte constituyen figuras de una totalidad (Graves *et al.* 2007; Pedroni, 2018).

Una intervención con dos nombres: la fiera y el constructivo

El *Spilimbergo* de Ernesto B. Rodríguez y el *Victorica* de Cayetano Córdova Iturburu son los únicos dos fascículos que representan a Argentina en el coloquio de los genios. La elección de los críticos a cargo de sendas monografías parece haber respondido a los vínculos profesionales de Julio Payró. El indicio que apunta en ese sentido lleva la fecha de 1964. En el año en el que comienza la serie, el crítico comparte con Ernesto B. Rodríguez y con "Policho" Córdova Iturburu el jurado de selección para la Bienal de Venecia. Es probable que en esas conversaciones Payró haya asignado a Córdova Iturburu el fascículo sobre *Victorica* y a Rodríguez el concerniente a *Spilimbergo* junto con los otros veinticinco números en los que cubrió la sección "El juicio del siglo XX".¹⁹

¹⁸ En septiembre de 1944, durante el proceso de edición de *Veintidós pintores*, Spilimbergo le envía a Payró una lista de los cuadros remitidos a la casa ARGA para la ejecución de los correspondientes fotograbados. Entre las obras enumeradas, se encuentra *La planchadora*, cuadro que finalmente aparece reproducido en el libro (Spilimbergo, 1944).

¹⁹ Rodríguez escribe para los números que se dedican a los siguientes pintores: Giorgione, Holbein, Canaletto, Pisanello, Murillo, Carra, Bellini, Magnasco, Felipe Lippi, Velázquez, Spilimbergo, Montagna, Vlaininck, Guardi, Piazzetta, Gainsborough, Cossa, Giovanni da Milano, Fontanesi, Vallotton, Rousseau, Klimt, Masaccio, Giorgio de Chirico, Orozco.

Sin embargo, si la elección de los escritores puede ser ubicada en este escenario de sociabilidad, resulta más difícil determinar con precisión cómo llegaron a ser esos dos los pintores elegidos para representar a Argentina. El tránsito por sucesivos espacios de inscripción, entre los que se cuentan catálogos de galerías y libros monográficos, contribuyó a fijar los nombres y facilitar la tarea de criba de la historiografía. El primer rito de pasaje en esa trayectoria había sido la inclusión de ambos en *22 pintores*.

Una segunda inscripción la podemos encontrar en Venecia. En 1952 Victorica y Spilimbergo coincidieron en la única edición de la Biennale en la que representaron a la Argentina, junto con un elenco más amplio de pintores que incluyó a otros nombres inscriptos en el *in-folio*. Sin embargo, en las ediciones de 1956 y 1958, en las que Payró participará como jurado de selección, los pintores no se contaron entre los incluidos. Sin duda no podían estar entre las jóvenes promesas a las que había apuntado el primer envío del posperonismo, pero tampoco podían reportarse en la línea más avanzada de la generación que había cristalizado dentro de *22 pintores* y que en 1958 repartió el limitado espacio asignado a Argentina entre Raquel Forner, Juan Batlle Planas y Juan Del Prete (López Galarza y Pedroni, 2017).

También en la década del 50, un tercer espacio de inscripción reúne los nombres de Victorica y Spilimbergo, en exposiciones que se proponen como prácticas de memoria. Sobre el final de sus vidas, la obra de los dos pintores estuvo vinculada a la acción de la varias galerías entre las cuales se destaca Bonino, en la que Payró trabajó enérgicamente desde sus inicios, en 1951, como operador de vínculos entre la firma, los artistas y potenciales coleccionistas. Antes de que pasara un mes de abiertas sus puertas, Bonino le dedica a Victorica una exposición-homenaje. Los tres años subsiguientes, la galería le consagrará otras tantas exposiciones, "hecho significativo si se toma en cuenta que solo por invitación era posible acceder a este espacio del arte" (Canakis, 2007: 16). Por su parte, la muestra monográfica de Spilimbergo en Bonino tuvo lugar en 1953, y en 1964 tuvo también su exposición-homenaje, motivada por el fallecimiento.

En *22 pintores* Payró había afirmado que "El arte argentino carece de caracteres totalmente locales. Lo cual no es de lamentar si se piensa que la etapa del localismo artístico hace tiempo que ha sido superada" (1944: 5). Su posición no parece haberse

visto conmovida con las teorías raigales sobre una luminosidad distintiva de la pintura argentina que se transformaron en libro sobre el final de los años cincuenta (Córdoba Ituruburu, 1958; Brughetti, 1958). Respecto a la selección, el crítico se había limitado a afirmar “que considera a los elegidos como artistas excepcionales, cada cual a su modo, cuya obra haría destacada figura en cualquier conjunto internacional de arte viviente” (Payró, 1944: 5). Por su parte, Victorica tiene la genealogía de un *fauve*: “es uno de los artistas más auténticos que ha producido la Argentina, y, en el orden nacional, debe interesarnos tanto como un Matisse o un Vlaminck” (Payró, 1944: 11),²⁰ mientras que Spilimbergo, un *constructivo*, “pertenece a promociones orientadas por los movimientos apaciguados que siguieron inmediatamente al armisticio de 1918” (Payró, 1944:5). Ambos servían entonces para probar la ciudadanía de la Argentina en el repertorio internacional de las corrientes modernas.

Desde las *Vidas* de Giorgio Vasari, que Payró tradujo en 1946 –una versión antológica que se editó por sexta vez en 1964– la historia del arte se presenta como una escritura sobre los muertos.²¹ Quizás haya sido el hecho de que Payró observara esa regla de oro lo que permitió a Spilimbergo, extinto en 1964, entrar en la galería de *uomini illustri* que comenzaba a ser publicada ese año.²² Esa representación de la historia como tanatografía le pudo dar al pintor el espacio en la colección para una tumba escrituraria (De Certeau, 1999). En contrapartida, es plausible que las mismas razones hayan sido las que dejaron afuera de la puesta en serie a otros artistas consagrados, que acaso no hubieran querido ver su vida y su obra impresas como un campo históricamente cerrado.

²⁰ Payró tenía además una relación con Victorica como coleccionista de su obra. La pintura *Bandeja de plata con frutas* es reproducida en *Veintidos pintores* y citada como perteneciente a Payró en la monografía sobre el pintor que escribe Jorge Larco para editorial Losada.

²¹ En el libro canónico que funda la Historia del Arte, Vasari sigue un principio consagrado por la historiografía florentina, que recomendaba no pronunciarse acerca de los vivos. Las excepciones a la regla son el escultor Benedetto Rovezzano, que había quedado ciego, y el héroe de las *Vidas*, Michelangelo Buonarroti, al cual el cronista le atribuía una naturaleza divina. El criterio se flexibilizó en la segunda edición de las *Vite*, a la que los críticos achacarían su forma inorgánica.

²² Si bien *I Maestri* incluía algunos artistas vivos, como Siqueiros o Marc Chagall, los catorce que Payró incluyó habían fallecido antes de convertirse en fascículos; el último de ellos, Dr. Atl, en agosto de 1964. En este punto se verifican también regularidades desde un punto de vista prosopográfico: por ejemplo, en relación con los cuatro representantes de Brasil, que completaron su gesta moderna hacia 1930, fallecieron pocos años antes de que la serie comience a salir, entre 1957 y 1962.

Excursio sobre Pettoruti: en torno al fascículo inexistente

La reglas de la historiografía permiten historizar un texto perdido (Chartier, 2012) pero no preguntarse por un texto que no fue jamás. Sin embargo, la historia puede visitar el pasado para buscar los “futuros soterrados” (Rolnik, 2009), según el sugestivo apócrifo con el que Suely Ruelnik evoca un texto de Walter Benjamin que nunca existió. En nuestro caso los indicios del archivo no alcanzan para exhumar un futuro, pero son suficientes para exhumar un gesto biográfico: el momento en el que una aproximación encuentra el límite de una distancia. Y nos piden que detengamos el montaje histórico en el umbral que precede la interpretación.

En 1955, el pintor argentino Emilio Pettoruti, radicado en París desde 1952, le transmite a Payró el encargo de un artículo sobre su obra pictórica para la revista londinense *The Studio* (Pettoruti, 1955). El escritor accede a hacer el artículo en el que seguirá trabajando durante varios años. Es la prolongación inconclusa, en el espacio editorial europeo, de un itinerario de escritura que Payró había iniciado con el *Emilio Pettoruti*, publicado por Poseidón diez años antes y continuado con el catálogo de una exposición individual en Peuser, en 1948. Las dos publicaciones sobre Pettoruti circularon en Europa, en algunas ocasiones con la mediación del pintor y en otras a través del envío que el mismo crítico hacía a sus colegas europeos (Huyghe, 1948; Wilenski, 1948). En 1956, Payró producirá una nueva inscripción del artista en el espacio internacional cuando participe del jurado que le otorga el Premio continental Guggenheim (Pettoruti, 1956). El valor que Payró deposita en el nombre propio de Pettoruti se obstina tanto como el intervalo que este prefiere abrir entre su nombre propio y el de Argentina. Una política de abstinencia con la que el pintor hace valer su derecho a lo que puede no hacer (Agamben, 2011) y que los intercambios epistolares registran en tres instantáneas.

En 1963, mientras trabaja en la exposición retrospectiva de su obra que tendría lugar en el Museo de Arte Moderno de París durante la primavera de 1964, el artista le escribe a su amigo para reportarle las novedades y pedirle que interceda por sus intereses en Argentina. Nunca le pide que haga, sino que le permita no hacer. En ese momento Payró integra el comité encargado de seleccionar los representantes para una

muestra sobre arte argentino. También tendrá lugar en París, también está en vías de preparación. Pettoruti le ruega a Payró que persuada al resto del comité de su imposibilidad para participar. El argumento: toda la energía de Pettoruti está involucrada en la futura exposición retrospectiva, en la que además estarán afectadas las pinturas con las que preferiría verse representado en la muestra colectiva (Pettoruti, 1963a). Payró insiste en el hecho de que Argentina no estaría bien representada sin su presencia. Pero ante la imposibilidad de enviar sus últimas obras, Pettoruti se muestra inflexible. Se opone a estar representado con obras de las décadas previas, "como los pintores fallecidos" (Pettoruti, 1963b: s.p.). Finalmente, el pedido de Pettoruti encuentra acogida y *Arte argentino actual* se realiza en la capital francesa sin su participación.

Dos meses antes de que salga a la luz el primer número de la *Pinacoteca*, sobreviene un segundo rechazo. Lo que declina esta vez el pintor es el ofrecimiento para representar a la Argentina de forma individual en la Bienal de Venecia, cuyo comité de selección está integrado por Payró, Ernesto B. Rodríguez y "Policho" Córdova Iturburu. Payró recibe del candidato los tres argumentos que apoyan su negativa: *primo*, considera totalmente improbable que reciba algún premio "porque hacer hoy buena pintura es una maldición todavía"; *secondo*, entiende que "la bienal de este año es algo así como una chance que se da a los jóvenes del arte que desaparece y verás que tengo razón para haber desistido, tanto por el país como por mí mismo"; y *terzo*, no encuentra dignas las condiciones espaciales en las que su trabajo sería exhibido: "¿qué tenemos? Una o dos miserables piecitas al final de pabellón central" (Pettoruti, 1964: s.p.).²³

Cinco años después Pettoruti vuelve a disentir con las condiciones dentro de las que otros quieren inscribir su obra. En carta de 1969 le comenta a su amigo sobre la invitación remitida por la Fundación Lorenzutti, que lo invita a participar de la exposición

²³ A través del epistolario del crítico nos enteramos de la propuesta que le hará luego al pintor Horacio Butler para que represente a Argentina en la Bienal de Venecia, invitación que el pintor rechaza por considerar que su obra carece "de las virtudes necesarias para que se vea, se estime, o se tenga en cuenta en una muestra de esas dimensiones" (Butler, 1964). En febrero del mismo año, Emilio Pettoruti ya había rechazado la misma invitación. Pareciera que los pintores pudieran evaluar la situación teniendo en cuenta variables que el crítico no logra ponderar en igual medida. Con los dos genios elegidos para la galería de los fascículos, Butler y Pettoruti comparten la marca de su pasaje por *22 pintores* y la pertenencia a esa generación que tuvo fuerte despliegue en los años treinta y cuarenta, con la que Payró parece encontrarse más resuelto a intervenir, en nombre de Argentina, en el espacio internacional.

Panorama de la pintura argentina I. El catálogo de la exposición, fechado en abril de ese año, lo incluyó con tres obras de colecciones privadas. Sin embargo, según lo que transmite a Payró, Pettoruti le había manifestado a Córdova Iturburu “que no expondría en esa muestra” (Pettoruti, 1969: s.p.). Esta vez, el pintor estaba disconforme con el corpus que la fundación dirigida por Svanacini había formado bajo la rúbrica de los iniciadores (sobrentendido: del arte moderno), donde pretendían equiparar su figura a la de pintores que no le merecían el reconocimiento.

El guión de esta secuencia se escribe mientras Payró sigue ordenando el de su Pinacoteca. Cada episodio construye un escenario del que Pettoruti prefiere alejarse con el gesto abnegado de la renuncia. Más allá de un estilo de intervención personal, los argumentos nos dan la medida de los efectos de sentido que un artista podía percibir como negativos al ser incorporado en un canon. Estar incluido en una muestra de arte actual podía conllevar el estigma del desfasaje, cuya expresión paroxística sería la presunción de muerte; participar en la Biennale, podía exponer la impotencia de la propia obra para dar la medida de una nación; hacerlo en un panorama histórico, podía significar la transigencia con una representación del pasado con la que se disiente. La secuencia recuerda que la Pinacoteca, al igual que un archivo, está hecha de lo que es tanto como de lo que *no fue*.

Juicios y enfoques como marcas de apropiación

Como señalamos previamente, la sección final de los fascículos tenía un título que variaba según la época a la que pertenecía el artista estudiado. “El juicio del siglo XX” remataba la mayor parte de los números, dedicados a productores que vivieron entre los siglos XIII y XIX, mientras que el “Enfoque de actualidad” aparecía con los artistas del siglo XX. La escritura de estos comentarios finales estuvo a cargo de una veintena de críticos y críticas de arte, en su mayoría de nacionalidad argentina. Salvo escasas excepciones, se trataba de autores con una trayectoria consolidada, nacidos entre la última década del siglo XIX y los primeros dos decenios del siglo XX, vinculados notoriamente al consejero técnico de

la colección.²⁴ En algunos casos los autores de estos comentarios se habían desempeñado también como traductores de monografías para la serie.²⁵ Sin contar al mismo Payró, los colaboradores que produjeron un mayor volumen de escritura fueron Osvaldo Svanascini y Ernesto B. Rodríguez.

Desde una posición enunciativa que podría ser caracterizada como didáctica, los juicios de Payró recurren a figuras como la prosopografía y la etopeya, que cooperan para construir un retrato verbal del artista, acompañadas de valoraciones fuertemente empáticas de las que se desprende un efecto de proximidad con el lector. Este conjunto de operaciones discursivas contrasta con las secuencias descriptivas de las monografías, en las que se proporciona información documental –particularmente en el caso de los pintores del Trecento y del Quattrocento– y estilística. Las lecturas de Osvaldo Svanascini se caracterizaron por una proyección de la experiencia de las vanguardias históricas sobre el corpus analizado. De ese modo, el *primitivismo* aparece como punto de vista para la valoración del Quattrocento o el surrealismo de Giorgio De Chirico como una entrada analítica a la pintura de Paolo Uccello. El presente de escritura le ofrecía el ángulo para actualizar a Chardin y Utrillo, que son comparados con el informalismo. Eventualmente encontramos también puestas en perspectiva de corte americanista: comparaciones entre las pinturas venecianas de Longhi con las coloniales de Perú, México o Bolivia. Ernesto B. Rodríguez sigue una estrategia parecida a la de Svanascini: en sus epílogos el recurso a experiencias recientes en el tiempo, como el impresionismo, operan como un prisma para mirar la producción del pasado. Otro procedimiento que pone en práctica Svanascini, consiste en redirigir la atención del lector a lo que había sido escrito por él en fascículos anteriores: de ese modo hace una puesta en secuencia que restituye por un lado la

²⁴ A continuación se detallan los nombres de los comentaristas, con indicación de la edad estimada en 1964 a partir de su fecha de nacimiento (entre paréntesis) y la cantidad de fascículos asignados: José Pedro Argul (61), 1 fasc.; Romualdo Brughetti (52), 1 fasc.; Vicente Caride (51), 4 fasc.; Cayetano Córdova Iturburu (62), 1 fasc.; Clarival Do Prado Valladares (¿?), 3 fasc.; Silvia Farré (¿?), 2 fasc.; Julio Gómez de la Serna (69), 1 fasc.; Catalina Elsa Lago (¿?), 9 fasc.; Jorge Larco (67), 8 fasc.; José M. Moreno Galvan (41), 4 fasc.; Julio E. Payró (65), 47 fasc.; Víctor M. Reyes (68), 3 fasc.; Adolfo L. Ribera (44), 4 fasc.; María Inés Rivera (¿?), 12 fasc.; Ernesto B. Rodríguez (50), 28 fasc.; Berta Senderey (¿?), 2 fasc.; Luis Seoane (55), 7 fasc.; Ernesto Schóo (39), 1 fasc.; Adrián Villagómez (¿?), 1 fasc. La excepción al patrón etario era Osvaldo Svanascini (36), el más prolífico luego de Payró, 32 fasc.

²⁵ Entre ellos, Julio Gómez de la Serna y Berta Senderey.

unidad autoral de su producción escrita y que por el otro habilita una lectura de conjunto para los lectores.

Como podemos comprobar, la sección aspiraba a salvar una distancia a través de estrategias enunciativas que establecían una mediación. Estos dispositivos de lectura confirmaban la relación de copertenencia entre crítica e historia del arte que señalaba Joncquière. Como había observado el pintor, “se critica también lo que está consagrado por el uso y las buenas costumbres”. Y por la casa Fabbri.

Para desenterrar la pinacoteca: los restos de una totalidad

Junto con la recreación estética, la investigación arqueológica era uno de los dos rostros que para Erwin Panofsky presentaba el trabajo jánico del historiador del arte humanista (Panofsky, 1987: 32). Pero exhumar un corpus no alcanza para restituirlo a la vida. Y esta operación resulta esencial, desde el momento en el que el arte, para la prolongada tradición de Vasari, aparece como un cuerpo que nace, evoluciona y declina. Cuando Payró enarbolaba la categoría de arte viviente (Wechsler, 2005) apoyaba su figura en la perdurable metáfora del arte como un cuerpo orgánico. Algunos autores recientes se encuentran en cambio, frente a la historia del arte, con una escena de excavación, como si no existiera más que una materia inerte que rechaza la posibilidad de organizarse en imágenes: un trabajo de duelo sobre el cuerpo lacerado de las obras (Grave, 2007), invención dolorosa del corpus con un amasijo de restos (Didi-Huberman, 2009).

En Argentina, fueron los mismos artistas los que descubrieron, en las últimas décadas, una totalidad reducida a sus restos en el cuerpo de la pinacoteca. Así, en el año 2019, Nicolás Rossi, cala los drapeados en las reproducciones y colecciona en el papel pequeñas ausencias. Cada forma que produce es “una unidad mínima de deseo y expresión, fragmentos de una historia del arte oficial que aparece en los fascículos de la Pinacoteca de los Genios” (Franco, 2019: en línea)”. Esos residuos de un cuerpo mayor “intentan convocar al todo, pero este siempre escapa, ya sea en el recorte de una representación renacentista de telas o en el vacío de una silueta” (Franco, 2019: en línea). Desde décadas antes, el pintor Max Gómez Canle se basa en los fascículos para volver a pintar obras canónicas del Renacimiento, a las que resta legibilidad mediante la

incrustación de motivos geométricos inconexos, en algunos casos reminiscentes de la vanguardia concreta argentina. Finalmente, en la práctica de la ficción literaria, Daniel Guebel se propone “una reescritura (en tanto operación textual y cultural), cuyo objeto es la enciclopedia del arte” (Fernández, 2014: 230). El material interpelado son las breves biografías que el escritor extrae de la Pinacoteca de los genios y que somete a un desmontaje a partir del fragmento. A su manera, las operaciones editoriales de Payró habían profetizado este despedazamiento del canon que los artistas de nuestra hora, últimos lectores de una colección ilegible, deciden poner en obra. En estos escenarios de lectura, las imágenes de la colección “arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como auténticos objetos de valor en los sobrios aposentos de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista” (Benjamin en Antelo, 2015: 12).

La historia del corpus de la historia del arte es la de su posibilidad para ser transportado. Para que una obra de arte se *incorpore* en ese marco narrativo es preciso quitarla de su contexto original: llevarla hasta el recinto del museo, movilizarla a través de la reproducción fotográfica hasta el nuevo museo *en segundo grado* que encierra entre sus tapas el libro sobre arte. Cada transporte histórico drena la materialidad del artefacto para convertirlo en imagen: transposición necesaria para inscribir a la obra en la Historia, cuyos sobrios aposentos constituyen la sede del arte desde la Modernidad. El cuerpo de una obra solo puede reencontrarse con la vida del autor en el corpus de papel de una monografía ilustrada. Es el movimiento paradójico que inscribe la obra a la vez que la aleja, que avanza hacia el origen mientras se aleja del original.

La traducción argentina, para Latinoamérica y España, de una colección que divulga, a su tiempo, las investigaciones elaboradas por la erudición histórica italiana, se nos presenta como una secuencia de alejamiento progresivo. La trama teórica que convocamos en este artículo la recupera como un movimiento de materialización, antes que como uno de degradación. Se vuelve así operativa la línea que prefiere pensar la traducción, antes que como pérdida, como una maduración del texto original (Derrida, 1985). Acaso el relato europeo sobre la pintura del *mundo* llega a materializarse recién en los márgenes, donde la necesidad de contar lo que volvieron universal los museos de

Europa afianza la eficacia simbólica de los objetos impresos como depositarios del arte y de la historia.²⁶

En ese nuevo museo, que sobre imaginario es otra vez diferido, la intervención anacrónica que supone la inclusión de Victorica y de Spilimbergo resalta por el desfasaje con respecto a las figuras que durante los mismos años servían para nombrar en Europa al *Arte argentino*. En esa falla, la totalidad de la colección aparece como vehículo que transporta los restos de una vida, la memoria del crítico anciano devenido en historiador. Esa emergencia no muestra la vanidad de su empresa sino la contingencia del canon, que en esta colección *traducida* hizo lugar a Latinoamérica no solo con la inclusión de nombres sino con la reconfiguración de un corpus que preexistía. Lo latinoamericano emerge en ese horizonte como una sintaxis singular (Antelo, 2015), con la que se vuelve a escribir el espacio para una totalidad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hildago, 2015.
- Alva Negri, Tomás. *Julio Payró. Crítico e historiador del arte*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1979.
- Andrada, Juan Cruz y Fara, Catalina. "Julio E. Payró". En García, María Amalia y Szir, Sandra (Ed.). *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2017, pp. 267-272.
- Andrada, Juan Cruz y Fara, Catalina. "La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual". En Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (Comp.). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: EDHASA, 2013, pp. 255-277.
- Antelo, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015.
- Bazin, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art*. París: Albin Michel, 1986.
- Benjamin, Walter. "París, capital del siglo XIX". En: *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004, pp. 37-64.

²⁶ En 1962, Marta Minujin le escribe desde París a Julio Payró, quien la había ayudado en su viaje con un crédito del Fondo Nacional de las Artes. La artista argentina le cuenta que sus ojos no alcanzan para ver todas las cosas maravillosas, hasta entonces "solo conocidas a través de los libros" (Minujin, 1962: s.p.).

- Bermejo, Talía. "Ediciones artísticas y coleccionismo: plataformas para la escritura de un relato modernista", en: *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. San Pablo, 2006.
- Bohrer, Karl. «Photographic perspectives ». En Mansfield, Elizabeth (Ed.). *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*. New York : Routledge, 2002, pp. 246-259.
- Boletín oficial. «Avisos comerciales y edictos judiciales », en: *Boletín oficial de la República Argentina*, 3 de marzo, Buenos Aires, 1958, p. 8.
- Brughetti, Romualdo. *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires: Nova, 1958.
- Cabalgata. "Ediciones Códex", en: *Cabalgata*, 1 de noviembre, Buenos Aires, 1946, p. 21.
- Canakis, Ana. *Victorica*. Buenos Aires: Fundación Alón, 2007.
- Chartier, Roger. *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*. Buenos Aires: Gedisa, 2012.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Codell, Julie F. "'Second Hand Images'. On Art's Surrogate Means and Media-Introduction», en *Visual Resources*, agosto de 2010, pp. 214-225. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/01973762.2010.499644>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.
- Códex S.A. "El arte en sus mejores expresiones de color", en: *Enciclopedia estudiantil*, mayo, 1964, s.p.
- Códex S.A. "Estimado lector de pinacoteca de los genios". Archivo personal del autor, 1969.
- Códex S.A. "Para lograr una selección aún más valiosa de los artistas que la integran". Archivo personal del autor, 1967.
- Códex S.A. "Vea la historia", en: *La Nación*, 8 de abril, Buenos Aires, 1957, p.2.
- Córdova Iturburu, Cayetano. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México: ITESO, 1999.
- Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel", en: Joseph Graham (Ed.), *Difference in translation*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1985.
- Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Adaba, 2009.
- Dosse, François. *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Fernández, Nancy. "Una escritura especulativa. Sobre Daniel Guebel y su Pinacoteca de los genios", en: *Revista Landa*, 2015, pp. 230-234. Disponible en: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFS/vol3n2/13.%20OLHARES%20%20Nancy%20Fern%C3%A1ndez.pdf>. Consultado en línea: 8 de julio 2019.

Finocchi, Luisa y Marchetti, Ada Gigli. "Introduzione". En: Carotti, Carlo y Andriani, Giacinto (Cur.). *La fabbrica dei Fratelli Fabbri*. Milán: Franco Angeli, 2010, pp. 7-9.

Franco, Emmanuel. "Corte, medida y distancia", en: *Ramona*, 2019, sin página. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/67878>. Consultado en línea: 4 de julio 2019.

García Fuentes, Raquel. "Editorial Códex (1945-1978)". Alicante: Biblioteca Cervantes virtual, 2018. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-codex-1945-1978-semblanza-931456/>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.

García, Carla y Schwartzman, Ana. "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)", en: *Boletín de Arte*, septiembre de 2015, pp. 51-57. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/21>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.

Ginzburg, Carlo. "Descripción y cita", en: Ginzburg, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 19-54.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

Grave, Johannes; Locher, Hubert y Wegner, Reinhard. (2007). «Der versehrte Körper der Kunst», en : Grave, Johannes ; Locher, Hubert y Wegner, Reinhard (Hrsg.). *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, pp. 7-12.

Goldchluk, Graciela. "El archivo como política de lectura. Preguntas en torno a la crítica genética". En: *I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, 2015. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/archivo-como-politica-de-lectura.pdf>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.

Gustavino, Berenice. "La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana" (Tesis de doctorado en Artes, Université Rennes 2 / Universidad Nacional de La Plata, Rennes / La Plata, 2014).

Huyghe, René. "Carta a Julio Payró". París, 28 de octubre de 1948, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.

Ionescu, Vad. «The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer», en : *Art Historiography Journal*, diciembre de 2013, pp. 1-24. Disponible en : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/ionescu.pdf>. Consultado en línea : 4 de julio 2019.

Jonquières, Eduardo. "Carta a Julio Payró", París, 15 de abril de 1962, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Julio Payró Letters Received.

Karlholm, Dan. *The Art of Illusion. The representation of Art History in Nineteenth Century German and Beyond*. Bern: Peter Lang, 2006.

- Kris, Ernst y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.
- López Galarza, Clarisa y Pedroni, Juan Cruz. "Exposiciones de la colección". En Suárez Guerrini, Florencia (Dir.). *Colección Juan Batlle Planas. Patrimonio de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: Papel cosido, pp. 13-22.
- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. París: Seuil, 1993.
- Medot, Michele. "El libro como forma simbólica", traducido por Raúl Marcó del Pont, en: *Enl@ce. Revista venezolana de información, tecnología y conocimiento*, septiembrediciembre de 2008, pp. 129-139.
- Minujin, Marta. "Carta a Julio Payró", París, 27 de febrero de 1962, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Julio Payró Letters Received
- Panofksy, Erwin. "La historia del arte en cuanto disciplina humanística". En: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 17-44.
- Payró, Julio. "Arte extemporáneo y arte viviente", en: *Sur*, marzo 1939, pp. 81-88.
- Payró, Julio. "Miguel Carlos Victorica. Catorce pintores jóvenes en 'Amigos del arte'", en: *Sur*, enero 1943, pp. 115-116.
- Payró, Julio. *El estilo del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.
- Payró, Julio. *Veintidós pintores*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- Pedroni, Juan Cruz. "La historia del arte como libro. Definiciones y crisis de un espacio de inscripción", en: *Estudios artísticos*, enero-junio 2018, pp. 16-29. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/estart/article/view/12930>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 10 de febrero de 1955, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 10 de febrero de 1963, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 17 de abril de 1963, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 23 de marzo de 1969, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 25 de febrero de 1964, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pronsato, Domingo. "Carta a Julio Payró", Bahía Blanca, 25 de diciembre de 1940, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Julio Payró Letters Received.
- Rocchi, María. "Carta a Julio Payró", París, 8 de julio de 1962, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Julio Payró Letters Received.
- Rolnik, Suely. "Furor de archivo", en: *Estudios visuales*, diciembre de 2009, pp. 116-129.
- Seoane, Luis. "Veintidos pintores. Facetas del arte argentino", en: *Correo literario*, 15 de enero de 1945.

Sloterdijk, Peter. *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Spilimbergo, Lino Enea. . "Carta a Julio Payró", París, 26 de septiembre de 1944, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.

Spregelburd, Roberta Paula. "Escenas de lectura en el contexto de expansión de la cultura escrita en la segunda mitad del siglo XX". En: Cucuzza, Héctor Rubén (Dir.) y Spregelburg, Roberta Paula (Codir.). *Historia de la lectura en la Argentina Del catecismo colonial a las netbooks estatales*. Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2010, pp. 371-400.

The Burlington Magazine. «Colour reproductions», en: *The Burlington Magazine*, febrero de 193 ,pp. 47-48.

Wechsler, Diana. "Julio Payró y la construcción de un 'panteón de héroes' de la 'pintura viviente', en: *Estudios e investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2005.

La Guerrilla cultural. Circulación internacional de las artes visuales entre Europa y América durante la Guerra Fría

mpaulapino@gmail.com

por **María Paula Pino Villar**

magister en arte latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)

Resumen

En el presente artículo se abordó la producción visual durante los años setenta, a partir de un conjunto de iniciativas internacionales que articularon arte-política entre 1968 y 1976. En el marco de las tensiones propias de la Guerra Fría, se identificaron eventos, agentes culturales, sistemas de producción y repertorios visuales que vincularon la actividad de jóvenes artistas americanos y europeos radicalizados. La metodología que se utilizó es interdisciplinaria, e intersecta aportes de la Historia de las ideas, la Historia del arte y la Sociología de la cultura.

Palabras clave: años setenta, circulación internacional, arte latinoamericano, vanguardia, arte y política.

The Cultural Guerrilla. International circulation of visual arts between Europe and America during the Cold War

Abstract

This paper studies the visual productions during the seventies, analyzing a group of international initiatives that connect art and politics, from 1968 to 1976. In a Cold War context, events, cultural agents, systems of production and a visual repertory will be identified, linking the activity by young radicalized American and European artists. The methodology used is interdisciplinary, and intersects contributions from the History of Ideas, the History of Art and the Sociology of Culture.

Keywords: seventies, international circulation, Latin American art, vanguardism, art and politics.

La Guerrilla cultural. Circulación internacional de las artes visuales entre Europa y América durante la Guerra Fría

Introducción

El presente trabajo parte del análisis de un conjunto de iniciativas internacionales que articularon arte - política entre 1968 y 1976. A partir del diálogo entre fuentes diversas como textos colectivos, epistolares y manifiestos de artistas, producidos ente 1968-1976, nos aproximamos a los intercambios que se dieron a propósito y en el marco de: la revista *Robho* (Paris, 1967-1971), *Atelier Populaire* (Paris, 1968), la *Contrabienal* (Nueva York, 1971), y la creación del Museo de la Solidaridad (Santiago, 1971). Los objetivos que estructuran este trabajo buscan: develar iniciativas internacionales que concretaron expectativas comunes de articulación arte-política; identificar actividades, producciones y eventos en torno a las mismas; y repensar los vínculos internacionales entre agentes culturales que las promovieron, en el marco de las tensiones propias de la Guerra Fría.

La metodología que se utilizó es de tipo interdisciplinar, y se sostiene sobre los aportes de la Historia de las ideas, la Historia del arte y la Sociología de la cultura. Nos referimos a la Historia de las ideas puesto que las fuentes utilizadas en este trabajo son las propias de este campo de estudios, textos colectivos como revistas culturales (Beigel, 2003) y manifiestos de artista. Principalmente, estas son la revista *Robho* y la publicación de *Contrabienal*. Asimismo, se parte de los supuestos de la Historia del Arte, ya que nos circunscribimos a un tipo de producción cultural específica: las artes visuales, en tanto que las fuentes que aquí se trabajan develan discusiones relevantes para comprender los debates del mundo del arte de los años 70. Por último, los aportes de Sociología de la cultura fundamentan el interés de este trabajo, no tanto en los productos de las artes visuales en sí mismos, sino en los procesos de sociabilización específicamente cultural, que se materializan en los intercambios entre agentes e instituciones culturales del período 1968-1976. Al mismo tiempo, otras fuentes puestas en diálogo con los textos colectivos fueron el discurso inaugural del Museo de la Solidaridad pronunciado por

Salvador Allende (1971), conjunto a las actas de donación de obras y epistolares entre los miembros del Comité Internacional de la Solidaridad Artística con Chile (CISAC).

La hipótesis que aquí se sostiene es que el conjunto de iniciativas internacionales que articularon arte-política entre 1968 y hasta 1976, convergen en una forma de conciencia en común y, en términos de Raymond Williams (2011), diríamos una *estructura de sentimiento*, que se percibe en el sentido que construyen las iniciativas, discusiones, actividades y dinámicas de producción cultural que aquí se estudian. Si lo pensamos en términos temporales, este conjunto se inicia con el mayo francés, en 1968, y se clausura con los golpes militares de Chile (1973) y Argentina (1976). Entretanto, vemos cómo la creciente radicalización política de los jóvenes artistas americanos y europeos les hermanó tras metas comunes, detractoras de un arte burgués, que persiguieron subvertir las tradicionales relaciones de opresión social y ampliar los públicos del arte, situando a artistas y críticos como obreros de este nuevo estado de las cosas. Este sentido compartido se percibe en las actividades en torno del *Atelier Populaire* (Paris, 1968), como también se puede leer en los textos producidos por Julio Le Parc y el colectivo Museo Latinoamericano para la *Contrabienal* (1971) y en el discurso inaugural del Museo de la Solidaridad. En el extremo opuesto, podemos pensar como clausura de este ciclo tanto la premiación en la XIII Bienal de San Pablo al colectivo conceptualista argentino Comunicación Arte y Cultura (CAyC), como el exilio y clandestinidad de la Colección del Museo de la Solidaridad de Chile. La premiación al CAyC se dio a pesar de la polémica que desató su participación en este evento que había sido repudiado, entre otros motivos, por ser cómplice de la dictadura en Brasil, mientras en Argentina se imponía la suya propia. Ambas instancias sirven como testimonios del debilitamiento de los ideales de un *arte para la revolución*.¹ Si bien cada caso tiene características distintivas determinadas por la historia de cada país, el terrorismo de estado que impusieron los golpes militares que se sucedieron en Chile y Argentina silenciaron todas las discusiones

¹ Ana Longoni (2014) ha formulado las definiciones del "Arte para la revolución". Estas se sostienen sobre cuatro puntos: la acción artística debe plantearse con la eficacia de un acto político; el uso de la violencia como material artístico; la ruptura con las instituciones del arte; y, finalmente, la apuesta por la ampliación del público a sectores masivos y populares.

que se dieron durante el período que describimos, e imprimen un tono distinto a los diálogos América-Europa que aquí se plantean.

El conjunto de iniciativas internacionales se compone por las originadas en París en torno de los levantamientos de mayo de 1968, los sucesivos boicots a la Bienal de San Pablo y la *Contrabienal* que conforman una red internacional de artistas en 1969 y 1971. A ellos se suman la creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende en 1972,² y los Encuentros de Plásticos Latinoamericanos celebrados en La Habana y en Santiago de Chile, en 1972 y 1973. Estas iniciativas son claves para pensar las dinámicas de circulación internacional de ideas sobre el arte durante los años setenta. Tanto los documentos producidos en el marco de estas iniciativas, verdaderos manifiestos del arte revolucionario, como las distintas dinámicas de producción colectiva y anónima, o bien la donación de obras para sostener los encuentros, hasta la propia creación del Museo de la Solidaridad, son testimonios del compromiso de los agentes culturales movilizados por el ideario progresista.

En el *Llamamiento a los Artistas Latinoamericanos* realizado en el Encuentro de Plástica Latinoamericana de La Habana el 27 de mayo de 1972, hallamos coincidencias evidentes con las consignas de los afiches impresos en el *Atelier Populaire*, pero que ya anticipaba el texto de Julio Le Parc “¿Guerrilla Cultural?” publicado en la revista parisina *Robho* en marzo de 1968. Lo mismo ocurre con varios de los textos publicados en el libro de artista *Contrabienal* (1971) de artistas latinoamericanos concentrados en Nueva York. Lo que aúna a todas estas iniciativas es una línea de pensamiento afín, afín a lo que Ana Longoni ha descrito como arte para la revolución (Longoni, 2014), pero que podemos anticipar en la búsqueda de un arte salvaje, de Jean Clay en *Robho*. Resulta llamativo que entre París, Nueva York y Santiago de Chile, dialoguen poéticas tan disímiles con un horizonte en común tan definido.

² Las iniciativas que propiciaron su creación se retrotraen a 1971, según varias publicaciones a propósito de la historia del Museo (Miranda, 2013; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2015).

Condiciones de posibilidad: Guerra Fría, el Tercer Mundo y la juventud

Antes de continuar, es preciso hacer unos comentarios introductorios sobre los años setenta en el marco de la Guerra Fría y el Tercer Mundo, precisamente para comprender las construcciones sobre lo latinoamericano que conectan París y Nueva York.

En principio, aclarar que la idea tan extendida de que tras la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos se habían consagrado como el centro cultural desplazando a París, debe ser relativizada. Algunos trabajos, como el de Isabel Plante (2013), destacan la actuación de artistas latinoamericanos en París en los años sesenta, principalmente vinculados al cinetismo,³ al tiempo en que éste se constituye como corriente artística hegemónica en Europa.

Al cinetismo se sumaron también otras expresiones de artistas destacados, cuya producción tensionaba de manera cada vez más evidente con las coordenadas oficiales de la cultura. Desde la nueva figuración crítica de Antonio Seguí y Antonio Berni,⁴ pasando por el *Pop* de Nicolás García Urriburu,⁵ hasta llegar a las prácticas conceptualistas de la también argentina Lea Lublin. Igualmente fue destacada la actividad del chileno Roberto Matta y la brasilera Lygia Clark, el primero con un estilo muy particular, en la línea de la abstracción onírica; mientras Clark, inicialmente reconocida por sus móviles neoconcretos, propició cada vez más una mayor participación de los espectadores, hasta en 1968 presentarse con *La casa es el cuerpo: penetración, ovulación, germinación* en la Bienal de Venecia.

³ Nos referimos a los venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, junto a los argentinos Luis Tomasello, Marta Boto, Hugo Demarco, Antonio Asis y Julio Le Parc, ganador del Gran Premio de la Bienal de Venecia en 1966, entre otros.

⁴ Ganador del Gran Premio de Dibujo y Grabado de la Bienal de Venecia de 1962 con el xilo-collage de la serie Juanito Laguna. Ver: Análisis (Buenos Aires) "Berni: collages para el tercer mundo; De la mano de Juanito y Ramona." 17 de junio de 1968. Registro ICAA:785377 Disponible en <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/785377/language/es-MX/Default.aspx>.

⁵ Nicolás García Urriburu realizó *happenings* a escala urbanística, como su coloración del Gran Canal con un pigmento inocuo en el contexto de la Bienal de Venecia en 1968. En sus intervenciones se destaca el deseo de concientizar a la sociedad sobre el cuidado del medio ambiente, como así también de trascender las fronteras disciplinares de las bellas artes y promover la unión de arte y vida, desde la experiencia sensible de la vida cotidiana. También colaboró en el proyecto presentado por Joseph Beuys en la *Documenta 7* de Kassel, *7000 Eichen* (1982-1987), el cual preveía plantar 7000 robles en distintos emplazamientos de la ciudad de Kassel. Asimismo, Beuys colabora en el proyecto de García Urriburu de colorear el Rin (Fundación PROA, 2010).

Al referirse al período, Serge Guilbaut (2010) destaca los factores políticos y sociales que colaboraron a la valoración internacional del expresionismo abstracto y la consiguiente atracción gravitacional hacia Nueva York. Mejorar la imagen cultural de los Estados Unidos se convirtió, desde 1948, en el principal objetivo de la propaganda norteamericana. En esta empresa fue central el rol del crítico Clement Greenberg, autor de una serie de artículos que buscaban instalar a los artistas vanguardistas estadounidenses como “los más modernos de todos”, el futuro del arte occidental.⁶

Guilbaut se refiere a que Greenberg demostró “suficiente agresividad, confianza y devoción por el arte de Estados Unidos como para desafiar abiertamente la supremacía del arte parisino y declarar que Nueva York y Jackson Pollock habían ocupado su lugar en la escena del arte internacional” (Guilbaut, 2010: 42). El autor retoma los artículos publicados por Greenberg en *Partisan Review* y en una desafortunada comparación se refiere a que “el arte parisino parecía afeminado y completamente inadecuado para enfrentar los graves peligros que amenazaban a la cultura occidental”. Más adelante, incluso afirma: “París será presentada como una coqueta envejecida, que ya no tenía la fuerza para actuar, sino apenas la necesaria para emperifollarse y aparentar” (Guilbaut, 2010: 60). Como contraparte de esta cultura europea aparatosa y debilitada, el autor presenta una imagen heroica: “el viril arte neoyorquino vino al rescate”; “comparada con esa decadencia, la sinceridad de Pollock se convirtió en un símbolo de regeneración (...) Con su brutalidad, Pollock revelaba la verdad, dejando de lado todo artificio” (Guilbaut, 2010: 41).

Sin lugar a dudas, la posición de Guilbaut moviliza la reflexión sobre la representación heroica de la cultura norteamericana durante la Guerra Fría. Las estrategias de visibilización que se pusieron en marcha desde la CIA⁷ y la enérgica virilidad con que Guilbaut describe a Pollock, resultan útiles a una nación que se mostraba a sí misma como la nueva potencia mundial. Si bien la construcción de esta

⁶ Se refiere a las obras de Willem de Kooning, Arshile Gorky, William Baziotés, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still. Barnett Newman, y Jackson Pollock.

⁷ *Central Intelligence Agency*, comúnmente abreviado CIA, es la Agencia Central de Inteligencia del Gobierno de los Estados Unidos. Para profundizar sobre la acción propagandística del Expresionismo Abstracto en Europa se puede consultar Bellido-Pérez (2018).

imagen heroica se anticipa al período que este trabajo desarrolla, permanece durante el mismo e incluso en algunas narrativas se sostiene hasta nuestros días. Por eso nos interesa detenernos en la misma, como una construcción propagandística que fue parte del discurso oficial y hegemónico en el tiempo en que se dieron las iniciativas internacionales que aquí abordamos.

Sin embargo, y como se mencionó antes, debe ser relativizada. Primero, porque como se dijo, Europa a fines de los 60 vivía una intensa y renovadora actividad cultural, como atestiguan las páginas de *Robho* y las discusiones en torno del *Atelier Populaire*. También, tras la victoria de Fidel Castro y su ejército en la Revolución cubana de 1959, la enérgica virilidad impostada internacionalmente, se hizo carne sin lugar a dudas en el guerrillero latinoamericano. Sin ser planificado de ese modo por el bloque comunista, la figura del Che Guevara se instala como estandarte de la juventud revolucionaria de los años setenta.

Inclusive, en París, durante la ocupación estudiantil de mayo de 1968,⁸ el director de la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria afirmó que los jóvenes colocaron banderas rojas y negras en el mástil y lo rebautizaron “Pabellón Che Guevara” (Plante, 2014). Este episodio resulta representativo de la identificación del Tercer Mundo como una “zona mundial de revolución, realizada, inminente o posible”, tal y como lo define Eric Hobsbawm (2018: 371).

A su manera, pero también en este sentido, Jameson se refiere a que “políticamente, los 60 del Primer Mundo le deben mucho al tercermundismo en términos de modelos político-culturales, como por ejemplo el maoísmo simbólico, y, además, encontró su misión en la resistencia a guerras que se proponían precisamente cortar la raíces de las nuevas fuerzas revolucionarias del Tercer Mundo” (Jameson, 1997: 577). El autor hace la excepción al referirse a la nueva política negra y el movimiento de los derechos civiles, a los que describe como “los colonizados interiores del Primer Mundo – minorías- marginales, y mujeres.”, y parafraseando a Marcuse, los reúne como nuevos

⁸ Los estudiantes protestaban denunciando la arbitrariedad con que se seleccionaba a los residentes, para lo cual se solicitaba al Servicio de Inteligencia del Estado antecedentes de los candidatos que vivirían en las residencias del pabellón argentino. Para más detalles, consultar: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/773186/language/es-MX/Default.aspx>

“sujetos de la historia” de tipo no clasista: negros [sic], estudiantes, pueblos del Tercer Mundo (Jameson, 1997: 578). Estos nuevos sujetos e identidades colectivas surgieron de la crisis de la idea abstracta de clase social, y se constituyeron como pequeños grupos.

La comparación de Guilbaut no solo evidencia un sesgo sexista al atribuir rasgos viriles al arte americano, que identifica en la figura de Jackson Pollock como contraparte de la débil y decadente femineidad del arte europeo. También, pese al revisionismo crítico con que pretende demostrar que la imagen de Nueva York como futuro del arte occidental moderno fue una construcción propagandística norteamericana, gravemente desconoce la importancia que tuvieron los nuevos sujetos de la historia, principalmente estudiantes y pueblos del Tercer Mundo, como modelos político-culturales en los 70.

La Guerrilla cultural. París - Latinoamérica

En relación con la crisis del concepto abstracto de clase social que describe Jameson (1997), es llamativo el parentesco con el prólogo de la *Contrabienal* (1971). En el mismo, los artistas latinoamericanos proclamaban desde Nueva York:⁹ “No somos una clase social, pero está en nuestras manos escoger en que clase social militamos: si en la de los explotadores o en la de los explotados.” (MICLA. Nueva York, 1971, ICAA, *Contrabienal*: en línea). La sumisión del ego o la personalidad individual en el colectivismo, la construcción de comunidad se percibe en la constante alusión al valor de solidaridad, que se reitera en los manifiestos, cartas y otros testimonios textuales del período.

Es importante rescatar la labor del Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA), tanto como la de su antecesor directo, el Museo Latinoamericano, conformado por artistas de estos países, residentes en Estados Unidos: Luis Camnitzer y Antonio Frasconi de Uruguay; Eduardo Costa, César Paternosto, Liliana Porter, Alejandro Puente, Luis Wells de Argentina, y el colombiano Omar Rayo. El Museo Latinoamericano alude a una institución conceptual que discutía la representación del arte latinoamericano promovida por el *Center for Inter-American Relations* (CIAR), pero también denunciaban la colaboración de su directorio con las dictaduras de Brasil,

⁹ El Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA) estaba conformado por Luis Wells (Argentina, 1939), Luis Camnitzer (Uruguay, 1937), Carla Stellweg, Liliana Porter (Argentina, 1941), y Teodoro Maus (México, 1934).

iniciada en 1964, y de República Dominicana (Longoni, 2014). Dentro de las iniciativas que ambos grupos movilizaron se halla el boicot a la Bienal de San Pablo (1969), que fue acompañado por los artistas de París¹⁰ que pronto redactaron un volante manifestando su apoyo a los revolucionarios y valientes “que luchan contra el imperialismo americano y europeo” (Carta de artistas franceses, París, 1969, Registro ICAA: 774679).

Asimismo, un último aspecto que caracterizó el arte del período se enlaza al nuevo grupo social con conciencia propia surgido en los sesenta: los jóvenes. La radicalización política de estos años perteneció a los jóvenes; los movimientos estudiantiles y los levantamientos de trabajadores mundialmente fueron liderados por jóvenes (Hobsbawm, 2018). Pensemos como ejemplos el otoño caliente italiano,¹¹ el Cordobazo argentino de 1969,¹² o el mayo parisino de 1968; pero también cabe recordar que Fidel Castro tenía apenas treinta y dos años al momento de convertirse en mandatario tras la victoria revolucionaria. Del mismo modo, fueron en general jóvenes artistas los sujetos a los que refiere la mayoría de las iniciativas que aquí se describen.

Uno de los documentos que encendió la antorcha revolucionaria de los jóvenes estudiantes, artistas e intelectuales fue publicada en la Revista *Robho* en París,¹³ durante el mes de marzo de 1968 con el título de *¿Guerrilla Cultural?* Su autor, premiado en la Bienal de Venecia, fue el argentino radicado desde principios de los años sesenta en París: Julio Le Parc. En el escrito, Le Parc enuncia algunas cuestiones que serán retomadas en varias oportunidades posteriormente.

¹⁰ Ver también: "Non a la Biennale de São Paulo: dossier", Paris, 1969, ICAA, Archivo personal de Julio Le Parc, Registro ICAA: 774628. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/774628/language/es-MX/Default.aspx>

¹¹ Denominación que refiere a las luchas sindicales, obreras y estudiantiles que tuvieron lugar a partir del otoño de 1969 en Italia.

¹² Insurrección obrero-estudiantil sucedida en la ciudad argentina de Córdoba el 29 y 30 de mayo de 1969, para ampliar se sugiere: Gordillo, Mónica. "Los prolegómenos del Cordobazo: Los sindicatos líderes de Córdoba dentro de la estructura de poder sindical" en: *Desarrollo Económico*, julio-setiembre, 1991, pp. 163-187. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3466830?origin=JSTOR-pdf>.

¹³ Para el estudio de esta revista se consultaron archivos digitales: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA), Archivo Graciela Carnevale (Proyecto Archivos en Uso, Red Conceptualismos del Sur en) y la publicación de Plante (2013).

La revista *Robho* se publicó entre 1967 y 1971 en París y en su equipo editorial participaron el crítico de arte Jean Clay, el poeta visual Jean Blaine y la periodista cultural Christiane Duparc. Con formato tipo tabloide, papel de alto gramaje y un diseño moderno tan cuidado como la selección de sus contenidos, *Robho* presentó problemáticas contemporáneas e internacionales de las artes, que rechazaron al artista inofensivo e integrado.¹⁴ Sus páginas demuestran el interés de Clay en lo que denominó arte salvaje, un arte no-burgués, que se expande por fuera de las instituciones del arte. En *Robho* tuvieron participación agentes de centralidad en el campo artístico internacional como Daniel Buren (Francia), Hans Haacke (Alemania), David Medalla (Filipinas), Daniel Spoerri (Suiza) y Takis (Grecia).

Si bien, como se dijo, *Robho* presentó discusiones y reseñas sobre la práctica artística de distintas latitudes, resulta llamativo la reiterada presencia de artistas latinoamericanos: desde el dossier que el propio Clay redacta sobre la obra de la brasilera Lygia Clark¹⁵ o el destinado a la experiencia argentina de *Tucumán Arde*¹⁶ (1968),¹⁷ hasta el interés en el boicot a la Bienal de San Pablo que demuestra en la carta que escribió solicitando al grupo material para su dossier sobre Tucumán Arde. En la carta se refiere a lo "interesante de ver la manera en que ahora los artistas están ocupándose de problemas políticos"¹⁸ (Carta de Jean Clay de la revista *Robho*, París, agosto 1969, Tucumán Arde, Archivo Graciela Carnevale).

La reiterada presencia de los artistas latinoamericanos para hablar de este *arte salvaje* puede encontrar razón en dos cuestiones, que son señaladas por Isabel Plante

¹⁴ Con estas palabras Clay se refería a los artistas adaptados al creciente mercado del arte, que no desafiaban las reglas del campo artístico.

¹⁵ Ver: Clay, Jean, "Lygia Clark: Fusion Généralisée" en *Robho*, N° 4, otoño 1968.

¹⁶ Esta obra colectiva de investigación y acción política y comunicacional es concebida por Ana Longoni (2014: 64) como "episodio fundante del *conceptualismo ideológico* latinoamericano". A partir de la exposición realizada en la sede rosarina de la CGT de distintos tipos de documentos los artistas daban cuenta de la crisis que vivía la población tucumana tras el cierre de los ingenios azucareros y la farsa del "Operativo Tucumán" durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía. Para un desarrollo más profundo se sugiere la lectura de Longoni (2008; 2014).

¹⁷ Ver: "Les fils de Marx et Mondrian" en *Robho*, N° 5-6, abril 1971. Disponible en Archivos en Uso, Red Conceptualismos del Sur: <http://www.archivosenuso.org/viewer/2368#>

¹⁸ El documento original fue escrito en inglés, la traducción es propia.

(2013) a propósito de los “argentinos de París”. Por un lado, por el dato –no menor– de la cantidad de latinoamericanos residentes en París en 1968.¹⁹ La autora se refiere al porcentaje de intelectuales y artistas, que fue percibido positivamente por las elites culturales y políticas francesas de fines de los sesenta. Por otro lado, destaca que la presencia de artistas sudamericanos en París “se vio como un factor decisivo en la consistencia de una resistencia cultural en tanto extranjería a la alta cultura europea” (Plante, 2013: 182).

Es decir que se halla en los artistas latinoamericanos una fuerza particularmente efectiva para encarnar las búsquedas vanguardistas, deseosas de romper con el arte tradicional y sus instituciones, afín al arte salvaje que interesaba a Clay. A propósito de ello, el llamado de Julio Le Parc a “organizar una especie de guerrilla cultural contra el estado actual de las cosas” (Le Parc, 2011: 381) resulta ilustrativo de todo esto. Allí el autor se pregunta por el rol del artista y del intelectual en la sociedad. La respuesta que podemos rastrear a lo largo del texto se halla en: producir un cambio en la situación social dada, pues “la casi totalidad de lo que se concibe como *cultura* contribuye a la prolongación de un sistema fundado sobre relaciones de dominantes a dominados” (Le Parc, 2011: 379). Asimismo, al describir la “situación social dada”, distingue dos posiciones en la producción intelectual y artística: por un lado, todo lo que –voluntariamente o no– ayuda a mantener la estructura de las relaciones de dominación existentes; y, su contracara, las iniciativas que intentan destruir los esquemas mentales sobre los que se apoya la minoría para dominar. También insiste en que el arte está destinado a una elite y en que es necesario desencadenar una toma de conciencia colectiva y poner en evidencia el potencial de acción que la gente lleva en sí.

Por último, sobre el llamado de Le Parc, es importante destacar la afirmación del autor, que realza la hipótesis de Plante, sobre la potencialidad de la extranjería para el arte de vanguardia. El autor se refiere a que “el problema de *la dependencia y de la pasividad* de la gente no es un problema local, sino general, aun con variación en sus aspectos. Llega a ser más agudo en los centros *donde la tradición y la cultura tienen*

¹⁹ Eran 9800 personas, cifra que se duplicó después de los golpes militares de Chile (1973) y Argentina (1976). La autora se basa en el trabajo de Rolland y Touzalin (1994).

mayor peso, y donde la organización social es más evolucionada” (Le Parc, 2011: 380, cursivas mío).

La huelga masiva de estudiantes, intelectuales y trabajadores de mayo de 1968 dio oportunidad a Le Parc para unírseles en su voluntad de producir un cambio en la situación social dada.

En una asamblea celebrada durante la ocupación de la Universidad de la Sorbona, un grupo de jóvenes estudiantes y artistas resolvió ocupar el taller de litografía de la École Supérieure des Beaux-Arts de París.²⁰ A partir de esta asamblea, del 13 de mayo y hasta el 27 de junio de 1968, en que las fuerzas policiales los desalojaron, se imprimieron entre 2000 y 3000 afiches diarios con consignas que se instalaron en el imaginario revolucionario de varias generaciones. Los diseños de los afiches se elegían por votación en la asamblea celebrada diariamente, siguiendo criterios rectores sobre el contenido y también sobre cuestiones técnicas: un dibujo sencillo, sin medias tintas y en un solo color. Ambas cuestiones eran determinantes en pos de lograr una comunicación efectiva con las masas, capaz de generar consciencia sobre la situación de opresión que se pretendía superar. Las discusiones más interesantes en torno a la práctica artística que abonó la experiencia del *Atelier Populaire* tienen que ver con la autoría o el anonimato, la firma de las obras, en este caso afiches. Es interesante repasar esta cuestión por cuanto es en este punto donde verdaderamente se pone en jaque la propiedad privada y la lógica de la mercancía.

Retomando el diálogo con Jameson que se planteó más arriba, en tanto una de las condiciones de posibilidad de los sesenta como época, fue aquello que sostuvo estas lógicas de producción colectiva y anónima, precisamente el surgimiento de identidades colectivas. Es decir: estos pequeños grupos, que hallaron cohesión como tales en tanto se reconocieron distintos a una exterioridad que les era ajena. Este ideario en común, la protesta contra la opresión capitalista de los trabajadores y el imperialismo, (que para el mayo parisino tomaba forma en la invasión norteamericana de Vietnam), debía ser expresado mediante una técnica que permitiese el múltiple y por tanto un alcance

²⁰ Al parecer quien supo canalizar el descontento del grupo de críticos, galeristas, estudiantes y artistas presentes en la asamblea del anfiteatro Edgard-Quintet de la Sorbona, fue el joven Bruno Queysanne, militante de la Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes. (Plante, 2013).

masivo, como era la serigrafía, pero que, a la vez, la precariedad técnica inevitable por el contexto de ocupación limitó aún más en sus posibilidades expresivas. A todo esto debe sumarse, como se dijo, que el principal motor de esta experiencia fue ideológico, por lo que el control sobre el contenido de los afiches era probablemente lo más importante. A propósito de ello, Plante (2013) expone la opinión de Gérard Fromanger, quien adjudicaba la uniformidad estilística de los afiches al trabajo conjunto y el anonimato, mientras que, en oposición, uno de los artistas participantes del Atelier hallaba la razón de esto en que el peso del juicio de los integrantes de la *Jeune Peinture*²¹ era mayor al de los demás artistas del Atelier. La autora también señala a Pierre Buraglio y Gilles Aillaud, integrantes de la *Jeune Peinture*, como líderes a cargo del control de los contenidos y *slogans* (Plante, 2013: 208).

La tensión evidente en las concepciones colectivo-individual, que retoma a propósito del *Atelier Populaire* Isabel Plante, nos conduce a preguntarnos sobre la base de este ideario común, ¿cómo producir cambios? ¿Cómo aportar a generar conciencia colectiva? En una afirmación que sirve pensar a partir de la tensión colectivo-individual del Atelier, en “¿Guerrilla cultural?” Le Parc, de forma contundente responde que el rol del artista en la sociedad es: “Poner en evidencia en el interior de cada medio las contradicciones existentes” (Le Parc, 2011: 378). Aquí compartimos 87 de los cerca de 350 diseños impresos en el *Atelier Populaire* que fueron publicados en formato de libro durante el mismo año. Algunos diseños han sido atribuidos a los argentinos Hugo Demarco, Francisco Sobrino, Le Parc, Rómulo Macció y Antonio Seguí.

Así como algunos artistas encontraron en la renuncia a su autoría una alternativa de construcción colectiva desde la producción conjunta y anónima, otros ocuparon el prestigio de su firma como un medio para apoyar la lucha.

La solidaridad como sistema de producción durante los setenta

Ahora nos interesa recuperar dos iniciativas que se dieron durante los setenta en América, pero que movilizaron una amplísima red internacional de artistas, críticos e

²¹ Compuesto por artistas comunistas, maoístas, anarquistas e izquierdistas que coincidían en una figuración con alusiones políticas expresas.

instituciones culturales de Europa y América, que arrojan pruebas del compromiso que los amarra en un ideario en común. Nos referimos al boicot a la Bienal de San Pablo, y su consiguiente *Contrabienal*, y a la creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Como se dijo anteriormente, la *Contrabienal* fue una iniciativa promovida por el MICLA y el Museo Latinoamericano, detractores de las políticas culturales que impulsaba el *Center for Inter-American Relations* (CIAR). Fueron incluso los desacuerdos sobre cómo negociar con el CIAR el motivo de la escisión del Museo Latinoamericano, que dio lugar en 1971 al MICLA. Este quedó entonces conformado por Luis Camnitzer, Eduardo Costa, Antonia Galbarith, Teodoro Maus, Liliana Porter, Carla Stellweg y Luis Wells. Mientras algunos miembros reclamaban más espacios de exhibición y promoción del arte latinoamericano, otros fueron más radicales, como se puede advertir en las palabras del MICLA al inicio de la *Contrabienal*, explicando que con ella no se buscaba sustituir una exposición por una publicación, sino “tantear una acción contra el imperialismo cultural” (Movimiento de independencia cultural latinoamericana. Nueva York, 1971, ICAA, *Contrabienal*, s/p.). Según consta en el prólogo con que el MICLA inicia la publicación de este libro de artistas, la misma tuvo tres objetivos. A la ya enunciada acción contra el imperialismo cultural norteamericano, se suma, en segundo lugar, denunciar la Bienal de San Pablo como parte de las “actividades culturales que, al mismo tiempo que colonizan nuestros pueblos, sirven como adorno a las dictaduras más sangrientas que creen tapar con ellas los crímenes cotidianos, tratando de indicar que todo va bien”. Y, en tercer lugar, de generar un registro documental, que preserve en la memoria las elecciones morales más que estéticas, de los artistas que les acompañaron. Esto último fue expresado por el grupo del siguiente modo:

Esta CONTRABIENAL trata de inaugurar un nuevo camino documentando las negativas a la complicidad, valorizando la posición moral por encima de la compra y el colaboracionismo. Los aportes a este documento, en lo que a MICLA se refiere, no están abiertos al juicio estético ni a la comparación. Su presencia solamente indica la elección de un sistema moral, la intención de enterrar la

corrupción y el crimen (Movimiento de independencia cultural latinoamericana. Nueva York, 1971, ICAA, Contrabienal, s/p.).

Además del prólogo del MICLA, la publicación contó también con un prólogo firmado por Museo Latinoamericano. Allí se pronunciaron explicando los motivos de su colaboración en el boicot a la Bienal de 1971, diciendo que rechazaban participar de un evento cultural “en un país donde existe un régimen oprobioso de represión, tortura y vejaciones a sus ciudadanos” (Museo Latinoamericano, Contrabienal, Nueva York, 1971, s/p).

Sumado a la adhesión de los miembros del Museo Latinoamericano, lo que resultó clave, como bien señala Aimé Iglesias Lukin (2013), para la promoción internacional del boicot a la Bienal, fue el apoyo del Comité Provisional para una Asamblea General de Artistas Latinoamericanos. Esto sucedió mientras Luis Camnitzer y Liliana Porter realizaban un viaje a Europa y pudieron entablar contacto con el grupo parisino. Finalmente, la *Contrabienal* contó con 62 participaciones, entre cartas de apoyo, colaboraciones gráficas y escritas, que fueron firmadas por 112 personalidades y asociaciones de América y Europa. Fue publicada en 1971, y tuvo una tirada de 500 ejemplares de 114 páginas. Pese a las limitaciones del formato en blanco y negro, y exceptuando la portada roja, diseñada por Luis Wells, las imágenes que reúne son de lo más diversas, desde la Neo-Figuración, el *Op art*, el minimalismo y tendencias conceptualistas. Iglesias Lukin (2013) afirma que el uso del rojo para la portada era una insinuación de la violencia que el libro denuncia, al tiempo que una alusión al ideario de la izquierda revolucionaria con que los participantes se identificaban.

Asimismo, es importante reparar en algunos de los aspectos que describe Iglesias Lukin. La fotografía que empleó en su colaboración Luis Camnitzer, *Contenido: Body of Carlos Marighella*, presenta el cadáver del militante comunista asesinado en manos del gobierno de facto en 1969. La obra de Camnitzer, no solo será la más reproducida aun hasta nuestros días para hablar de la *Contrabienal*, sino que, del conjunto de participaciones, tal vez sea la que mejor condensa los objetivos de la iniciativa promovida por el MICLA. En particular, aquel que se propone como un registro documental, por

cuanto el recurso al que apela Camnitzer se aproxima al fotoperiodismo en su afán documental.

El otro aspecto al que refiere Iglesias Lukin (2013), sirve para pensar todas estas iniciativas como un tejido internacional, verdadero entrelazado de sujetos que anudan una fibra idearia en común. Nos referimos a la participación de Julio Le Parc en la *Contrabienal* con un manifiesto a doble página titulado "Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea". Iglesias lo describe como una lista de proclamas, en las cuales el punto doce argumentaba que para contrarrestar el totalitarismo del arte promovido desde el poder, el estatus del artista debía ser nivelado al de un trabajador común. Específicamente, el punto número doce dice lo siguiente:

Para combatir esa situación hay que nivelar al artista a la altura de un trabajador común, transformar la pretensión de hacer obras de arte en un experimentar continuo, abstenerse de la apreciación de los entendidos, escuchando la opinión del pueblo, liberar al espectador de las inhibiciones en que lo recluye el arte con su pretendida categoría de cosa superior y desarrollar en él su capacidad de acción y creatividad. (Le Parc, Julio. "Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea", Taller Nuestro Teatro, Mendoza, 29 de Agosto de 1973).

El que arriba se cita, es un mecanografiado que se halló en un rastreo documental realizado en la ciudad argentina de Mendoza.²² También firmado por Julio Le Parc, presenta el mismo título e idénticas características a su participación en la *Contrabienal*. Este mecanografiado, posee un total de veintitrés puntos y está firmado en La Habana, el 3 de agosto de 1970 por Julio Le Parc, seguido de lo cual una aclaración entre paréntesis explica sobre el artista "consciente de sus contradicciones como artista-experimentador de una sociedad capitalista". Cierra el escrito: "Taller Nuestro Teatro, Mendoza, 29 de agosto de 1973", datos que aluden a la localidad y el fondo documental a los que se

²² Este relevamiento documental fue realizado como parte de la investigación que sustenta la tesis en curso Pino Villar, María Paula. "Arte mendocino de los setenta. Procesos de reconocimiento, redes, debates y trayectorias artísticas entre el horizonte revolucionario y la dictadura cívico-militar (1969 - 1979)" (Trabajo de tesis para optar por el grado de Doctora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata).

asocia el hallazgo en la Ciudad de Mendoza (Argentina)²³ [imagen 1]. Es claro el vínculo que une “Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea” y “¿Guerrilla Cultural?”, el cual supone una misión del artista en el proceso revolucionario: poner en evidencia las contradicciones al interior del medio artístico. Podemos pensar que esas contradicciones, en la lógica del mercado, se asocian a la firma de artista premiado internacionalmente. Con lo cual, el reconocimiento artístico que hace valiosa en términos monetarios una obra firmada por Le Parc, es el mismo que legitima sus afirmaciones, y le da visibilidad a una pugna explícitamente ideológica al seno del campo artístico.

En el mismo mecanografiado, Le Parc en el punto tres explica que la mayor parte de las directrices del arte provienen de “países que ejercen el imperialismo político, económico y militar dentro del cual la cultura es empleada como un arma entre otras”, en alusión directa a los motivos del boicot a la Bienal de San Pablo que ya se mencionaron. Más adelante, entre los puntos nueve y once se refiere al “monopolio de la creatividad artística de vanguardia”, que según el autor se basa en la noción abstracta de arte, el artista como ser excepcional, la obra de arte comerciable única e imperecedera, la calificada apreciación de los entendidos y la sumisa pasividad del público. Por último, su descripción del punto quince, nos recuerda la decisión estético-política que presenta Luis Camnitzer con su obra en la *Contrabienal*, en la cual el mecanografiado de Le Parc había sido publicado anteriormente. Le Parc dice: “15.- En los países capitalistas el acento debe estar puesto no ya en la producción artística, sino en la ACTITUD del artista frente al sistema capitalista.” (Le Parc, Julio. “Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea”, Taller Nuestro Teatro, Mendoza, 29 de Agosto de 1973)

Este sistema de producción que hemos denominado “de la solidaridad”, implicó la apuesta de los agentes reconocidos en el sistema tradicional (y burgués) del arte, por una circulación autónoma y distinta, por fuera del sistema mercantil. Este sistema se vuelve especialmente evidente con la creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago de Chile. Esta vez, sin borrar sus identidades en la entrega por la causa colectivista, sino aprovechando el prestigio de sus firmas para apoyar la vía chilena al

²³ Para profundizar sobre la actividad del Taller Nuestro Teatro como un espacio alternativo, vinculado al interés por definir la función social del arte, se recomienda ver Pino Villar (2016).

socialismo, siguiendo la lógica iniciada en la *Contrabienal*. Esta instancia resulta representativa del momento álgido de la solidaridad como sistema de producción, y la consolidación de esta red internacional de artistas, que propulsaban el arte como medio de transformación social. Pero también, con esta iniciativa del Museo de la Solidaridad, y los violentos acontecimientos que interrumpieron su inicial desarrollo, cesa el período que aquí se ha presentado, el cual se caracteriza por la emergencia de actividades internacionales que viabilizaron expectativas compartidas de la articulación arte-política.

Desde el comienzo, el Museo de la Solidaridad fue concebido como un museo de arte moderno y experimental, compuesto únicamente por las donaciones de artistas internacionales, como apoyo al gobierno socialista de Salvador Allende en Chile.²⁴ La razón primera tenía que ver con difundir entre los países del mundo la realidad chilena tras la elección de Salvador Allende como presidente de Chile (1970).

Si comprendemos la historia del Museo de la Solidaridad a partir de los períodos en que se dividen los subfondos de su archivo, podemos pensar tres etapas. El primer periodo (1971-1973) recoge las adhesiones internacionales al gobierno de la Unidad Popular, drásticamente interrumpido tras el Golpe Militar de Augusto Pinochet en 1973. A partir de entonces, inicia el período de la Resistencia (1974–1990); en el exilio se rearma como *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*. Por último, luego de la recuperación de la democracia chilena, el museo retorna a Chile bajo el alero de la Fundación Salvador Allende (1991- actualidad), desde entonces sus miembros han trabajado en recuperar las piezas extraviadas durante la dictadura pinochetista (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, enero 2015).

Los inicios del Museo de la Solidaridad se trazan en la intersección que reúne la extranjería de Mario Pedrosa, activista político y crítico de arte brasilero exiliado en Santiago; la estratégica posición académico-institucional de Miguel Rojas Mix, en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile; y las políticas culturales impulsadas por el gobierno de la Unidad Popular, preocupado por acercar “las

²⁴ Originalmente Museo de Arte Moderno en Chile (Carta del Comité Ejecutivo. Santiago, Enero 1972) y rebautizado Museo de la Solidaridad tras el discurso inaugural, en su primera exposición de junio de 1972 (“A los artistas del mundo.” Discurso inaugural Museo de la Solidaridad Chile, 17 Junio 1972).

manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares" ("A los artistas del mundo", 17 Junio 1972).

También es importante la especial coyuntura política que abonó el proyecto del Museo de la Solidaridad: nos referimos a la elección mayoritaria del socialista Salvador Allende como presidente chileno en 1970, siguiendo por el hecho de que fueron los propios intelectuales y artistas comprometidos con el proyecto político de gobierno de la Unidad Popular quienes se movilizaron para la creación del Museo de la Solidaridad. A partir de ello, para la gestión de las donaciones se organizó un Comité Internacional de la Solidaridad Artística con Chile (CISAC), integrado por Louis Aragón, Jean Leymarie, Giulio Carlo Argan, Edward de Wilde, Dore Ashton, Rafael Alberti, Carlo Levi, José María Moreno Galván –ideólogo de la propuesta-, Aldo Pellegrini, Juliusz Starzynski, Mariano Rodríguez, Danillo Trelles, Harald Szeemann y presidido por Mario Pedrosa. La trayectoria de Pedrosa como director de la Bienal de San Pablo, así como los contactos con agentes de inserción internacional como parte de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), fueron de vital importancia para la conformación del Comité y la materialización del proyecto.

Las donaciones se concretaron, en líneas generales, por vía directa de los artistas interesados, por medio de los agregados culturales en las embajadas, y por medio del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Pedrosa elaboró una nómina de artistas que consideraba importante convocar y también solicitó sugerencias en la elaboración a sus pares Dore Ashton y Aracy Amaral. Lo mismo hicieron los demás miembros del Comité, que también elaboraron una nómina de artistas considerados de interés para conformar la colección. La Colección Solidaridad está organizada a raíz de los países que enviaron obra: Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, España,²⁵ Estados Unidos, Francia,²⁶ Italia,²⁷ México, Polonia, Uruguay y Gran Bretaña. Sin embargo, situaciones

²⁵ Donaron obra: el Grupo Crónica, Rafael Canogar, Manolo Millares, Luis Muñoz, Jorge Oreiza, Eduardo Chillida, y una colección vasca integrada por Vicente Larrea Gayarre y José Ramón Carrera, entre otros.

²⁶ Algunos de los numerosos envíos fueron de: James Pichette, Claude Bellegarde, Jean Helión, Gerard Titus-Carmel, André Marfaing, Pierre Soulage, Eduard Pignon, Ladislav Kijno, Jean Lurçat y Albert Féraud.

²⁷ Durante la inauguración del Museo, en mayo de 1972 expusieron las obras donadas: Luigi Guardigli, Leonardo Cremonini; algunos que ingresaron posteriormente son Ugo Attardi, Serge Vacchi, Carlo Levi, Liliana Petrovic, Aldo Turchiaro, Ennio Calabria, Gualtiero Nativi y Rafael Alberti.

excepcionales hicieron que algunos artistas hicieran sus donaciones por otros medios que no coinciden con su país de origen. Es el caso de artistas latinoamericanos radicados en Francia,²⁸ y específicamente de los brasileños²⁹ complicados por las tensas relaciones exteriores con Brasil durante la dictadura. Así y todo, algunas donaciones en curso durante el golpe no terminaron de concretarse, algunas piezas fueron recuperadas a partir de 1991 y otras siguen en tratativas, como son los casos de Rumania, Gran Bretaña y Estados Unidos.

Por otra parte, la Casa de las Américas tuvo un rol fundamental en los envíos, mediante la participación en el Comité de Mariano Rodríguez, y también propio de las relaciones que sostuvieron con el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Ambas instituciones materializaron los vínculos de Chile y Cuba en el Primer Encuentro de Artistas Latinoamericanos en Cuba (1972), y los Encuentros de Plástica Latinoamericana (1972 en Chile y 1973 en Cuba). Inclusive, la edición que se realizó en mayo de 1972 en Chile, coincide con la primera exposición del Museo de la Solidaridad, con lo cual muchos de los artistas que asistieron entablaron vínculos con el Comité que se concretaron en donaciones directas.

La variedad de poéticas que conviven en la colección da cuenta de que el ideario que aquí se describe superó las manifestaciones del realismo socialista, con las que comúnmente se asocia a las tendencias de la izquierda revolucionaria. Por el contrario las obras son de tendencias surrealistas, de la nueva figuración crítica, conceptualistas, de la abstracción lírica y también concreta, *Pop* y *Op art*, mayormente bidimensionales: pinturas, dibujos y grabados, por el condicionante del traslado, aunque hay móviles y esculturas también.

Me interesa, a modo de cierre sobre esta iniciativa, recuperar dos piezas de su colección, cuyos itinerarios resultan ilustrativos de lo sucedido. Me refiero a las obra de

²⁸ Como los argentinos Luis Tomasello, Leopoldo Torres Agüero, Jack Vanarsky y Antonio Seguí; el chileno Roberto Matta; el peruano Gerardo Chávez; los ecuatorianos Oswaldo Guayasamín, Francisco Coello, Carlos Vicente Andrade, Leonor Garcá, Gerardo Chiki y Cesar Tacco y el venezolano Carlos Cruz-Diez. El nivel de los envíos de Francia también refuerza la teoría de Guilbaut que se mencionó más arriba. Entre los radicados en París que enviaron obra por este medio figuran Alexander Calder y Victor Vassarely.

²⁹ Lygia Clark, Arthur-Luiz Piza, Sergio Camargo, Franz Kranjberg y Flavio Shiro Tanaka. Desde Brasil se consiguió el envío de Mauricio Lima Nogueira y Vera Ilce.

Roberto Matta (1970) y de Joan Miró (1972). Este último realizó especialmente una obra para el gobierno de la Unidad Popular, que es conocida como El gallo de la victoria y que se volvió ícono de la solidaridad con Chile (Miranda, marzo 2013). La otra pieza, fue la donada por el chileno entonces radicado en París, Roberto Matta, titulada Hagámonos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo (1970), que se encontraba expuesta al momento del Golpe Militar. Este lienzo de gran formato presenta formas imaginarias y extrañas, que Matta señala como formas propias de los vertebrados, de animales desconocidos que simbolizan campos de batalla donde se enfrentan sentimiento e ideas, “el todo concluido en un vértice en el cual el ego y el mundo estaban en conflicto a un nivel cósmico” (Miranda, marzo 2013: 119). Esta pieza, como otras más durante los años de la dictadura chilena, sufrió los embates de la clandestinidad, la desaparición y el maltrato y su recuperación sigue en trámite. Aunque se encuentra expuesta en comodato en la actual sede del Museo de la Solidaridad, no se ha conseguido la restitución al fondo que fue donada por Matta. Asimismo, fue alterada la composición original producto de la censura militar, que amputó la frase que se extendía a lo largo de los casi cinco metros de ancho de la tela, y que da nombre a la pintura: “Hagámonos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo”. Como parte de las tratativas de recuperación de las obras de la colección, en 2005 se consiguió con la restauración de esta pieza la restitución de la frase que fue censurada y quitada de la composición original.

Conclusiones

Al inicio de este artículo nos planteamos como objetivos develar iniciativas internacionales que concretaron expectativas comunes de articulación arte-política; identificar actividades, producciones y eventos en torno a las mismas; y, repensar los vínculos internacionales entre agentes culturales que las promovieron, en el marco de las tensiones propias de la Guerra Fría.

Como vimos, el conflicto entre el bloque capitalista, con Estados Unidos a la cabeza, y el bloque socialista imprimen al período ciertas particularidades. Se citó el trabajo de Guilbaut (2010) sobre la imagen del héroe proyectada en la figura de Jackson Pollock y cómo Greenberg buscó instalar a Nueva York como la meca del arte moderno

occidental. También destacamos límites concretos a esa construcción: la crisis del concepto de clase, y la emergencia de nuevos sujetos sociales: jóvenes y pueblos del tercer mundo (Jameson, 1997). Estos sujetos serán quienes movilicen propuestas vanguardistas de derribar las tradiciones e instalar un arte nuevo y distinto. En este sentido, Isabel Plante (2013) destaca el potencial de extranjería de muchos jóvenes artistas latinoamericanos radicados en París a fines de los 60, que podían distanciarse con mayor facilidad de la alta cultura europea. Esto se relaciona con lo señalado por Hobsbawm a propósito de la identificación del Tercer Mundo como una “zona mundial de revolución, realizada, inminente o posible” (2018: 371).

Jóvenes y agentes culturales tercermundistas resultaron centrales para motorizar las iniciativas internacionales que aquí desarrollamos. Puntualmente estas fueron la ocupación del taller de litografía de la École Supérieure des Beaux-Arts (París, 1968), los sucesivos boicots a la Bienal de San Pablo, y la creación del Museo de la Solidaridad (Santiago, 1971). En este contexto se produjeron textos que vehiculizan el ideario revolucionario que supo tramar una amplísima red internacional de artistas, críticos e instituciones culturales de Europa y América, que arrojan pruebas del compromiso que los amarra en un ideario en común. Uno de los agentes más representativo fue Julio Le Parc, quien participó de la ocupación del taller y las consecuentes impresiones masivas de afiches con consignas propias del mayo francés. Fue también autor de un artículo publicado en la Revista *Robho*, y, posteriormente, participará también de la *Contrabiennial*. Le Parc se refiere al rol del artista y del intelectual en la sociedad como quien puede producir un cambio en la situación social dada, destacando el hecho de que “la casi totalidad de lo que se concibe como *cultura* contribuye a la prolongación de un sistema fundado sobre relaciones de dominantes a dominados”.

Además de la voluntad de ampliar el acceso al arte a un público masivo, otra idea recurrente es el repudio a las estrategias expansionistas norteamericanas. La protesta contra la opresión capitalista de los trabajadores y el imperialismo, para el mayo parisino tomaba forma en la invasión norteamericana de Vietnam. Pero más adelante, en los sucesivos boicots a la Bienal de San Pablo (1969, 1971), lo que se denuncia es el patrocinio estadounidense de las dictaduras en Latinoamérica. Finalmente, con la

publicación de *Contrabienal*, los artistas agrupados en el MICLA buscaron también “tantear una acción contra el imperialismo cultural”.

Por último, vimos cómo este ideario progresista no solo produjo textos colectivos que plasman su pensamiento, sino que, durante el período también se establecieron sistemas de producción artística que materializaron ese horizonte en común. En este sentido describimos un sistema de producción basado en la solidaridad y la renuncia a la firma de autor. Así como algunos artistas encontraron en la renuncia a su autoría una alternativa de construcción colectiva desde la producción conjunta y anónima, otros ocuparon el prestigio de su firma como un medio para apoyar la lucha. La creación del Museo de la Solidaridad es distintiva de este sistema. Desde el inicio, fue concebido como un museo de arte moderno y experimental, y su colección se conformaría únicamente por las donaciones de artistas internacionales en apoyo al gobierno socialista de Salvador Allende en Chile. Este buscaba acercar “las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares.” (“A los artistas del mundo”, 17 Junio 1972). Asimismo, la conformación del Comité Internacional de la Solidaridad Artística con Chile (CISAC), integrado por críticos y artistas reconocidos internacionalmente, con Mario Pedrosa como director de este comité, de vital importancia para la materialización del proyecto.

Todas estas iniciativas fueron delineando un perfil propio a la articulación arte-política durante los primeros 70. Sin embargo, los golpes de estado de Chile y Argentina, terminaron de instalar el modelo neoliberal en el Cono sur, y la resistencia que todos los agentes implicados en este proyecto habían ofrecido al expansionismo norteamericano fueron brutalmente derribadas. Los golpes militares sirvieron como testimonios del debilitamiento de los ideales de un arte para la revolución (Longoni, 2014). Si bien las características fueron determinadas por la historia de cada país, el terrorismo de estado que impusieron estos golpes militares, con el apoyo del gobierno norteamericano, silenciaron todas las discusiones que describimos e imprimen un tono distinto a los diálogos América-Europa.

Bibliografía

- A los artistas del mundo. Discurso inaugural Museo de la Solidaridad Chile, Santiago de Chile, 17 Junio 1972, Museo de la Solidaridad Chile.
- Beigel, Fernanda. "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", en: *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Marzo 2003, pp. 105-115.
- Bellido-Pérez, Elena. "La instrumentalización propagandística del arte: el expresionismo abstracto patrocinado por la CIA", en: Holguera Cabrera, Antonio, Prieto Ustio, Ester y Uriondo Lozano, María (coords). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*. Universidad de Sevilla: Sevilla, 2018.
- Carta de artistas franceses, Paris, 1969, ICAA, Archivo personal de Julio Le Parc, Registro ICAA: 774679.
- Carta de Jean Clay de la revista Robho, Paris, agosto 1969, Tucumán Arde (1968) Archivo Graciela Carnevale. En línea, Red Conceptualismos del Sur: <http://archivosenuso.org/viewer/2372>
- Declaración Necesaria. CISAC (Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile). Santiago de Chile, Noviembre 1971. Subfondo Solidaridad, Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Cód: A.1.s0034.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2ª edición. Siglo Veintiuno: Buenos Aires, 2012.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós: Buenos Aires, 2001.
- Guilbaut, Serge. "Éxito: de cómo Nueva York robó la idea de modernismo, 1948" [1983] en Fundación PROA. Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60. Curador: Rodrigo Alonso. Fundación PROA: Buenos Aires, 24 de julio al 30 de septiembre de 2010.
- Hobsbawm, Eric. "La revolución cultural" en: E. Hobsbawm Historia del siglo XX. Crítica: Buenos Aires, 2018, pp. 279-295.
- Hobsbawm, Eric. "El tercer mundo y la revolución" en: E. Hobsbawm Historia del siglo XX. Crítica: Buenos Aires, pp. 371-392, 2018.

Iglesias Lukin, Aimé. "Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971", en: *Artl@s Bulletin*, otoño 2014, pp. 68-82. Disponible en: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/5>. Consultado en línea: 12 de junio de 2019.

Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. Alción: Córdoba, 1997.

Le Parc, Julio. "¿Guerrilla cultural?" en: R. Cippolini *Manifiestos argentinos: políticas de los visual 1900-2000*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, pp. 378-382, 2011.

Le Parc, Julio. "Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea", *Taller Nuestro Teatro*, Mendoza, 29 de Agosto de 1973, s/p

Longoni, Ana. *Del Di Tella a Tucumán arde*. Eudeba: Buenos Aires. 2008.

Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel: Buenos Aires, 2014.

Miranda, Carla. "Colección solidaridad: gesto político y fraterno." en C. Zaldivar, ed. *40 años Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, Arte y Política. 1971 – 1973*. Museo de la Solidaridad Salvador Allende: Santiago, Marzo 2013, pp. 108-133. Disponible en: https://issuu.com/claudia.zaldivar/docs/catalogo_mssa_issu. Consulta: 12 de junio 2019

Movimiento de independencia cultural latinoamericana (MICLA). Nueva York, 1971, ICAA, Contrabienal. Registro ICAA: 766001

Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Área de Archivo e Investigación MSSA: Santiago de Chile, enero 2015. Disponible en: <http://mssa.cl/mssa3/wp-content/uploads/2016/08/Gu%C3%ADa-de-archivo-subfondos-Solidaridad-Resistencia-.pdf>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2011.

Non a la Biennale de São Paulo: dossier. Paris, 1969, ICAA, Archivo personal de Julio Le Parc, Registro ICAA: 774628

Pino Villar, María Paula, "Arte y política: el arte mendocino de los setenta. Censura, circulación alternativa y debates del período", en: *Boletín de Arte*, octubre de 2016, pp. 58-64. Disponible en línea: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/318>

Pino Villar, María Paula. "Arte mendocino de los setenta en perspectiva social. Alternativas de circulación, debates y trayectorias artísticas" (Trabajo de tesis para obtener la Maestría en Arte latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2017).

Plante, Isabel. *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa: Buenos Aires, 2013.

Rolland, Denis y Touzalin, Marie-Hélène, "Un miroir déformant. Les latino-américains à Paris depuis 1945", en: Marès, Antoine y Pierre Milza (dirs). *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Publications de la Sorbonne: Paris, 1994, pp. 263-291.

Williams, Raymond. *Cultura y materialismo*. La Marca: Buenos Aires, 2011.

Artistas sudamericanos en París y Londres (años 1950/60) y el arte cinético

fmorethy@uol.com.br

por **Maria de Fátima Morethy Couto**

Professora Associada en el Instituto de Artes, UNICAMP (Brasil)

Resumen

Este artículo se relaciona con la investigación que desarrollé en mi pos-doctorado en TrAIN/ University of the Arts, Londres (2014-15), con una beca FAPESP, y que tuvo como principal objetivo abordar la circulación y el impacto de la obra de artistas sudamericanos ligados al arte constructivo/cinético en París y Londres durante las décadas de 1950/60. Busqué demostrar que algunos críticos europeos fueron capaces de hacer una lectura sin prejuicios de trabajos innovadores, presentando a esos artistas no como exóticos o al margen del sistema, sino como siendo capaces de interferir en la tradición artística occidental.

Palabras clave: arte cinético, artistas sudamericanos, participación del espectador, crítica de arte.

South American artists in Paris and London in the 1950s and 1960s and kinetic art

Abstract

This article relates to the research I developed in my post-doctorate at TrAIN/University of the Arts, London (2014-15), with a grant from FAPESP, and which had as main objective to address the circulation and impact of the work of South American artists linked to constructive/kinetic art in Paris and London during the 1950s/60s. I've intended to demonstrate that some European critics were able to analyze innovative artworks without prejudice, presenting these artists not as exotic or on the margin of the system, but as being able to interfere in the Western artistic tradition.

Keywords: Kinetic art, South American artists, spectator participation, art criticism.

Artistas Sudamericanos en París y Londres (años 1950/60) y el arte cinético

Mi investigación de pos-doctorado en TrAIN/University of the Arts Londres tuvo como propósito recuperar los registros del paso de artistas ligados al arte constructivo/cinético oriundos de América del Sur –en especial los brasileños Lygia Clark, Hélio Oiticica y Sérgio Camargo, los venezolanos Jesús Rafael Soto, Alejandro Otero y Carlos Cruz-Diez, y el argentino Julio Le Parc–, en el contexto europeo de los años 1950/60 y evidenciar las intersecciones que hicieron que no solo París sino también Londres se transformasen en espacios receptivos a un cierto arte latino-americano. Busqué desvendar una red que fue construida de modo informal y que se resumía a un número reducido de agentes y de medios de divulgación, pero que no debe ser desconsiderada pues fue capaz de dar visibilidad, aunque de manera parcial, a esa producción, sin recurrir a estereotipos, análisis esencialistas o visiones preconcebidas.

Como veremos, los artistas por mí seleccionados dejaron sus países de origen (Brasil, Argentina y Venezuela), en circunstancias diversas, en busca de formación o de reconocimiento en Europa. Además, formaban parte de una generación que rompió con las doctrinas modernistas, de cuño nacionalista y de carácter figurativo, que predominaron en diversos países de América del Sur hasta finales de los años 1940, involucrándose, de diferentes modos, en un debate que afirmaba la autonomía de la forma y la actualidad del arte abstracto. Como observó Ariel Jiménez al escribir sobre Soto y Cruz-Diez, esos artistas “concebían su obra como la respuesta a problemas planteados por la pintura de su tiempo y, por eso mismo, como la expresión genuina de una Historia Universal. (...) Sus obras son (...) un gesto que continúa, enriqueciéndolas, las tradiciones abstractas europeas, para ellos universales” (Jiménez, 2000: 237).

Algunos de esos artistas optaron por radicarse definitivamente en Europa, como Soto, Cruz-Diez, Le Parc. Otros, como Clark, Otero y Camargo vivieron allí durante varios

años.¹ Cabe resaltar que a pesar de que podamos establecer diversas relaciones y conexiones entre ellos, no es posible considerar que se trataba de un grupo conceptualmente homogéneo. Además, ni todos eran amigos, mismo relacionándose y que acompañasen con interés la obra del otro. Clark y Oiticica, por ejemplo, comentaban en las cartas que intercambiaron entre sí la situación de vida y de trabajo de otros sudamericanos en Europa, no siempre de modo completamente positivo.

Clark rechazaría de modo enfático (en el ámbito de lo privado) la asociación de su trabajo a las propuestas de otros artistas que, como Julio Le Parc, estimulaban la participación exteriorizada del espectador. En noviembre de 1968, Clark escribe a Oiticica que: "en cuanto a la idea de participación, existen artistas mediocres que no pueden realmente expresarse con pensamiento y por lo tanto ilustran el problema. (...) En mi trabajo, no es la participación por la participación y no es decir, como el grupo de Le Parc, que arte es un problema de la burguesía" (Figueiredo, 1996: 84).² A su modo de ver, un arte basado en la atracción y la fácil comunicabilidad en nada alteraría la estructura de las relaciones sociales.

Oiticica, a su vez, reclamaría en una carta a su amiga el clima de desconfianza, conflicto y competición pueril que percibió, inclusive de parte de Clark, cuando él fue a visitarla a París, en 1969, citando también el caso "Soto-Le Parc".³

Los artistas aquí comentados disfrutaban hoy de reconocimiento internacional, pero en aquella época se trataba, en su mayoría, de nombres desconocidos en el circuito europeo y el apoyo que recibieron fue de veras importante. Había, sin embargo, claras

¹ Sérgio Camargo residió en París de 1948 a 1954 y de 1961 a 1973; Alejandro Otero de 1960 a 1963; Lygia Clark, a su vez, permaneció por algunos meses en la ciudad en el año de 1964 y retornó en 1968, allí quedándose hasta 1976. Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc y Carlos Cruz-Diez se establecieron definitivamente en Francia, a partir de los años 1950/60. Ya Hélio Oiticica residió en Inglaterra de diciembre de 1969 a julio de 1970.

² En enero de 1964, Clark criticara el trabajo de Marta Minujín, en carta a Oiticica: "Ví ayer una exposición de una argentina que me hizo acordarme mucho de nuestras discusiones a respecto de toda esta especie de arte: - ella hace colchones listados cosidos unos a los otros haciendo volúmenes diferentes colgados en el espacio o en la pared. Sin crítica (no merece)" (Figueiredo, 1996: 17). Todas las traducciones al español fueron realizadas por la autora, a menos que se haya señalado de otro modo.

³ "Esa mierda de competición, de la cual tú me citas el caso Soto-Le Parc, pienso así: no pertenece a mi mundo después que formulé la idea de *Éden* y *Crelazer*: es cosa vieja, del pasado, pertenece a la clase de *pensamientos corruptos*, opresivos, que son la contradicción de lo que quiero con el *Crelazer*". Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, datada de 7 de junio de 1969 (Figueiredo, 1996: 104).

diferencias entre ellos, en lo que se refiere a sus propuestas y a su consciencia artística: Soto, Cruz-Diez y Le Parc llegaron a Europa muy jóvenes, con pocas referencias teóricas y en busca de formación. Soto, por ejemplo, llegó a París en 1950, a los 27 años, con una beca de seis meses del gobierno venezolano. Conforme su relato, había salido de su ciudad natal, Ciudad Bolívar, con algún conocimiento sobre impresionismo y cubismo. En la capital francesa, descubrió la obra de Mondrian y el potencial del arte abstracto de contenido constructivo. Desde allá, le escribió a su conterráneo Cruz-Diez, contándole sobre sus descubrimientos. Cruz-Diez recuerda:

A finales de 1950 Jesús Soto me envió desde París una carta donde me hablaba de Mondrian y del descubrimiento que su obra había significado para él. Me hablaba de su importancia en el futuro desarrollo del arte. Me decía que ese era el porvenir de la pintura, que por allí era el camino. Esos análisis aumentaron mi crisis y mis dudas. Hasta ese momento, yo no entendía el arte como invención de lenguaje, sino como un testimonio de mi percepción sobre el mundo, y como un problema de perfección técnica (Jiménez, 2010: 158).

Ya Clark y Oiticica poseían una trayectoria sólida, densa, que había sido amparada y fundamentada por las discusiones y exposiciones del grupo neoconcreto en Brasil, formado en 1959, y partieron hacia Europa seguros de que dejarían su marca en el circuito internacional y que apuntarían nuevos caminos a otros artistas.

Sin embargo, es necesario señalar que serán los primeros (Soto, Cruz-Diez y Le Parc) los que conquistarán mayor lugar de destaque en el escenario artístico europeo, en especial a partir de la segunda mitad de la década de 1960. En 1966, el argentino Julio Le Parc recibe el Gran Premio de la Bienal de Venecia, sorprendiendo a todos, en una disputa que tuvo diversos lances de bastidores.⁴ Clark y Oiticica, a su vez, aunque hayan

⁴ En 1966, probablemente en función de las cuestiones que envolvieron la premiación del norteamericano Rauschenberg en 1964, pairaba en el aire un sentimiento anti americanista, sobre todo por parte de los franceses, y que fue acentuado en función del lobby en favor de Lichtenstein. De acuerdo a relatos de la época, la decisión sobre la concesión del Gran Premio no fue rápida ni unánime, el jurado sólo llegó a un acuerdo después de cinco escrutinios. Véase, a este respecto, Plante, 2013.

llamado la atención de críticos europeos por lo inusitado de sus propuestas, no fueron ampliamente asimilados por el circuito o el mercado de arte de aquella época.

De los brasileños, tal vez el escultor Sérgio Camargo fue aquel cuyo trabajo haya encontrado mayor receptividad de la crítica y del público de aquel momento.⁵ En 1963, por ejemplo, él obtuvo el premio internacional de escultura en la Bienal de Jóvenes de París.⁶ Al año siguiente, fue uno de los cuatro “artistas brasileños de París” que recibieron destaque en la edición de julio de la revista *Aujourd’hui. Art et architecture*, un número consagrado a Brasil. A fines de 1964, abrió una exposición individual en Londres, en la galería Signals, y una de sus obras, *Large Split Relief No.34/4/74* fue adquirida por la Tate Gallery –ciertamente una de las primeras obras de un brasileño en integrar la colección del museo londinense–. En 1965, conquistó el premio nacional de mejor escultor en la VIII Bienal de São Paulo. Al retornar definitivamente a Brasil, en 1974, Camargo ya había expuesto sus relieves abstractos, contruidos a partir de la yuxtaposición de cilindros de madera cortados de diferentes formas, en varias galerías europeas y concluyó sus primeros proyectos monumentales de arte público, en diferentes ciudades de Francia y de Brasil.

Uno de los tópicos a ser destacados es el hecho de que el trabajo de todos esos artistas, a pesar de sus diferencias, parece haber sido entonces el ser asociado al cinetismo, tanto por estudiosos deseosos de construir rápidamente una historia para el movimiento cuanto por agentes culturales verdaderamente interesados por las obras e ideas de los sudamericanos. En aquel momento el arte cinético se encontraba en plena expansión en Europa y el término cinetismo era recurrentemente utilizado, a veces de modo estratégico, para referirse a obras que, a pesar de carácter e intención distintas, anhelaban establecer una nueva relación con el espectador, poner en acción categorías

⁵ Señalo, sin ningún desmerecimiento del artista, que su obra se adaptaba más fácilmente a las exigencias del sistema de arte, a los espacios institucionales y de legitimación, si comparada a las propuestas de muchos de sus contemporáneos, que buscaban, en aquellos mismos años, integrar arte y vida y estimular la participación del espectador por medio de trabajos que desafiaban el concepto de arte y los límites de actuación del artista.

⁶ Para participar en la Bienal de Jóvenes de París el artista debería tener hasta 35 años. En 1967, antes de ir a Europa, Oiticica envía trabajos para la Bienal de París de aquel año, mas no obtiene ningún premio.

lúdicas, afirmar el movimiento en su realidad concreta y ocupar el espacio de una manera inédita.

En un mercado saturado por la abstracción lírica o informal y aún refractario al expresionismo abstracto y sus desdoblamientos, la llamada "Nueva Tendencia" se presentaba, a inicios de la década de 1960, como una alternativa consistente y actual, de amplitud internacional y que dejaba atrás la idea de que era necesario admirar las obras de arte con respetuosa distancia.⁷ Se trataba de un fenómeno artístico que visaba trabajar con "valores universales", comprensibles a todos, y con la construcción de obras transformables o que produjeran transformaciones al entorno. Sus raíces remontaban a experiencias emprendidas por algunos constructivistas en los años 1920 (Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, entre otros), por Duchamp, con sus discos ópticos, y en particular por Calder, con sus móviles, desde los años 1930.

Para muchos críticos y historiadores, el arte cinético representaba una nueva actitud en relación al futuro, por diferentes razones. Los más entusiastas a respecto del potencial emancipador de la relación entre arte y tecnología exaltaban su aproximación con la ciencia y otros campos de conocimiento; otros, sin embargo, resaltaban su carácter crítico, su deseo de anular los códigos artísticos tradicionales, desmitificar el papel del artista, romper con la noción de obra única y despertar nuevas sensaciones en el espectador. Los unía el deseo de transformar al hombre por medio de un contacto diferenciado con nuevos medios y por la extensión de su capacidad perceptiva.

Como observa Elena Oliveras (2010: 68), en el arte cinético "el clásico espectador-contemplador pasa a un participante activo, co-autor de una obra que se le entrega inacabada". A su modo de ver, "aunque el inventario de obras cinéticas revele una multiplicidad de manifestaciones, es posible extraer un elemento común. Encontramos la unidad, el carácter específico del arte cinético, en la presentación del movimiento (real y óptico) y en la puesta en evidencia de la transformabilidad de la obra" (Oliveras, 2010: 22). No obstante la existencia de elementos en común, se hace necesario señalar la diversidad de las propuestas cinéticas de los artistas sudamericanos por mí estudiados:

⁷ El término Nueva Tendencia fue utilizado por primera vez, en ese contexto, para nominar una exposición de arte cinética organizada por Ivan Picelj y por el brasilero Almir Mavignier en Zagreb, antigua Yugoslavia.

Cruz-Diez, por ejemplo, entendía el color como fenómeno de la visualidad, mientras Soto investigaba en sus murales y penetrables el principio de desmaterialización. Otero, a su vez, exploraba el potencial de la abstracción a partir de la repetición de formas y elementos geométricos. Le Parc, como vimos, se interesaba por la inestabilidad perceptiva y ponía en juego diferentes mecanismos lúdicos. Para Camargo, la manipulación de la obra no era necesaria para su transformación, bastando para ello el desplazamiento del observador mientras que para Clark y Oiticica era esencial la implicación del cuerpo del espectador en el trabajo artístico.

En un libro dedicado al arte cinético y publicado en 1968, el crítico inglés Guy Brett, uno de los grandes promotores del arte sudamericano en Europa, discute el trabajo de diecisiete artistas [de diferentes orígenes] que procuraban oponerse al predominio de la pintura y a sus códigos visuales por medio de una reorientación de la experiencia perceptiva, asociando las obras de Agam, Takis, Pol Bury y David Medalla a las propuestas de los sudamericanos aquí citados.⁸ En el caso de Clark y Oiticica, Brett enfatiza la importancia de la participación del espectador, considerándola "una contribución específicamente brasileña al arte, una especie de cinetismo del cuerpo" y apuntando que "ambos artistas fueron directo al núcleo de la actividad del espectador en diálogo con la obra (...) y han demostrado poco interés en el movimiento mecánico o en la transformación óptica de la materia. Sobre todo, el trabajo de ambos se tornó técnicamente más primitivo al desarrollarse. Sin embargo, también más fundamental" (Brett, 1969: 65). En una carta, Oiticica agradeció a Brett por la inclusión de su nombre en el libro, lo que revela la importancia de estrategias de promoción para muchos de los involucrados.

De las capitales europeas, París fue ciertamente la que más acogió artistas provenientes de América del Sur entre las décadas de 1950 y 1960 y uno de los lugares donde el arte cinético tuvo más eco. No podemos dejar de mencionar, sin embargo, el significativo flujo de sudamericanos hacia la ciudad de Ulm, en Alemania, para estudiar y trabajar en la Escuela Superior de la Forma, como invitados de Max Bill, artista y

⁸ La lista completa de los artistas discutidos por Brett es: Yaacov Agam, Pol Bury, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Gianni Colombo, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Dan Flavin, Gerhard Von Graevenitz, Lilliane Lijn, David Medalla, Julio Le Parc, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Jesús Rafael Soto, Takis y Jean Tinguely.

diseñador suizo que había venido a Brasil y a Argentina a inicios de los años 1950 para exponer sus obras, y que encontró una gran receptividad a sus ideas, en un medio ávido por actualización. Cabe resaltar que Bill ganó el premio de mejor escultor con su *Unidad Tripartida* en la I Bienal de São Paulo, de 1951. En la primera mitad de los años 1950, partieron rumbo a Ulm y se establecieron, temporaria o permanentemente, en Alemania o en Suiza, el argentino Tomás Maldonado y los brasileños Alexandre Wollner, Mary Vieira y Almir Mavignier. Todos esos artistas, en mayor o menor grado, dejaron trabajos notables en el campo del diseño, tanto en Europa cuanto en sus países de origen. Mary Vieira se destaca por sus esculturas públicas, algunas de las cuales con posibilidad de manipulación por parte del espectador.

París, con todo, continuaba siendo considerada el centro mundial de las artes, a pesar de la ascensión del mercado de arte norteamericano. A ese respecto, declara Cruz-Diez: "Siempre me hacen la misma pregunta: ¿Por qué fui a París y no para Nueva York? En los años cincuenta y sesenta Francia era un lugar donde era posible debatir las ideas dentro de un contexto global de pensamiento, sin fronteras, ni prejuicios raciales o nacionalistas" (Jiménez, 2010: 182).

El contingente de sudamericanos se tornaría aún mayor en la medida en que diversos países de América Latina comenzaron a tener gobiernos dictatoriales durante las décadas de 1960 y 1970. Según Isabel Plante, autora de un importante estudio sobre los artistas argentinos en París, "si en 1946 había cerca de 3.800 latinoamericanos viviendo en Francia, en 1968 había más de 9.800. Este número se doblaría posteriormente a los golpes de estado en Chile y en la Argentina" (Plante, 2013: 228). Por otro lado, había un interés creciente en Europa, y en especial en Francia, por el arte de América Latina en función del triunfo de la Revolución Cubana, interés que motivó y fomentó el conocido *boom* de la literatura latinoamericana en ese período.

Londres, con raras excepciones, como la de Hélio Oiticica, que vivió allí entre 1969 y 1970, o de los músicos brasileños Caetano Veloso y Gilberto Gil, que la eligieron para su exilio durante el régimen militar, era vista como una ciudad de pasaje, a pesar de que algunos de los artistas aquí mencionados hayan organizado sus muestras de mayor

destaque fuera de sus países de origen en la galería londinense Signals. Como recuerda Guy Brett:

A pesar de que París fuese el destino natural de los artistas brasileños en las décadas de 1950 y 1960 –el francés era la segunda lengua de los intelectuales de ese período–, la *Signals* de Londres dio a los brasileños y a muchos otros artistas latinoamericanos la posibilidad de experimentar y exhibir en una escala que aún no habían alcanzado en París. Las exhibiciones de Sérgio Camargo, Lygia Clark y Mira Schendel en la galería Signals, y la exhibición de Hélio Oiticica, transferida, de forma expandida a la galería Whitechapel en 1969, después del cierre de la Signals, constituyeron, en esa época, sus mayores muestras fuera de Brasil (Brett, 2005: 161-162).

Brett fue uno de los colaboradores de la Signals, galería inicialmente pensada como Centro para Estudios Creativos Avanzados y creada por Paul Keeler.⁹ En sus dos años de actividad (1964-66), la Signals organizó exposiciones individuales de artistas de diferentes nacionalidades: Takis, Marcello Salvadori, Cruz-Diez, Soto, Otero y Graevenetiz, los brasileños Sérgio Carmargo y Lygia Clark y Mira Schendel, además de muestras colectivas. Por lo tanto, de las nueve exposiciones individuales allí realizadas, seis fueron dedicadas a artistas de América del Sur. Una exposición de Hélio Oiticica, agendada para 1966, no pudo ser realizada, en función del cierre abrupto de la galería (durante la exposición de Schendel) por falta de financiamiento. Guy Brett, sin embargo, consiguió que la galería Whitechapel, de cuño no comercial, acogiese la exposición de Oiticica, la

⁹ La galería inició sus actividades como un Centro para los Estudios Creativos Avanzados (Centre for Advanced Creative Study), en el apartamento de Paul Keeler, en Cornwall Gardens, próximo a Cromwell Road. Algunos meses más tarde, ella pasa a funcionar en el n. 39 de la Wigmore Street, en inmueble de propiedad de Charles Keeler (padre de Paul Keeler), fabricante de instrumentos ópticos de precisión, y contaba con su apoyo financiero. Tal vez en función del poco retorno comercial del emprendimiento, Charles Keeler retira su apoyo, lo que resultó en el cierre de la Signals.

cual, después de mucha negociación, acabó siendo realizada a inicios de 1969 y fue de gran importancia para su proyección internacional.¹⁰

La agenda de la Signals era osada para el escenario londinense y era anunciada y comentada por medio de la publicación bimestral del *Signals Newsbulletin*, un boletín de noticias, en formato tabloide, de varias páginas. Editados por David Medalla, los boletines estaban muy bien ilustrados y contenían tanto poemas, textos y comentarios de autoría diversa, dedicados a diferentes temas, como notas pequeñas sobre la actualidad en artes. Algunas veces, los textos y poemas eran reproducidos en su lengua original. Cada número presentaba también un dossier sobre el artista en exposición en la galería.

En la opinión de Jill Drower, amiga de los relacionados con la Signals, los boletines eran uno de los atributos diferenciales de la galería:

Mientras revistas de artes londinense, como *The Arts Review* y *Art and Artists*, poseían un aire de *establishment*, tanto visualmente cuanto en su contenido, los *Signals Newsbulletin* eran más excitantes al verlos –pareciendo más con un mural de ideas de un diseñador de excelencia de que una revista de artes sin vida–. El espectador era constantemente convidado a hacer conexiones más allá de la historia del arte convencional (Drower, 2014: 7).

Así, Cruz-Diez, Soto, Otero, Camargo y Lygia Clark fueron objeto de largos comentarios y textos publicados en el *Signals Newsbulletin* en el período de sus exposiciones. Conforme mencionado previamente, la galería cerró sus puertas durante la exposición de Mira Schendel y no hubo un boletín sobre ella. Resalto, sin embargo, que los editores muchas veces comentaban una obra o lanzaban pequeñas notas al respecto de un artista que estaba programado para exponer en la galería, visando con eso suscitar el interés del público. El boletín n. 8 (de junio/julio de 1965), por ejemplo, publicó un texto sobre el desenvolvimiento reciente del trabajo de Oiticica, citando sus *Bóldes*, *Parangolés* y

¹⁰ A pesar de haber sido reticente la recepción en la prensa londinense, Oiticica se mostró bastante satisfecho con los resultados alcanzados, no solo en términos del montaje de la exposición (que quedó como él la planeaba) sino también con la divulgación y repercusión de sus ideas en un medio que él consideraba más informado que el de Brasil.

Penetráveis, además de una imagen del *Bólide n. 6 (Metamorfose)*, y prometía un número consagrado al joven artista brasileño. Ya el boletín n. 9 (de agosto/septiembre de 1965) contenía una nota de David Medalla sobre Mira Schendel y una gran reproducción de uno de sus dibujos en papel arroz.

El interés de los ingleses por el arte sudamericano se inicia a partir de una visita que Brett, Keeler y Medalla realizan en 1964 al estudio de Camargo, que residía en París desde 1961. Al año siguiente, en 1965, Brett viaja a Brasil junto a Keeler para cubrir la VIII Bienal de São Paulo para el periódico *The Times*, y ambos se impresionan fuertemente por los *Bóldes* de Oiticica:

El primer trabajo que vimos de Hélio fueron los *Bóldes*, exhibidos en la Bienal de São Paulo en 1965. Ambos quedamos maravillados. Eran en verdad piezas pequeñas, especialmente porque luego en la sala de al lado estaban los minimalistas, Donald Judd, Sol LeWitt, etc. Usted se puede imaginar el contraste. El trabajo de los americanos tenía una presencia dura, industrial, muy "directo al asunto". Las cajas y los contenedores de vidrio con tierra y pigmentos de Oiticica funcionaban de forma completamente diferente, concentrando energía en un núcleo de color material y complejidad espacial (Brett, 2007: 221).

En su vuelta a Europa, pasan por Venezuela, y en Caracas conocen la nueva ciudad universitaria proyectada por Carlos Raúl Vilanueva, "una integración impresionante entre arte y arquitectura. (...) El auditorio del Aula Magna de Vilanueva con el techo acústico de Calder es de los espacios más bonitos que ya visité", recuerda Brett (2007: 210-211). En la misma entrevista, Brett dirá que a pesar de que ellos (colaboradores de la *Signals*) estuviesen conscientes de la explosión del arte pop en el escenario internacional, estaban mucho más interesados en el arte cinético, pues "el tenía al menos la capacidad de fundirse con el ambiente y tal vez de transformarlo, relacionándose con la arquitectura y todo lo demás" (Brett, 2007: 210-211).

El medio artístico parisiense era ciertamente más cosmopolita y diversificado, y por eso mismo, más competitivo, como notó Hélio Oiticica. La inserción de los artistas

constructivos sudamericanos en ese circuito fue facilitada por el interés de algunos marchands, como Denise René, por un arte de carácter constructivo y/o cinético, y también por la existencia de diversas muestras y Salones de Artes, como el *Salon des Réalités Nouvelles*, en actividad desde 1946 con el objetivo de promover obras de arte concreto, arte no figurativo o arte abstracto.

El comprometimiento de Denise René con la abstracción geométrica y el arte cinético fue notorio e hizo que ella crease una agenda muy específica de exposiciones para su galería, que contó muchas veces con obras de artistas de América del Sur. Lygia Clark, por ejemplo, formaría parte en dos muestras colectivas organizadas por René, en 1965 (*Mouvement II*) y en 1969 (*Exposition/Position*). Se resalta aún la realización de la exposición del grupo Madí, en 1958, que llamaría la atención por su pionerismo en la historia del cinetismo y de la primera muestra del grupo GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), en 1961. Formado por Julio Le Parc, Horacio García, François Morellet, Francisco Sobrinho, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, el grupo fue creado en 1960 y recibiría gran destaque en las Bienales de París de 1963 y 1965 con sus *Laberintos y Sala de Juegos*.¹¹ Jesús Rafael Soto y Julio Le Parc tuvieron apoyo constante de René y expusieron con frecuencia en la galería. En ese contexto, fuera de la ya citada premiación de Le Parc en la Bienal de Venecia, merece mención la participación de Soto en la exposición *Le mouvement*, de 1955, al lado de Duchamp, Vasarely, Pol Bury, Jacobsen y Tinguely, por tratarse de una exposición llamativa en la difusión del arte cinético en Europa.

Una publicación que debe ser aquí mencionada, no solo en función de su apoyo al cinetismo como también por su interés en la obra de los sudamericanos, fue la revista *Robho*, editada por el poeta Julian Blaine y por el crítico Jean Clay de modo irregular durante los años de 1967 y 1971. *Robho* era una de las diversas revistas francesas de vanguardia que circulaban en el período en cuestión, como *Opus International*, *Macula*, *Peinture. Cahiers Théoriques*, *Chroniques de l'art vivant*, *Art press*. En sus seis números, publicó diversos textos sobre arte contemporáneo y poesía experimental, destacándose

¹¹ En la Bienal de Venecia de 1966, representando a Argentina, Le Parc presentó obras que incitaban a la participación del espectador y se asemejaban a los trabajos que el grupo GRAV había presentado en las dos ediciones anteriores de la Bienal de Jóvenes de París (1963 y 1965).

un extenso relato sobre el arte en la Argentina, con foco en la acción *Tucumán arde*. A su modo, *Robho* desempeñó un papel activo en la defensa de cierto tipo de cinetismo, de cuño social y participativo, al menos hasta 1969, cuando sus editores procuraron asumir una posición política más radical. Su concepción gráfica, osada, en formato tabloide, estuvo a cargo de Cruz-Diez, que había trabajado en periódicos en Venezuela, y su primer número estampaba en la portada fotos de Jesús Rafael Soto y de Julio Le Parc y contenía una entrevista con el argentino, cuestionándolo sobre su premiación de Venecia. Según Cruz-Diez:

Jean Clay era periodista y trabajaba para la revista *Réalités*, donde comenzó a escribir una serie de reportajes sobre el *boom* de los artistas latinoamericanos en París. Fue así que nos conocimos y él fue relacionándose con nosotros. Partió de él la idea de crear la revista *Robho*, juntamente con el escritor Alain Shifres, el poeta Julien Blaine y la periodista Christiane Duparc. La idea surgió durante una reunión en mi casa, y como todas esas experiencias de vanguardia se hacían con muy poco dinero, cada uno contribuía como podía. Yo ayudé haciendo el design de la revista. Cada número de *Robho* provocaba polémica por su radicalismo. Además, el formato mismo de la revista y su diagramación libre provocaron la aparición de varias revistas basadas en esos mismos principios (Jiménez, 2010: 194).

En su cuarto número, de 1968, *Robho* publicó un amplio dossier, de ocho páginas, sobre Lygia Clark, titulado *Fusion generalisée*.¹² Se trata ciertamente de la publicación más importante realizada sobre la artista, fuera de Brasil, en el período, apenas comparable, en términos de densidad, al *Signals Newsbulletin*, ya mencionado. Un conjunto significativo de fotos, en especial de trabajos recientes, ilustraba el dossier, que contaba aún con un texto introductorio al trabajo de Clark, de autoría de Jean Clay, un artículo de David Medalla sobre la artista (*Participe présent. L'art de Lygia Clark*), y la traducción del

¹² Este dossier fue reproducido en fac-símil en el catálogo de la exposición Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement: nous sommes le moule, à vous de donner le soufle, realizada en Nantes en 2005 y en la Pinacoteca de São Paulo en 2006.

Manifiesto Neoconcreto. En su texto, Clay describe con detalles el trabajo de Clark y, al final, concluye que "su experiencia es una de las más abiertas para el futuro, una de las encrucijadas del arte actual".

Lygia Clark participaba, en aquel año, con gran destaque, de la delegación brasileña de la Bienal de Venecia, organizada por el crítico Jayme Maurício. Probablemente en función del éxito alcanzado por Julio Le Parc en la Bienal anterior, Brasil parecía apostar casi todas las fichas en Clark y trajo ochenta y dos obras de la artista, en una retrospectiva de diez años de trabajo.¹³ La muestra, presentada en una sala aparte, reunía *Superficies moduladas*, dos *Ovos*, un *Contra-relevo*, casi treinta *Bichos* y algunos *Trepantes*, además de objetos relacionales, ropas-cuerpo (*O eu e o tu* y *Cesariana*), y ambientes, como *La casa es el cuerpo*. Había gran expectativa en cuanto a una posible premiación de Clark en Venecia, como comprueban cartas de Hélio Oiticica a la artista, y tal vez *Robho* quisiese anticiparse a los hechos.¹⁴

Resalto que había planes para la publicación de un dossier a respecto de Oiticica en otro número de la revista *Robho*. Desde fines de 1968 Lygia Clark articulaba con Jean Clay la organización de ese dossier. Oiticica llegó a enviar varios textos al crítico francés y aguardaba ansiosamente por esa publicación, que no sucedió. Sin embargo, en la edición de número 5/6, lanzada en 1971, el trabajo de Oiticica es mencionado en un dossier dedicado al cuerpo y a la unidad del campo perceptivo (*Unité du champ perceptif: interaction des corps: architectures vivantes: pivots humains: pratique tribale*), juntamente con obras de otros diversos artistas, de diferentes nacionalidades. Este fue el último número de la revista *Robho*.

En suma, los artistas aquí mencionados son referencias incuestionables en sus países de origen y hace mucho conquistaron un lugar destacado en los libros de historia del arte locales. Algunos demoraron en ganar reconocimiento internacional, y, como vimos, ese reconocimiento se dio de modo desigual, por intereses diversos y en tiempos

¹³ También componían la delegación brasilera los artistas Farnese de Andrade, Anna Letycia Quadros y Mira Schendel, cada cual con doce o trece obras, entre dibujos, grabados y objetos gráficos.

¹⁴ A pesar de la calidad innegable de los trabajos allí expuestos, Brasil no obtendría ninguna premiación. En esta edición conturbada por protestos estudiantiles, los premiados fueron artistas comprometidos con el ideario del *op art* y del arte cinético: la inglesa Bridget Riley ganó el gran premio de pintura y el húngaro, radicado en Francia, Nicolas Schöffer el de escultura.

diferenciados. Sin embargo, en aquella ocasión, acciones y publicaciones como las que abordé fueron determinantes para que artistas otros, interesados en dejar su marca en la historia del arte occidental, tuvieran voz y lugar en el disputado circuito de arte europeo.

Bibliografía

Bishop, Claire. *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012.

Brett, Guy. *Kinetic art. The language of movement*. Londres: Studio-Vista, 1968.

Brett, Guy. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

Brett, Guy. "Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim, nos tornamos amigos. Entrevista de Guy Brett a Linda Sandino", en: Ferreira, Glória et al. (ed.). *Correspondência Transnacional. Edição especial da Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ*. Ano XIV, n. 14, 2007.

Couto, Maria de Fátima Morethy. "Between Paris and London: contacts and exchanges of South American artists in Europe (1950-1970)". *Art@s Bulletin*, vol. 5, issue 1, 2016, pp. 72-79.

Couto, Maria de Fátima Morethy. "É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cientismo". *Ars (USP)*, vol. 14, n. 27, 2016, pp. 205-223.

Drower, Jill. *99 Balls pond Road: the story of the Exploding Galaxy*. Londres: Scudge books, 2014.

Figueiredo, Luciano (ed). *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

Jiménez, Ariel. "Ni aqui ni allá", en: Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor (ed.). *Versiones del Sur. Heterotopías. Médio siglo sin-lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

Jiménez, Ariel. *Carlos Cruz-Diez in conversation with Ariel Jiménez*. Nova York: Fundación Cisneros, 2010.

- Oliveras, Elena. *Arte cinético y neocinematismo. Hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Plante, Isabel. *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Millet, Catherine. *Conversations avec Denise René*. Paris: Adam Biro, 1991.
- Pierre, Arnaud. "Éloge de l'œil-corps: Lygia Clark", en: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, n. 69, 1999, pp. 42-75.
- Pierre, Arnaud. "De l'instabilité. Perception visuelle/corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique", en: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 78, 2001-2, pp. 41-69.
- Popper, Frank. *Naissance de l'art cinétique*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.
- Robho. *Les Carnets De L'oeur*, n. 1- 5/6, 1967/1971.
- Signals Newsbulletin*, n. 1-11, agosto 1964/marzo 1966. Edición Fac-símil. Londres: Iniva, 1995.
- Whitelegg, Isobel. "Signals London. Signals Latin America", en: Pérez-Barreiro, Gabriel (ed.). *Radical Geometry. Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Londres: Royal Academy of Arts, 2014.

Tribuna Abierta

Murales en la Escuela Isidro Burgos de Ayotzinapa: estéticas de la alteridad

ana.torres@ibero.mx

por Ana Torres

profesora del Departamento de arte de la Universidad Iberoamericana (México)

Resumen

El propósito de este texto es analizar los murales de la Escuela Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa como imágenes dialécticas para acercarnos a otras memorias que establecen una crítica a la situación del presente cuyo potencial político debe ser la transformación que, de acuerdo con Walter Benjamin, se hace posible al ver los fragmentos del pasado como montaje. Es decir, el pasado no se reconstruye, sobreviven restos de historias, despojos de relatos que no terminan de cerrar y regresan como fantasmas que sobreviven a la barbarie del progreso y activan instantáneamente todas sus tensiones y contradicciones.

Palabras clave: murales, estéticas de la alteridad, colonialidad del ver, arte público, resistencia.

Murals at the Isidro Burgos School of Ayotzinapa: aesthetics of alterity

Abstract

The purpose of this text is to analyze the murals of the Isidro Burgos Normal School of Ayotzinapa as dialectical images to approach other memories that establish a critique of the situation of the present whose political potential should be the transformation that according to Walter Benjamin becomes possible seeing fragments of the past as montage. That is to say the past is not reconstructed, surviving remains of stories, spoils of stories that do not finish closing and return as ghosts that survive the barbarism of progress and instantly activate all their tensions and contradictions.

Keywords: Murals, aesthetics of otherness, coloniality of seeing, public art, resistance.

Murales en la Escuela Isidro Burgos de Ayotzinapa: estéticas de la alteridad

Visualidades decoloniales

Después de los acontecimientos del 26 de septiembre de 2014,¹ colectivos de artistas han pintado murales como un acto de denuncia en contra de la masacre y la desaparición de jóvenes estudiantes. El trabajo público de los artistas voluntarios que dejan una huella de protesta se ha convertido en una experiencia reflexiva, sensorial y colectiva que “constituye la imagen de una multiplicación de subjetividades políticas” (Expósito, Desobediencia: 7) creando espacios públicos micropolíticos que producen contrapoder, es decir (Expósito, Desobediencia: 6) que la colaboración colectiva que se lleva a cabo en la elaboración de los murales son formas de pensar *todos juntos*, son nuevas maneras de producir lenguajes, prácticas y saberes que permiten crear imágenes decoloniales² que subvierten el orden jerárquico de la visualidad y generar espacios multisensoriales, críticos, diversos y heterogéneos que operan como acciones libres y en resistencia en contra de las políticas del olvido de los poderes hegemónicos. (Castro-Gómez, 2007: 15; Barriandos, y León, 2011).

La verdad histórica del gobierno federal mexicano nos ha hecho creer y ver que los muertos y desaparecidos de los últimos años son consecuencia de una disputa entre carteles donde solo algunos policías y funcionarios municipales han estado involucrados; esta verdad impuesta ha sido respaldada por los medios de comunicación que han

¹ Entre la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre del 2014, desaparecieron 43 estudiantes de la escuela Normal Rural de Ayotzinapa, México.

² La categoría decolonialidad tiene que ver con los enfoques de los estudios críticos poscoloniales latino/latinoamericanos que han centrado su atención en análisis que consideran la articulación enredada (en red) de múltiples regímenes de poder englobados en el sistema-mundo-global y en las estructuras económicas para lograr entender que el capitalismo no es solo un sistema económico, ni un sistema cultural sino más bien es una *red global de poder*, integrada por procesos económicos, políticos y culturales, cuya suma mantiene todo el sistema. Frente a una cultura visual moderna-colonial-occidentalizada, las visualidades decoloniales tienen que ver con las formas que sustituyen a las visualidades occidentalizadas, dominantes y estructurales que configuran la mirada del sistema mundo-moderno-global; la crítica decolonial se constituye como una bisagra epistemológica para pensar las relaciones entre poder y visualidad. Así Grosfoguel reconoce un cruce entre la geopolítica del conocimiento y la corpo política del conocimiento, estableciendo la imbricación que tiene la visualidad con las jerarquías.

manipulado los acontecimientos como hechos aislados, sin ofrecer una perspectiva histórica, social y política de las desapariciones forzadas, así como de actos de tortura y asesinatos impunes.

A diferencia de las imágenes mediatizadas sobre la violencia que forman parte de una mercantilización entre el crimen organizado y los poderes fácticos, los murales de Ayotzinapa activan memorias que constituyen otras memorias, son *cuerpos políticos* en resistencia que denuncian a los poderosos y que se iluminan para que alguien los mire, los explique, los despliegue (Didi-Huberman (b), 2012: 32).

La desaparición histórica de maestros rurales, pobres, indígenas-campesinos y socialistas se debe justamente a la colonialidad histórica de la educación que anula la posibilidad de generar modelos educativos distintos y que responde a un patrón de poder y a un modelo hegemónico global, en donde el sistema educativo forma parte de una estructura del sistema mundo jerarquizado gobernado para la producción y la distribución de la riqueza.³ Considerando que la historia de las escuelas normales rurales en México ha sido conflictiva justo porque operan bajo otras formas educativas que no responden al prototipo educativo-global-occidental el cual se desarrolla bajo modelos de colonialidad del saber, del ser y del ver, entonces las desapariciones forzadas en México obedecen a procesos que responden a una *red global de poder*, integrada por estructuras heterogéneas económicas, políticas y culturales, cuya suma mantiene todo el sistema. De acuerdo con Ramón Grosfogel, "en este nuevo escenario económico-cultural, las regiones periféricas del sistema-mundo moderno siguen sometidas a las múltiples jerarquías de la colonialidad ocupando una posición subordinada en la división internacional del trabajo y siendo sometidas a procesos de inferiorización y racialización a nivel global" (Grosfoguel, 2007: 106) .

³ Escobar, refiriéndose a Quijano, define la colonialidad del poder como "(...) un modelo hegemónico global de poder, instaurado desde la Conquista, que articula raza y labor, espacios y gentes, de acuerdo con las necesidades del capital y para el beneficio de los blancos europeos." (Escobar 2003: 62). Por su lado, Castro-Gómez y Grosfoguel escriben al respecto: "Al centro de la 'colonialidad del poder' está el patrón de poder colonial que constituye la complejidad de los procesos de acumulación capitalista articulados en una jerarquía racial/étnica global y sus clasificaciones derivativas de superior/inferior, desarrollo/subdesarrollo, y pueblos civilizados/ bárbaros." (2007: 18-19).

Desde esta perspectiva, abordaré el conflicto de las desapariciones forzadas en México,⁴ específicamente de maestros normalistas, no desde los postulados de la “guerra contra el narcotráfico” sino más bien como desmantelamiento, exclusión y colapso institucional que no acepta otras formas de *ser y estar* en el mundo. Los hechos ocurridos en Tixtla, Guerrero no fueron hechos aislados, forman parte más bien de una estrategia histórica de desmantelamiento político e institucional hacia lo que es diferente. En este sentido, las imágenes de los murales iluminan las memorias que no son construidas desde el poder autoritario, sino desde espacios públicos, político-estéticos y democráticos que hacen posible la presencia de culturas visuales en resistencia que resplandecen en medio de la hecatombe totalitaria. A partir de los acontecimientos recientes en México sobre el asesinato y la desaparición forzada de estudiantes, se han construido imágenes mediáticas que amoldan y neutralizan la mirada y que refuerzan los mecanismos hegemónicos del ver; estas imágenes se enfrentan a los murales que ocupan las paredes de la Escuela, los cuales son expresión subalterna, como memoria crítica y colectiva que resguarda el recuerdo de historias que no quieren ser olvidadas, los murales abren huecos y perforaciones que rompen los discursos normalizadores del presente, son también constelaciones simbólicas que se enfrentan a las representaciones oficiales generando una memoria crítica que visibiliza una historia oculta y marginal que las dinámicas del poder manipulan a su antojo. En este sentido, estas manifestaciones artístico-políticas aparecen como espacios públicos en resistencia, como visualidades decoloniales que pretenden evidenciar y cuestionar los mecanismos mediante los cuales la estructura global de la modernidad opera a través de la colonialidad del ver convirtiendo a la mirada en un esquema de dominación.

Analizaré los murales como espacios públicos en resistencia y como imágenes dialécticas para activar y establecer una crítica a la situación del presente. A decir de

⁴ En los últimos años han aparecido cientos de fosas clandestinas con decenas de cadáveres mutilados, colgados y degollados. Desde 2006 que Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico las muertes ascienden a un total de 120.000, muchas de ellas personas inocentes; y de acuerdo con el Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED) la cifra asciende a 27, 659 desapariciones forzadas; junto a esta guerra debemos considerar también el asesinato de 120 periodistas en los últimos 25 años, la censura y la libertad de expresión son acontecimientos que deberían estar registrados como parte de la memoria histórica de México. Ver: <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/02/11/1074404>.

Walter Benjamin, el historiador debe poseer el don de “encender en lo pasado la chispa de la esperanza, de recuperar la tradición histórica de manos del conformismo, que está a punto de subyugarla” (Benjamin, 2007: 466). El potencial político de las imágenes dialécticas debe ser la transformación, considerando que esto se hace posible al ver los fragmentos del pasado como montaje⁵ y entender que el pasado no se reconstruye, sino más bien sobreviven restos de historias, despojos de relatos que no terminan de cerrar y regresan como fantasmas para sobrevivir a la barbarie del progreso. Es importante entonces encontrar en la *basura* de la historia otras verdades por medio de una concepción distinta del tiempo que representa el fragmento y la ruina de lo natural y lo cronológico del progreso a través de imágenes dialécticas que hacen estallar el *continuum* histórico, colocando términos opuestos para activar instantáneamente todas sus tensiones y contradicciones.⁶ De acuerdo con estos planteamientos, el modelo occidental de historia, constituida en la idea de progreso, excluye de la memoria colectiva los fracasos y conflictos, ocultando y negando el derecho de los vencidos (De la Garza, 2007: 173).

Los murales de Ayotzinapa nos muestran una serie de trozos históricos que vistos como constelaciones en resistencia son memoria de la ausencia, son rostros de la esperanza, son cuerpos políticos, estéticos y colectivos que se despliegan como formas auto referenciales e identitarias mostrando la historia de las escuelas normales, su ideología, sus programas, y su combativa vida de enfrentamientos con el pensamiento hegemónico y la cultura mediatizada. Las imágenes son pequeñas luces de la memoria que encienden el conflicto histórico de la persecución y tortura a profesores socialistas y comunistas que desde la *guerra sucia* se ha convertido en una práctica de control social y político en México. Siguiendo a Didi Huberman los murales “buscan la defensa de los

⁵ “Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces el análisis del pequeño momento, singular el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comenario. Desechos de la historia.” (Benjamin, 2005: 463).

⁶ Díez, Simón. “Walter Benjamin y la imagen dialéctica. Una aproximación metódica.” Web. 14 de mayo de 2016, <https://urosario.academia.edu/Sim%C3%B3nD%C3%A9z/Papers>.

espacios políticos, y las formas políticas (el debate, la polémica, la lucha...) contra la indiferenciación cultural" (Didi-Huberman, 2012a: 31).

En este texto me interesa establecer un análisis que considere la articulación enredada (en red) de múltiples prácticas de poder y de imágenes contenidas en el sistema-mundo-global, que operan en el caso de México y las desapariciones, en una compleja trama de entrecruzamientos en donde se mueven simultáneamente prácticas políticas corruptas, crisis económica, crimen organizado, guerra contra el narcotráfico, control discursivo, verdades oficiales, desmantelamiento de proyectos alternativos, conflicto magisterial, reforma educativa, violencia institucional y mediática, violaciones a los derechos humanos, asesinatos y masacres impunes, desapariciones masivas etc., que envuelven el conflicto en un nudo cuyos extremos están cada vez más enredados. Quizás en este entramado complejo el arte encuentra su papel subversivo.

Murales colectivos y espacios agonistas

Los grupos de artistas han convertido a Tixtla y a la escuela de Ayotzinapa en un gran mural comunitario y colectivo; los participantes han formado un movimiento cultural y popular –que se ha extendido por territorio nacional e internacional– activando estéticas desde la resistencia, la memoria crítica, la utopía y sobre todo desde otras formas de movilizar y agilizar los espacios públicos para representar realidades que subvierten la hegemonía global. La práctica colectiva e incluyente de estas acciones estético-políticas ha generado la conformación de espacios públicos quizás más democráticos, en donde operan nuevas subjetividades y discursividades visuales.

En el Ayuntamiento se traslapan dos discursos visuales, los murales de Juan Antonio Gómez del Payán que muestran la historia oficial de Guerrero enfrentados a los murales que representan la otra historia,⁷ a través de imágenes decoloniales; las pinturas nos ofrecen una línea del tiempo que muestra distintos momentos de las luchas

⁷ El Palacio Municipal de Tixtla también tiene murales elaborados por Jaime Antonio Gómez del Payán Medina. A diferencia de los murales que ocupan parte del Ayuntamiento en resistencia que ha sido tomado por los organismos autónomos y por la comunidad, los murales de Gómez del Payán cuentan la historia oficial del Estado de Guerrero. Web. 27 de julio de 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=1E0GjwA4pyk>

populares y los abusos del poder así como la represión en las últimas décadas hacia grupos vulnerables.

En uno de los murales en Tixtla aparece un collage de noticias, son recortes de periódicos que muestran fragmentos de la historia sobre el caso Ayotzinapa derramados de sangre, son balas que clausuran las ideas y el modelo alternativo de la educación rural en particular; representan a la vez una guerra que supuestamente busca eliminar el narcotráfico pero que más bien y al mismo tiempo elimina proyectos, asesina ideas, destruye escuelas opuestas a las políticas de un gobierno que responde a un modelo neo-liberal y globalizado.

Estos murales cuentan historias no contadas, son memorias que articulan discursos visuales que iluminan lo oscuro de la historia sobre la tortura y los asesinatos impunes en nuestro país. Historias que no aparecen en los libros de texto gratuito y menos aún en los medios, provocando el ocultamiento en la historiografía sobre memoria cultural de la tortura o desapariciones forzadas, tanto en estudios mexicanos, como latinoamericanos. En este sentido las desapariciones forman parte de la imposición de políticas colonialistas que responden a las dinámicas de la modernidad capitalista y a los procesos de globalización que en los últimos años se han convertido en política de estados que promueven las políticas del sistema-mundo-globalizado ([ver video](#)).

Las imágenes del Ayuntamiento (está tomado) en resistencia nos recuerdan también la historia de los profesores socialistas asesinados durante los años cuarenta y más adelante durante la *guerra sucia* (Mendoza, 2011: 149). Desde entonces el gobierno mexicano, que aun sin haber sido militar como en algunos países latinoamericanos, ha cometido actos similares –si tomamos en cuenta que ha llevado a cabo desapariciones forzadas, así como hechos de represión policíaca y militar encaminados a disolver movimientos de oposición en su mayoría a grupos de intelectuales, mujeres, obreros, campesinos e indígenas vinculados a la izquierda mexicana–; sabemos que el Estado ha actuado al margen de la ley, han ocurrido detenciones masivas e ilegales, encarcelamientos clandestinos, destierros, persecuciones, torturas y desapariciones de gente inocente. Estas prácticas han formado parte de los borramientos de la memoria de nuestro país. Las imágenes del Ayuntamiento en resistencia son decoloniales y

dialécticas. Algunos de los artistas que han participado en este trabajo colaborativo han sido José Hernández Delgadillo, y Artemio Cienfuegos, entre otros.

Estas acciones solidarias dejan un testimonio visual del sentir de la comunidad y de su memoria colectiva. Los integrantes de estos grupos consideran que el arte es un instrumento de lucha para elevar la conciencia y hacer sentir el origen comunitario de los que han sido desplazados de sus derechos. David Cabañas, co-fundador de Izquierda Democrática y Popular, hermano de Lucio Cabañas, fue invitado a la ENAH en el marco de la inauguración del mural, y expresó que el “mural es altamente significativo, ya que demuestra que es un arte al servicio de las causas nobles, revolucionarias y progresistas”.⁸ Recordó que Lucio, quien fue líder de la Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas, buscaba la unión del pueblo para acabar con el sistema capitalista represor.

Las imágenes del Che y Lucio Cabañas aparecen en los murales como fantasmas que representan la esperanza, la resistencia y la conciencia de transformación; los líderes socialistas se convierten en el despertar de la lucha a pesar de la anulación de un futuro certero; son imagen-signo, imagen-archivo (Barriendedos) que activan los imaginarios culturales y que recuerdan que quizás es posible pensar en otras realidades paralelas. Los ideales de la guerrilla setentera se resisten a desaparecer, Lucio Cabañas reaparece convertido en el símbolo del maestro campesino, pobre, socialista y guerrillero que defendió el aprender-haciendo para construir modelos educativos distintos, y utópicos que estamos presenciando su exterminio.

También la imagen de Lucio Cabañas se desplaza a la actualidad como un muerto-viviente que le da sentido a la desaparición-aparición de los jóvenes normalistas. Y desde una pequeña luz en la oscuridad, nos recuerda a los cientos de profesores que han sido masacrados. Los rostros de estos líderes socialistas han sido reproducidos en distintos soportes y medios de comunicación convirtiéndose en emblemas de la lucha popular y el pensamiento de izquierda y por lo tanto en la constitución de una memoria colectiva cuya reflexión se encuentra en la acción; la imagen de estos murales como montaje nos conduce a la permanencia, para pensar lo singular como una posibilidad de generar

⁸ Video. Web. 4 de agosto 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3JzFGXyiNA>

dinámicas que transformen situaciones en el presente. Walter Benjamin propone que el vuelco dialéctico es una irrupción de la conciencia despierta; “y en efecto el despertar es la instancia ejemplar del recordar: el paso en el que conseguimos recordar lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo.” (Benjamin 2007, 394). En este sentido el giro dialéctico está en el acto de resistir y de recordar lo oculto de la historia.

Sabemos que desde los años treinta el poder político ha asesinado a cientos de profesores socialistas, como fueron el Profesor Ramón Orta del Río, el Profesor Juan Martínez Escobar, el Profesor Arnulfo Sosa Portillo, el Profesor José Martínez Ramírez, el Profesor Ildefonso Vargas, la Profesora María Salud Morales, todos asesinados por ser socialistas a finales de los años treinta por grupos conservadores, sinarquistas, fascistas.

Junto a estos asesinatos, desde 1969 se inicia el desmantelamiento de las escuelas. Durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) se cerraron 14 de las 29 escuelas existentes, acusándolas de ser comunistas. Los normalistas continúan su lucha por sobrevivir y defender sus centros de estudio. Siendo gobernador de Hidalgo, Jesús Murillo Karam (1993-1998), quien fue procurador de justicia de 2012 hasta 2015 y fue el encargado de declarar que los estudiantes habían sido incinerados por grupos delictivos, determinó una reducción significativa de la matrícula a la Normal Rural de El Mexe, Hidalgo. Así mismo se llevaron a cabo una serie de agresiones, hasta que en el 2008 Miguel Ángel Osorio Chong (2005-2011), gobernador entonces de Hidalgo y actual secretario de gobernación doblegó a los estudiantes y logró cerrar la escuela. Como gobernador del Estado de México, el actual presidente Enrique Peña Nieto canceló la matrícula de ingreso de 18 de las 36 Normales del estado. La Reforma Educativa de Peña Nieto contradice los principios de estas escuelas que quieren mantener su educación multidisciplinaria, sus talleres agrícolas, su lengua indígena, su internado y sus plazas de maestros rurales (Coll, 2015: 88-89).

El 6 de agosto de 2003 entraron a la Normal de Mactumactzá cerca de 2 mil policías y a golpes sacaron a todos los estudiantes, se llevaron presos a más de 200 alumnos y padres de familia y al día siguiente el gobernador Pablo Salazar Mendiguchía dio la orden de demoler el dormitorio, los lavaderos, la cocina y el comedor de la

escuela; no obstante estas agresiones, los estudiantes se resistieron y no se logró cerrar la escuela (Coll, 2015: 90).

Actualmente son estos mismos políticos quienes han hostigado el desarrollo de la Escuela de Ayotzinapa, asesinando y desapareciendo a sus miembros, reduciendo su presupuesto, y obstaculizando el avance de las actividades escolares (Ruiz Parra, 2015: 32; Civera Cerecedo, 2004, 4-14; Coll, 2015: 84).

La Alianza por la Calidad de la Educación, propuesta por la mancuerna Calderón-Gordillo y la actual Reforma Educativa de Peña Nieto, específicamente la Ley de Servicios Profesionales Docentes han provocado el cierre total de acceso a las plazas de maestros, aún cuando en el medio rural hacen falta cientos de maestros, eliminando así la condición específica de las Normales Rurales que consiste en otorgar plazas a sus egresados para lo cual han sido preparados con la intención de continuar la educación en sus propias comunidades (Coll, 2015: 84). Frente a esta violencia las Escuelas Normales continúan operando por medio de organizaciones autónomas que exigen a las funcionarios cambios en los esquemas autoritarios de enseñanza y administración; en este contexto los estudiantes conforman grupos solidarios, críticos y en resistencia; son sujetos políticos de cambio que proponen una enseñanza quizás más horizontal, quizás más participativa y quizás más colectiva.

La desaparición forzada de 43 estudiantes obedece a la censura de este modelo educativo enfrentado al proyecto hegemónico que responde a las políticas neoliberales y globalizadas de los últimos años. Asimismo, obedece a las dinámicas de colonialidad de redes de poder infiltradas en el sistema-global que sostienen las políticas del armamentismo y la militarización del mundo entero.

Para Chantal Mouffe las prácticas artísticas son capaces de crear espacios públicos políticos críticos y agonistas,⁹ considera que aunque todas las prácticas artísticas son políticas, el arte crítico es el que fomenta el disenso, el que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar. Los muros de la Escuela Normal Rural de

⁹ Benjamin utilizó la noción agonista en su libro de los pasajes: "la apoteosis de la organización y del racionalismo que el partido comunista ha de poner en marcha incansablemente frente a las potencias feudales y jerárquicas, se tiene que comprender siempre en esta relación agonística. Se trata de reunir en la acción y el pensamiento revolucionario el primer comienzo y la última ruina" (Libro de los pasajes, p. 708).

Ayotzinapa y sus alrededores *despiertan* significados políticos, públicos y democráticos que hacen visible lo invisible, cuentan historias que no quieren ser contadas. Múltiples imágenes realizadas por colectivos artísticos, así como por los propios alumnos organizan de manera distinta la realidad, se convierten en memoria colectiva que a decir de Umberto Eco es necesaria para sobrevivir a las censuras del poder y a los silencios de la historia (Eco, 2002: 181).

Los murales se convierten en fisuras para el poder político y la historia oficial. Parafraseando a Didi-Huberman, las imágenes son más que simples dibujos, son huella, son surco, son estela visual del tiempo anacrónico y fatalmente caótico; son ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogeras (Didi-Huberman, 2012b: 42). Ellas nos muestran la lucha de los excluidos, de los desterrados, de los mal nacidos, son experiencia, son historia, son posición y son cuerpo, son imaginación y son movimiento; son imágenes que representan el conflicto y la confrontación entre grupos armados y no armados; construyen su memoria a partir de espacios no fijos que posibilitan la presencia de una historia viva-encarnada. Son constelaciones interconectadas y decoloniales que nos permiten pensar en proyectos anticapitalistas como formas de convivencia alternativa (Grosfoguel y Mignolo, 2008: 36). Los colectivos de artistas, los maestros normalistas, los familiares han generado dinámicas solidarias y democráticas en el espacio público-político y colectivo.

Los murales de Ayotzinapa muestran algo que no está bien, un grito de protesta y al mismo tiempo de esperanza, imagen representada en un ejército que paradójicamente se declara soñador.¹⁰

Bibliografía

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Akal: Madrid, 2005.

Benjamin, Walter. *Estética y política*. Las cuarenta: Buenos Aires, 2009.

¹⁰ El mural de Lucio Cabañas fue coordinado por Cienfuegos, realizado con azulejos y financiado por medio de una rifa para recolectar dinero y hacer el viaje; se realizó en cinco días con la participación de un grupo de mujeres y hombres de la comunidad y voluntarios que viajaron al lugar. Para este artista el mural es una pintura combativa.

- Bolaños, Víctor Hugo. *Historia de la educación en México en el siglo XX contada por sus protagonistas*. Educación, Ciencia y Cultura: Ciudad de México 1, 1982.
- Castro-Gómez Santiago y Ramón Grosfoguel, (Eds). "Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico" en: *El giro decolonial. Reflexiones para la diversidad epistémica*. Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá, 2007.
- Civera Cerecedo, Alicia. *La Escuela como opción de vida. La formación de maestros normalistas rurales en México, 1921-1945*. El colegio mexiquense: México A.C, 2008.
- Coll, Tatiana. "Las Normales Rurales: noventa años de lucha y resistencia", en *El cotidiano*, n. 89, enero-febrero, 2015, pp. 83-94.
- Chávez, Mac Gregor Helena (et.al). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. MUAC, UNAM: México, 2012.
- De la Garza Camino, María Teresa. "Tiempo y memoria en Walter Benjamin", en Finkelde, Dominik. *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. UNAM-Ibero: México, 2007.
- De Mauleón, Héctor. *Ayotzinapa. La travesía de las tortugas. La vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014*. Ediciones Proceso: ciudad de México, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores: ciudad de México, 2012a.
- Didi Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Serieive. Fundación televisa, ciudad de México, 2012b.
- Eco, Umberto. "¿Sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?", en: *¿Por qué recordar?*, Academia Universal de las Culturas, Memoria e Historia, UNESCO 25 de marzo 1998/La Sorbona 26 de marzo 1998, Barcelona: Ediciones Granica, 2002, pp. 184-186.
- Expósito, Marcelo. "Desobediencia: la hipótesis imaginativa", en Jesús Carrillo y Juan Antonio Ramírez (eds). *Tendencias del arte. Arte de tendencias*. Cátedra: Madrid, Disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_desobediencia.pdf, 2004.
- Erll, Astrid-Ansgar Nünning (ed). *A companion to cultural Memory Studies*. Walter de Gruyter: Berlín, 2010.
- Erll, Astrid-Ansgar Nünning (ed). *Media and cultural memory*. Walter de Gruyter: Berlín, 2009.
- Finkelde, Dominik. *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. UNAM, Ibero: ciudad de México, 2007.
- Gil Olmos, José. "Un estorbo para el modelo neoliberal", en *Proceso*, vol 16, 1 de enero 2015, pp. 8-15.

Grosfoguel Ramón y Walter Mignolo. "Intervenciones decoloniales: una breve introducción", en *Tabla Raza*, n. 9, julio-diciembre, 2008, pp. 29-37.

Hernández Anabel y Steve Fisher. "La historia no oficial", en *Proceso*, n. 1989, 13 diciembre 2014, p. 14.

Jiménez Alarcón, Concepción. *Rafael Ramírez y la Escuela Rural mexicana*. SEP, Ediciones El caballito: México, 1986.

León, Christian. "Cultura visual, tecnología de la imagen y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de la visualidad desde América Latina". Fundación Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo CEAC, 2011. Web. 1 de agosto de 2016. Disponible en: <http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornadas/christian-leon/leon>

Mendoza García, Jorge. 2011. "La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva", en *Polis*, vol. 7, n. 2, pp. 139-179.

Meyer, Lorenzo. "El Maximato" en Meyer, Lorenzo, et al. *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934. Los inicios de la institucionalización*. El colegio de México: México, 1995, pp. 189-272.

Meyer, Jean. *El sinarquismo, el cardenismo y la iglesia 1937-1947*. Tusquets: México, 2003.

Mouffe Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonista*. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona, 2007.

Padgett, Humberto. "Bernardo Flores Alcaraz, El cochiloco" en: *Ayotzinapa La travesía de las tortugas. La vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014*. Ciudad de Ediciones Proceso: México, 2015, pp. 117-122.

Padilla, Tanalis. "La criminalización de los normalistas rurales", en *La Jornada*, 4 de octubre de 2014.

Raby, L. David. *Educación y revolución social en México (1921 a 1940)*. SEP: México, 1974.

Rancière, Jaques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. LOM: Santiago, Chile, 2009.

Richard, Nelly. "Memoria crítica y crítica de la memoria", en: *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, n.15, enero-junio, 2002, pp. 187-191.

Ruiz, Parra Emiliano. "Los rostros más trágicos, los rostros más dignos" en: *Ayotzinapa La travesía de las tortugas. La vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014*. Ciudad de México: Ediciones Proceso: Ciudad de México, 2015, pp. 20-37.

Sosa, Elízaga Raquel. *Los códigos ocultos del cardenismo: Un estudio de la violencia política, el cambio social y la continuidad institucional*. Plaza y Valdés, UNAM: México, 1996.

S/A. "Cárdenas con las mayorías" y "Calles enjuicia nuestro momento político", en *Tiempo de México*. Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas de la SEP, segunda época, n. 11, diciembre de 1934a.

Tobella Alba y Sara Pedrola, "El Cochiloco, un "compa" contestatario, *El Universal*, 27 de abril 2015. Web 5 de junio de 2016. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/primera-plana/2015/impreso/el-cochiloco-un-8220compa-8221-contestatario-49380.html>

Waldman M Gilda. "La ¿cultura de la memoria?: problemas y reflexiones", en *Política y Cultura*, 2006. Web. 15 de marzo 2016. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702602>

Videos

Raicestencia. Web. 25 de julio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=xwvnSISa3LE>

Creación mural colectivo. Web. 25 de julio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=nw4r-QWuQNc>

Mural en el Ayuntamiento en resistencia. Web. 26 de julio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=ScZccucRLQQ>

Artemio-Cienfuegos Foro Internacional del Muralismo CENART. Web 26 de julio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=8Al-Z5pUhj4>, publicado el 12 de agosto de 2015.

Construyendo autonomía y descolonizando la mirada: mujeres zapatistas 1994-2018

arandasjm@gmail.com

por José Aranda

docente en la Universidad Autónoma del Estado de México (México)

Resumen

El objetivo de este trabajo fue analizar la relación entre construcción de autonomía de mujeres zapatistas y la descolonización de sus miradas. Se parte de la siguiente hipótesis: en el proceso de autodeterminación, están logrando re-vertir el lugar desde donde miran y son miradas. Se realizó observación empírica indirecta de 24 años de acciones colectivas. Se analiza la descolonización de sus miradas en tres tiempos: momento para mirar atrás, momento para encontrar un horizonte, y momento de ser miradas creando autonomía.

Palabras clave: construcción de autonomía, descolonización de las miradas, mujeres zapatistas.

Building autonomy and decolonizing the look: zapatista women, 1994-2018

Abstract

The objective of this work was to analyze the relationship between the construction of autonomy of Zapatista women and the decolonization of their looks. It is based on the following hypothesis: in the process of self-determination, are achieving re-pour the place from where they look and are eagerness. Indirect empirical observation of 24 years of collective actions was carried out. The decolonization of their looks in three times is analyzed: time to look back, time to find a horizon, and time to be watched by creating autonomy.

Keywords: Construction of autonomy, decolonization of the glances, zapatista women.

Construyendo autonomía y descolonizando la mirada: mujeres zapatistas 1994-2018

Las mujeres zapatistas como sujeto militante

Las condiciones de politicidad (Harcourt y Escobar, 2002) del acto no podrían tener viabilidad si no se observan en su articulación con un componente central: el *sujeto* del acto, que en esa emergencia radical se presenta como una especie de 'curvatura' interna dentro del tiempo, como un desfase, un cierto accidente. Un estallido contingente que si se esperara a que el tiempo estuviera maduro, el acontecimiento tal vez no hubiera ocurrido. Más bien, la constitución del acto dependía de una decisión subjetiva militante. Cuando las y los zapatistas encontraron que era el momento oportuno, estalló el acto como consecuencia tanto de las condiciones objetivas, como en función de la decisión comprometida que lo creó como tal. Pero lo que más llama la atención de esa decisión subjetiva militante de las zapatistas es que no se trataba tanto de una decisión racional, entendida como una resolución motivada solo por la voluntad consciente, tal vez purificada de todo impulso y deseo, sino más bien movidos por la lógica que opera en los actos heroicos, en donde el sujeto, lejos de ser presupuesto como amo de todos sus actos, es más bien "sorprendido" por su propio acto, el que una vez ocurrido transforma radicalmente al sujeto "autor" del mismo (Zizek, 2014).

En el centro del acontecimiento, por lo tanto, ha estado la interpelación, como el efecto directo de la descolonización del zapatismo, a partir de otras formas de voz y lucha, como una episteme no moderna que finca sus raíces poéticas y corporalidades del color de la tierra, subvirtiendo formas hegemónicas de comunicación y pensamiento. Se trata de mundos desconocidos a la forma dominante, un modo decolonial de hacer y hacerse mundo, como experiencia de cuestionamiento que involucra no solo la exigencia de participación discursiva como interpelación "ético-lingüística", de un posible excluido de la comunidad de comunicación, sino también la exigencia material del excluido de la comunidad de reproducción de la vida (Medellín y González, 2013).

El impulso del acontecimiento radica, entonces, en el poder de la comunidad, que es servido en el ejercicio delegado del poder de la autoridad obediente. Es una inversión

de la definición del poder desde el origen de la modernidad en su totalidad y hasta las últimas consecuencias. La subjetividad se moldea por medio de la colaboración, no de la competencia. Los zapatistas están creando un sujeto nuevo, alejado de la formación del sujeto nacional canónico, y cuya relación con el tipo de sujeto alentado y controlado por el Estado mexicano es tangencial. Es más bien una subjetividad fronteriza, en la cual solo quedan trazas de subjetividad nacional (Mignolo, 2007).

Se afirma que tres fueron las mayores sublevaciones indígenas en Chiapas: la de los chiapanecas y zoques de 1532 a 1534; la de los indios de Cancuc y otros pueblos de la provincia de los tzetzales en 1712, y la de los chamulas entre 1869 y 1870, y en las tres hubo una mujer al frente (Rovira, 2007). Además, en el levantamiento de 1994 también estuvieron las mujeres.

Para el común de las mujeres indígenas en Chiapas, lo normal es no tener nada, trabajar en sus casas, cargar leña, llegar a trabajar, tortear, hacer comida, ayudar a limpiar la milpa a los maridos y atender a los hijos. Apenas algunas participaban en las reuniones de las comunidades, las que llegaban a entender. Una famosa comandante (Trinidad), afirmaba que había sabido mucho antes que existía una organización armada, el EZLN. Alguien se lo comentó, uno de otra parte, no del pueblo. Entonces empezó a pensar en los once puntos por los que luchaba el Ejército Zapatista (EZLN, 2008), y por eso se sintió orgullosa de integrarse a la lucha. No hay nadie que se venga por gusto nada más (Carlsen, 1999a). Estamos explotados por el gobierno, se dijo, por los que tienen el poder. Afirman esas mujeres que la idea de la lucha armada penetró en las cañadas de la selva y echó raíces profundas. Es claro que la historia de represión, la violencia desmedida del gobierno contra los indígenas no hizo más que acrecentar una única opción asimilada en muchos casos como de autodefensa (Hernández, 2014). Por eso es que muchas 'nietas' de mujeres que despertaban a la conciencia se fueron haciendo zapatistas. Con los insurgentes se aprende, ahora se trabaja para una causa, para un cambio. Se encuentran tranquilas ya que no había otro camino. El caso es que todas las mujeres con rango en el EZLN salieron de alguna de tantas comunidades nuevas de la selva donde la pobreza era insostenible (Bartra, 1997). Tienen claro que a ninguna le gustaba hacerse insurgente y traer armas nomás por valientes; pero con esa situación,

había que hacer un esfuerzo y aguantar andar en el monte para que el pueblo tenga lo que necesita. Porque ya habían visto tantas veces que la gente se organizaba, hacía marchas, plantones y nunca se resolvía nada. Por eso era mejor agarrar las armas. Y para ello había que irse a la montaña, sufrir y aguantar todas las chingas y muchas horas pesadas y difíciles, para poder avanzar (Gibler, 2011: 195-235).

Uno de los testimonios más reveladores del por qué alistarse en el EZLN lo ofrece la mayor Ana María, tzotzil, quien al responder ¿por qué? Y si no le tenía miedo a la muerte, afirmó que

No sentimos nada la muerte. O sea, ya desde antes nos sentíamos como desaparecidas, nunca nos tomaron en cuenta. Ha habido muchas muertes en los pueblos de hambre y enfermedades; nosotros decimos que es como si siempre estuviéramos en guerra. Ahorita nos morimos si nos matan. Los que han muerto... pues sí, nos duele pero era necesario que alguien se muriera, que alguien diera su vida para lograr la libertad y la justicia que no existen en este país. Nosotras las mujeres estamos convencidas de nuestra lucha y no nos da miedo morir (Rovira, 2007:65).

Y agrega: "Durante todo este tiempo que estuvimos luchando pacíficamente sin obtener nunca nada se nos murieron muchos pero muchos niños, cada vez que pasaba una enfermedad arrasaba, cada año se hacían más grandes los panteones de las comunidades. Y eso es muy doloroso, y por eso nos decidimos a esto" (Rovira, 2007: 65).

Para otra de las combatientes, Maribel,

Realmente aquí en las comunidades la muerte aparece de pronto, con diarrea, con vómito, con calentura; por eso lo que decimos nosotros, los insurgentes, es que la vida más difícil es la que padece el pueblo, los sufrimientos, las injusticias, la falta de educación, la falta de alimentación. Eso es lo más difícil, porque no se vive un solo día. En cambio nosotros, nuestra vida pues sí es dura. Hay que

caminar, correr, saltar, combatir. Pero eso no es todo el tiempo como lo vive la comunidad (Rovira, 2007: 66).

De hecho, las mujeres zapatistas fueron las que más difundieron la ideología zapatista, con su ir y venir a las comunidades. Muchas mujeres se decidieron a unirse porque veían que no tenían ningún derecho en su propia comunidad, ni a la educación, ni a prepararse; vivían así como con una venda en los ojos sin poder conocer nada; maltratadas, explotadas, ya que la explotación que sufre el hombre la sufre mucho más la mujer porque está mucho más marginada. Y esa marginación, ese olvido dentro del olvido, se vive como un sacrificio y con una enorme tristeza. Por eso, ver “lograrse” a un hijo es una ilusión tremenda para las madres, es su pequeña victoria contra el entorno. Sin embargo, ¿y los niños que mueren y enferman, que quedan mal para siempre? De ahí que el desgarramiento profundo de las mujeres que no consiguen salvar a sus hijos puede convertirse en rebeldía. Por eso muchas mujeres se unieron a la lucha (Durán, 1994).

Hay mucha razón cuando se afirma que aprender ha sido la clave y la gran atracción que el EZLN ejerce para las jovencitas chiapanecas. Todas, al ingresar como insurgentes, tienen que aprender a hablar castilla, la lengua de comunicación dentro de un ejército formado por diferentes etnias. Además de ser la lengua del poder establecido, entonces, para defenderse del poder. En efecto, el EZLN abrió esa oportunidad, la de leer y escribir, de saber sobre historia y política, encontrarse con otros jóvenes, compartir inquietudes culturales, montar obras de teatro, inventar canciones, apuntarse a los múltiples “grupos juveniles”, que amenizan las fiestas de los pueblos y que no son otras y otros que los milicianos e insurgentes en su misión “cultural” (Carlsen, 1999b).

Un testimonio más, ilustra la situación, es de la capitana Irma: “De mi pueblo ninguna mujer más que yo ha salido, ni para estudiar ni para nada. Sólo si se casa. Por la misma idea de la burguesía de que la mujer no debe saber más que los hombres. Aquí en el EZLN es igualitario. Me enseñaron a hablar español, sabía muy poco, lo entendía pero no lo hablaba, tampoco sabía leer” (Rovira, 2007: 74).

Las mujeres es de donde se nutrió el EZLN, ya que son ellas las que le dicen a sus hijos que entren a la guerra, que es buena y que hay que seguir adelante. Son ellas las que cubren a sus familiares cuando salen a escondidas. Son las que mantienen al ejército, las que les dan de comer, y lo mandan a la montaña. Esto es, que sólo con la participación de las mujeres podrían abastecer grandes contingentes, y únicamente con la presencia y activa participación de las mujeres ha podido seguir la lucha, por diversas vías. Se sabe que aportan la tercera parte de los combatientes, y otro tanto, es decir miles, conforman las bases zapatistas en comunidades tanto de la montaña como de la selva (Holloway, 2000; Montemayor, 1997).

A raíz del alzamiento zapatista, y la aparición de la *Ley Revolucionaria de Mujeres*, (*Manual de la Escuelita Zapatista 1*, 2016)¹ las indígenas empezaron a preguntar muchas cosas, por ejemplo, qué significa eso de “derechos humanos”, ya que esa palabra no existe en tzotzil. El mundo de las tejedoras se veía sacudido y ellas llevadas a entender, participar, decidir. Desde entonces, las mujeres comenzaron a hablar de política, sabiendo que existía el movimiento zapatista. Podían decir sinceramente sí estaban o no de acuerdo, ya hablaban entre ellas de cómo han vivido durante tantos años de opresión. Esto resultó determinante, puesto que tenía que ver con sus hijas, las que ya estaban escuchando y sintiendo otras palabras y otros pensamientos. En los hechos, los cambios van a estar en las niñas, en las jóvenes, ya que son ellas las que llegan a las reuniones, aprendiendo a distinguir entre las costumbres que son buenas y las que no lo son. Son finalmente el producto del *acontecimiento* en la medida que lo ‘parieron’ desde lo más profundo de sus entrañas, de sus vidas y su lucha de resistencia y autonomía.

Y resulta que en el mismo *acontecimiento*, y también como encarnación del *sujeto militante* que impulsó el acto político, las mujeres se asumieron como sujeto de la rebelión, cargando a costas su condición de ‘indígenas’, negadas desde los tiempos ancestrales incluso por sus familias como seres pensantes, sujetos de voluntad, o siquiera personas con capacidad de opinión y decisión. Así, desde la postración de una esclavitud apenas disimulada, miles de jóvenes y otras ya no tanto, se enlistaron en la rebelión, no

¹ Que años después ha recibido una importante ampliación, verdaderamente un avance en las luchas de género. Ver Mez (2016).

sólo a la par con los hombres, sino por lo general distanciándose de sus padres, cumpliendo forzosamente la sentencia aquella de que “dejarás a tu padre y a tu madre”, para convertirse en militantes, zapatistas que desde los días de la guerra participaron en el comando del EZLN que tomó San Cristóbal, “Había quizá una veintena de guerrilleras jovencísimas dormitando en los portales del palacio municipal de la antigua Ciudad Real. Como había que buscar a los jefes primero, otras colegas me habían indicado que un comandante ‘Marcos’ con pasamontañas estaba haciendo declaraciones para explicar su acción...” (Rojas, 1999: 9).

No era común ver mujeres en lo cotidiano y mucho menos verlas como guerrilleras en plena sublevación zapatista; pero allí estaban, tal vez como protagonistas invisibles del EZLN. Desde la madrugada de ese primer día del año. En ese momento no se supo, que una de ellas, llamada Ana María, mayor de infantería con 26 años de edad y doce de militancia en esa lucha, fue la responsable de la toma de la segunda ciudad en importancia en Chiapas (Ocozingo), cuyo operativo fue considerado exitoso ya que no se registraron pérdidas humanas. Y es que las mujeres desde los principios de la organización fueron de la mayor importancia en hacerse cargo de la seguridad. En cada pueblo hay bases. Existe una red de comunicaciones, y el trabajo de muchas mujeres es estar checando la seguridad. En realidad, otras tantas querían entrar pero estaban casadas y tenían niños y no las dejaron; pero la lucha no es únicamente con el arma, también el trabajo de las mujeres de los pueblos es organizarse para hacer labores colectivas de estudio y aprendizaje de los libros. Además ayudan al EZLN porque forman a sus hijos, hermanos, cuñados y se preocupan porque tengan alimento en la montaña. “Ese es su trabajo; hacer tostadas, pinole, el pozol y también de hortalizas. Tienen huertos donde cultivan las verduras y los mandan a los campamentos. Las abuelas se dedican a cuidar a los niños de las demás mujeres que trabajan” (Rojas, 1999: 27).

Como sujeto de la rebelión, las mujeres no únicamente sabían que su presencia era irremplazable, sino que tenían la capacidad de asumirse como fuerza beligerante, en principio, y como tenaces militantes, en adelante, a pesar de que no estaban ni estarán a favor de la violencia y la guerra; pero sabiendo también que ese arrojarse al peligro para ser escuchadas tenía más que ver con la vida que con la muerte, con sus deseos que con

sus ataduras. Más con su alegría que con sus tristezas para finalmente ocupar un lugar que se encontraba vacío, una palabra que no estaba dicha, una causa que no sabía de su existencia, y miles de brazos para empujar un sueño, personal y colectivo. Nada ha sido fácil, pasaron largas horas, noches sin fin para encontrar el sentido de sus existencias, y ya no obedecer a la fatalidad; para confiar en la justicia de sus demandas y en la fuerza de su decisión. Por ello se volvieron aún más invisibles; aunque más sensibles, irreconocibles; pero siendo ellas mismas con sus terquedades, lazos ancestrales y nuevas tareas. Aprendiendo a ser ahora sí rebeldes, cruzando fronteras, encendiendo luces, renunciando a las tradiciones inconmensurables y desde otro lugar 'enderezar' su camino (Regino, 1999).

Han logrado encontrar una alternativa, otro mundo posible, de la que ellas son artífices y a la vez consecuencia de los cambios que esto implica. Tomando plena conciencia de que su esfuerzo les ha valido para asumirse como protagonistas insumisas de un presente que les pertenece, porque a la distancia se ha convertido en parte de un proceso no sabido, desconocido y por ello abierto al tiempo y los imprevistos (Sandoval, 1998).

Tres tiempos para aguzar la mirada

Para comprender los momentos de la descolonialidad de la mirada en mujeres zapatistas, es necesario pensarla como un proceso que empieza por dejar atrás la subjetividad tradicional sobre la que giraba la vida en las comunidades indígenas antes de la insurrección zapatista, es decir, la experiencia ancestral de ocupar un lugar de sometimiento y semiesclavitud, como un 'objeto' a utilizar y del cual disponer; pero que con la nueva identidad zapatista ha tomado la decisión de no continuar por ese camino tan conocido, incluso para negarlo, y en esa oposición al destino histórico, empezar a mirar, la mirada que la mira y darse cuenta cómo la miran, en un esfuerzo por dejar en suspenso lo que es necesario olvidar de la vida anterior, para sentir en adelante una mirada extrañada, inquietada por la apariencia y las acciones de las combatientes zapatistas.

2.1 Primer tiempo. Momento para *mirar atrás*. Ese mirar lo que se va quedando a la distancia, es la mirada que 'te dice', además, que puedes cambiar, que tu lanzarte al vacío del vértigo de la revuelta tiene sentido, que por principio la mirada cambiará, será el principio de un transitar sin retorno, sintiéndote mirada por el otro y por el Otro, por el semejante y por la autoridad, sin que puedas adaptar tus pasos a esa gran mirada que te enjuicia y sorprende, y que es la ocasión para reclamar y denunciar que nunca habías sido vista, por eso los pasamontañas; o que esa mirada de afuera sólo te veía desde una doble colonialidad: (a) la que te mira y no te deja ver más que tu condición de subalterna, en un país de muchos pobres, el de una modernidad/colonialidad que asegura tu lugar de sojuzgada en la estructura social; y (b) desde el colonialismo interno, de la discriminación, marginación y exclusión, con el agravante de ser mujer, indígena y pobre. Como una recapitulación ante lo inevitable, parece imponerse una mirada hacia adentro, hacia la propia lengua y los propios vacíos, mirada para tratar de ver el campo de combate, el enemigo; también los amigos, al parecer, mirada sin futuro claro sino de lucha y a contracorriente. En el primer momento, entonces, la mirada se torna desconcertada, es decir, se contrapone la mirada con lo que se está viviendo. Entre lo que se siente y la sensación de ser mirada se presenta un corte y una ruptura que no hacen concierto, que chocan y derivan hasta que el nuevo amanecer torna su sentido.

2.2 Segundo tiempo. Momento para buscar un horizonte. Para cuando las mujeres zapatistas se encontraron en plena guerra-lucha total para ser escuchadas, ya estaban en un segundo momento, como combatientes, empezando a participar en todas las diferentes actividades vinculadas con la organización. Se iniciaron a comprender lo que ocurrió, para transformar lo que sucedía y construir lo que ocurriría. Se gestaba la praxis revolucionaria, condición y posibilidad para poder descolonizar el poder, es decir, la economía y la política; descolonizar el saber, o sea, la negación y silenciamiento de otras formas de pensamiento, de otras lenguas como las originarias; colonialidad del ser: subjetividad, control de la sexualidad y género. Estos tres niveles se retroalimentan y descansan en el racismo y sexismo. De ahí que se proponga una epistemología para descolonizar el ser y el saber, para pensar las condiciones actuales de las culturas indígenas bajo la influencia zapatista. Esto se fue logrando con base en una revisión

crítica del presente y la seguridad de que el proceso de transformación en que se iniciaron seguía su curso de modo indefinido. Se construye la mirada de la resistencia de las mujeres, de su lucha para detener y subvertir el orden de su realidad y con ello, el de la realidad toda. La habitual obstrucción que tanto les atañe era como tener enfrente a un gran muro. Una muralla de opresión, que promueve el despojo como forma de vida. Pero ahora la mirada se dirige hacia ellas en su afán de hacer grietas en el muro, cómo las fisuras son respiros de nueva realidad. Se trata, desde las mujeres, de generar una mirada del desafío sistemático, cotidiano, personal y colectivo, que se contrapone a la realidad. Es igualmente la mirada que se larva con paciencia, la que enseña que también lento se puede avanzar. De hecho, es a la vez la mirada de la resistencia, que es un sí a los modos que ellas desean: modos de vivir, de relacionarse, de mirar al mundo, a las otras, a lo otro. Se trata de la rebeldía, que es una mirada de NO a lo que se impone, por ello es lo que amalgama, fortalece la organización, incluso el dolor, que se hace rabia, rebeldía y ésta en una mañana. En buena medida se trata de la mirada que produce la organización, que las impele a reconocerse a sí mismas por las otras: por sus semejanzas y por sus diferencias con ellas. La libertad sigue siendo autodeterminación, pero éste sólo puede actualizarse si hay otras con quienes hacerlo. Este modo de pensar acerca de “nosotras mismas” abre la posibilidad de inventar un mundo donde cada una de las mujeres y los hombres sea horizonte ético, donde la vida se trate de cumplir con el designio del amor, esto es, realizarse a sí mismo por la afirmación de lo otro. Por ello, es también la mirada que se logra capturar desde el Otro, y desde las otras, en la reflexión colectiva, el pensar en conjunto que les ayudó a transformar su realidad al tiempo que la comprendían. Advertir el valor de la mujer como tal y entonces decidieron pelear por ello. Cambios alrededor de todos quienes alrededor de ellas habitan. Incluso, hay motivos para pensar que en esa mirada se conjuga la imaginación, como una herramienta de la transformación, ya que ésta puede representar la situación de manera vívida y casi sensorial. Se necesitaba experimentar qué y cómo se puede errar, y descubrir los errores, percatarse de que los intentos de corregir esos yerros trazan camino hacia lo que se desea. Este momento de reflexión, donde la diferente mirada se instaura como consecuencia de la interpelación, conlleva su dosis de incertidumbre, pero también de re-

nacimiento, de nueva luz para enfocar la mirada, de otra cara para ser mirada. De nuevas formas para construir su lugar en el mundo, en la comunidad y en la lucha zapatista. En ese momento se van aclarando las relaciones, incluso se afina la mirada puesto que se pueden comprender las implicaciones de haberse "salido" del sistema, en la medida que ya no se sienten sometidas por ese gran Otro que era un mal gobierno y un entramado de poderes que les impedían ser visibles, y ni ella lo buscaban, ya que sólo podían mostrar su condición de marginadas.

2.3 Tercer tiempo. Ser *miradas* creando la autonomía en resistencia. Hay un tercer tiempo de las mujeres zapatistas, de las miradas hacia ellas y de las miradas que ellas pueden dirigir y elegir. El futuro abierto no termina nunca de construirse, las mujeres zapatistas saben que cada acción que llevan a cabo traza líneas en el mañana, que el presente es tierra de labranza por lo que se debe cuidar y regar como tierra fértil. De ahí su mirada incansable, porque la autonomía es transformación de los individuos, de sus valores, normas e instituciones que subordinan a las personas en sus diferentes ámbitos de participación: familiar, comunal, municipal, estatal y nacional.

La descolonización de la mirada se va alcanzando, justo al parejo con la descolonización del alma, es decir, al contrarrestar los efectos auto-denigrantes del colonialismo y su legado en el presente y, por otro lado, de integrar la modernidad/colonialidad y sus representaciones a un orden alternativo, en este caso, a la autonomía rebelde. Mirar no implica actuar (al menos no relacionarse). Entre uno y otro momento se entabla una dialéctica contradictoria de miradas que son siempre de clase: ¿Quién mira, cómo mira, para qué mira? Es falso que no se pueda teorizar críticamente la "mirada", es falso que esta sea poseedora de un principio autónomo de objetividad, es falso que la "mirada" por sí satisfaga las necesidades principales de cualquier relación humana. La mirada sólo es un momento de un proceso que queda incompleto si no pasa a categorías superiores de la lógica, como la praxis. El que mira lo hace armado con una red social que lo acompaña en la experiencia particular pero que cobrará sentido sólo en el marco de sus dispositivos de clase, de la conciencia que de eso tenga y de cómo se predispone para la producción de sentido. Nadie lee sólo con la mirada y no basta mirar para entender. En la mirada no hay mediaciones, no hay traducción. Con ella se rompe

(siempre) esa fascinación por lo universalmente traducible, y en ese sentido podríamos decir que la mirada se acerca a la experiencia de lo poético. Sobre todo, cuando buscamos la descolonización de la mirada en las mujeres zapatistas, pensamos en procesos de irrupción o violencia simbólica, epistémica y/o material a través de los cuales se intenta restaurar la humanidad del humano en todos los órdenes de la existencia de las relaciones sociales, de los símbolos y del pensamiento. Un proceso de deshacer la realidad colonial y sus múltiples jerarquías de poder en su conjunto, lo que plantea la necesidad inmediata de trabajo al nivel subjetivo como al nivel estructural: la descolonización, como lo muestran y demuestran las mujeres zapatistas, exige acción por su parte, ya que no hay mirada descolonizada sin práctica descolonizadora. Por ello es que el tercer momento presenta un carácter de conclusión, de corolario de un proceso en marcha, pero que su orientación significa superar ataduras, es más, que la mirada ha tenido que cambiar debido a que su práctica rebelde le exige y a la vez posibilita ser otro tipo de "sujeta", que construye en colectivo y en resistencia otra historia donde no cabe la mirada agachada ni acallada, todo ya ha cambiado.

Reflexiones finales

1. La descolonización de la mirada se presenta como un proceso en curso para las mujeres zapatistas, que supone una transformación individual y colectiva a través de la cual se han ido re-inventando como sujetos en lucha en un vértigo sin retorno que a la vez las ha lanzado a construir un mundo donde caben muchos mundos.
2. Como mujeres en tránsito a otra forma de asumir sus vidas, la autonomía también es un proceso descolonizador que se contrapone al sistema político, social, cultural y económico, lo que les ha exigido convertir sus esfuerzos cotidianos en enseñanzas para ofrecer y compartir, más no para imponer.
3. La mirada que sienten de las otras y los otros les ha dado más fuerza y convicción, al ser conscientes y responsables de que su nueva relación, además de la politización implícita por su rebeldía, les otorga una legitimidad que no conocían y una seguridad ganada en la contrahechura de su identidad construida.

4. Su mirada y su voz se han encontrado para decir su palabra verdadera, su búsqueda continua y sus nuevos oficios, sobre todo en la salud y en la educación, donde son miradas con respeto y reconocimiento. Si la autonomía es un proceso descolonizador, sus protagonistas mujeres se han distinguido por saber mirar: sus pasos y sus afectos, su compromiso y lo que falta por andar. Los tres momentos han adquirido la dimensión de tres tiempos en los cuales mirada y voz han ido de la mano, alternándose y acercándose a una enunciación que habla de un cambio de lugar: las mujeres combatientes se han movido de lugar y llevan consigo su transformación en sus cuerpos y sus territorios, los que día a día construyen con la voluntad de sus vidas.
5. El nuevo calendario y la diferente geografía las orientan en comunidad para comprender quiénes pueden ya y quiénes aún no pueden dar ciertos pasos y asumir otra posición; pero lo pueden debatir, analizar, incluso resolver. Hay comprensión, pero además decisión, los lugares no pueden estar vacíos, ni las miradas pueden ser únicamente contemplativas. Cada uno de los tres momentos ha sido para poner al tiempo las necesidades de la lucha y los registros de sus devenires.
6. Se trata del combate más complicado de ganar, ya que están en juego pasado, presente y futuro, su empuje las está llevando a convocar nuevas voces, otras miradas y diversas formas de producir cultura zapatista, territorio en rebeldía y una ingente energía que viene de la historia zapatista, la reciente que se va transmitiendo y adecuando a las y los jóvenes de la nueva generación que trasladan ahora su mirada hacia adentro y hacia fuera, "abajo y a la izquierda" como lo hicieron las primeras mujeres que empuñaron un sueño para hacerlo palabra hacia la autodeterminación. Nada más ni nada menos es lo que está en juego y donde las mujeres han hecho su decisión y han puesto su corazón. No habrá retorno excepto para mirar lo que ha quedado en el camino.

Bibliografía

Bartra, Armando, "Chiapas, Aleph", en: *Chiapas 4*. Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México-Era: México, 1997, pp. 155-161.

- Carlsen, Laura, "Las mujeres indígenas en el movimiento social", en: *Chiapas 8*. Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México-Era: México, 1999a, pp. 27-66.
- Carlsen, Laura, "Autonomía indígena y usos y costumbres: la innovación de la tradición", en: *Chiapas 7*. Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México-Era: México, 1999b, pp. 45-70.
- Durán, Marcos. *Yo, Marcos*. Ediciones del Milenio: México, 1994.
- EZLN. *Abajo y a la izquierda*. Quimantú: Santiago de Chile, 2008.
- Gibler, John. "Reconquistar la autonomía indígena", en: *México rebelde. Crónicas de poder e insurrección*. Debate. México, 2011, pp. 195-235.
- Harcourt, Wendy y Arturo Escobar. *Mujeres y política de lugar*. FLACSO-PRIGEPP: Buenos Aires, 2002.
- Hernández, Luis. *Hermanos en armas. La hora de las policías comunitarias y las autodefensas*. Para leer en libertad: México, 2014.
- Hollowfay, John. "La resonancia del zapatismo", en: *Chiapas 3*. Instituto de Investigaciones Económicas-UNAM: México, 2000, pp. 43-54.
- Manual de la Escuelita Zapatista 1. La libertad según lxs zapatistas*. Editorial América Libre: Buenos Aires, 2016.
- Manual de la Escuelita Zapatista 2. La libertad según lxs zapatistas*. Editorial América Libre: Buenos Aires, 2016.
- Medellín, Sofía y Mauricio González. "Interpelación: efecto decolonial del neozapatismo", en *Argumentos*, n.73, septiembre, 2013, pp.15-33.
- Mignolo, Walter. "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un Manifiesto", en: Santiago-Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del hombre editores: Bogotá, 2007, pp. 25-46.
- Montemayor, Carlos. *Chiapas*. Joaquín Mortíz: México, 1997.
- Regino, Adelfo. "Los pueblos indígenas: diversidad negada", en: *Chiapas 7*. Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México-Era: México, 1999, pp. 21-44.
- Rojas, Rosa. *Chiapas, ¿y las mujeres qué?* Centro de investigación y Capacitación de la Mujer, A.C.: México, 1999.
- Rovira, Guiomar. *Mujeres de maíz*. Era: México, 2007.

Sandoval, Juan Manuel. "Las estrategias políticas-militares del estado mexicano y del EZLN: Seguridad nacional versus soberanía nacional", en: Daniela Kanoussi (comp.). *El zapatismo y la política*. Plaza y Valdés: México, 1998, pp. 105-157.

Zizek, Slavoj. *Acontecimiento*. Sexto Piso: Madrid, 2014.

Mirtha Dermisache: notas para pensar los modos de exhibir su obra hoy

canadalucia@gmail.com

por **Lucía Cañada**

doctoranda, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

En el presente artículo problematizamos los modos en que ha sido y es exhibida la obra de la artista visual argentina Mirtha Dermisache. A través de testimonios, indagamos sobre sus concepciones de arte, original, artista, público y mercado. El análisis de distintas muestras en diálogo con dichas ideas nos permite encontrar tensiones entre sus intenciones y los modos de exhibición adoptados tras su muerte. Ello nos permite concluir que es preciso idear nuevos modos para dar a ver la obra de Dermisache, más acordes con su filosofía y que den cuenta de la actualidad de su trabajo.

Palabras clave: artes visuales, Mirtha Dermisache, exhibición, circulación, Argentina.

Mirtha Dermisache: notes to think the ways to exhibit her work today

Abstract

In the present article we problematize about the ways in which the work of the Argentine visual artist Mirtha Dermisache has been and is exhibited. Through testimonies, we inquire about her conceptions of art, original, artist, public and market. The analysis of different exhibitions in dialogue with these ideas allows to find tensions between her intentions and the modes of exhibition adopted after her death. That allow us to conclude that it is necessary to devise new ways to exhibit the Dermisache's works, more in line with her philosophy and that they give account of the actuality of her art.

Keywords: visual arts, Mirtha Dermisache, exhibition, circulation, Argentine.

Mirtha Dermisache: notas para pensar los modos de exhibir su obra hoy

A modo de introducción

Desde 1967 la artista visual argentina Mirtha Dermisache produjo una vasta obra gráfica que incluye libros, cartas, afiches explicativos, historietas, textos murales, entre otros en los cuales exploró con una enorme variedad de formas y trazos. Dermisache denominó a esos grafismos “escrituras” y Roland Barthes las caracterizó como “ilegibles” (1989).

En este artículo nos interesa revisar los modos en que ha sido exhibida dicha obra a partir del 2004, haciendo foco especialmente en las transformaciones que se produjeron tras la muerte de la artista ocurrida en el año 2012. Partimos de la hipótesis de que en ese momento se efectuó un corrimiento en la forma de presentar la obra (vinculado al valor que le otorga el mercado al original y al carácter finito que adquirió la producción) que tensiona los modos que venía explorando Dermisache hasta entonces, así como las premisas acerca del arte que sostuvo a lo largo de su vida.

Seleccionamos para ello una serie de exposiciones realizadas entre 2004 y 2018 que entendemos dan cuenta de las distintas formas en que la obra de Dermisache fue y es mostrada. Dicho recorte obedece a que es a partir de esa fecha que la artista comienza a experimentar con un nuevo formato de exhibición (los dispositivos editoriales) y a mostrar con mayor frecuencia en Buenos Aires. Asimismo, entendemos que las exposiciones realizadas en el último tiempo nos permiten complejizar la mirada sobre las posibilidades y problemáticas actuales.

Trabajaremos sobre las siguientes exposiciones: en primer lugar, la efectuada en El Borde - Galería de Arte (Sin título) entre el 6 y el 28 de agosto de 2004; segundo, “Sintonías” producida en el Espacio de Arte Contemporáneo de Fundación PROA entre el 23 de enero y 14 de marzo de 2010 junto a Elba Bairon, Alejandro Cesarco, Esteban Pastorino y Alejandra Seeber; tercero, “Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales” realizada en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina entre junio y julio de 2011; cuarto, “Escrituras, dibujos, ediciones... lecturas” efectuada en Galería 11x7 del 6 de noviembre al 6 de diciembre de 2013; y finalmente, “Mirtha

Dermisache: Porque ¡yo escribo!" organizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) entre el 11 de agosto y el 9 de octubre de 2017.

Para reconstruir los sentidos que la artista le otorgó a sus obras, las decisiones estéticas que fue tomando, los modos en que concibió el arte, entre otros, trabajaremos centralmente con algunos testimonios que fue dando a lo largo de su vida. Asimismo, recurriremos al análisis de distintos materiales que resultan de las exhibiciones, tales como fotos, catálogos y artículos periodísticos. Finalmente, apelaremos a trabajos de otros investigadores que nos permitirán complejizar la mirada sobre la obra de la artista y recuperar las discusiones que se están dando en torno a su producción.

Trayectoria artística y biográfica

Mirtha Dermisache nació el 21 de febrero de 1940 en Lanús, provincia de Buenos Aires (Argentina) y murió el 5 de enero de 2012 en la Ciudad de Buenos Aires. Fue educadora, artista visual y escritora, dado que toda su vida se dedicó a escribir.¹ Estudió magisterio en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Visuales Manuel Belgrano y el profesorado en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Se especializó en grabado, pero también estudió escultura y cerámica indígena. Fue maestra normal y nacional de Artes Visuales. A su vez realizó estudios de psicología en la Universidad de Buenos Aires.

A lo largo de su trayectoria experimentó con diversos trazos, dimensiones, colores, materiales (fundamentalmente tintas y marcadores), tipos de líneas, manchas, formatos y composiciones sobre papeles de distintos colores. Las formas –producto de una búsqueda constante– son en su mayoría de carácter orgánico (una mezcla entre garabatos y grafías) y se destacan sobre fondos planos generando un gran contraste. Desde el comienzo su obra fue de carácter no figurativo, a pesar de que adoptó el formato de libros, diarios, cartas, historietas, entre otros.

¹ Perednik sostiene que: "cuando le preguntan a ella si dibuja o pinta los signos, contesta: "los escribo". La respuesta dice de una intención o programa, y también de una vocación, una persistencia en el tiempo; sus propias palabras permiten ubicar a Mirtha Dermisache en su tarea como escritora, aun cuando las técnicas de escritura usadas sean más parecidas a las de una artista plástica" (Perednik, 2016: 87).

Entre 1966 y 1967 comenzó con su producción artística, desarrollando grafismos sueltos, fundamentalmente con marcadores de colores (Archivo Mirtha Dermisache, en línea). En 1967 terminó su primera gran obra visual: un libro de 500 páginas, titulado "Libro N° 1".

Dermisache conjugó en su trabajo el dibujo con la escritura, las artes visuales con la literatura en una búsqueda por comunicar sin recurrir a palabras ni a la figuración. En una entrevista efectuada por Julia Pomiés, Dermisache declara:

Lo que te puedo decir es que cuando terminé Bellas Artes y empecé con los grafismos fue un trabajo muy personal, solitario. Mi idea era tratar de destruir todo lo que tenía incorporado como escritura y también destruir, o en todo caso, no incorporar, el dibujo que era la disciplina donde yo me había metido. Entonces, de la destrucción de ambas salía esta especie de lenguaje, o escritura ilegible, que yo no quería que saliera del libro, ni de la página del libro, organizado en renglones, porque quería remitir realmente a la actitud de leer. A una lectura que cada uno construiría a partir del libro. (Citado en Pomiés, 1992: 49)

De ese modo, la artista desafió la distinción entre dibujo y escritura al tiempo que se propuso romper con ambos y que de esa destrucción surgiera algo nuevo.

Entre 1970 y 1976, intervino en distintas iniciativas impulsadas por el Centro de Arte y Comunicación.² Fue a través de este que imprimió una Carta en 1971, hizo la 1ra edición del Diario N°1 (1972), publicó el Libro n°1-1969 y expuso sus primeras obras en muestras colectivas tanto en Argentina como en algunas importantes ciudades de Europa como Amberes, París y Londres.

Como mencionamos, uno de los primeros formatos elegidos por la artista al comenzar su carrera fue el libro. Sobre esa selección y la importancia que le otorgaba a la impresión, Dermisache relata:

² Centro de arte fundado a fines de 1968 por Jorge Glusberg bajo el nombre Centro de Estudios de Arte y Comunicación. En 1970 inauguró su propio espacio, implementado las gacetillas como forma de difusión y elaborado la categoría de Arte de Sistemas.

Desde el inicio pensé en crear libros. Mi primer trabajo fue hacer un libro. Era un libro con hojas en blanco. Mi voluntad era hacer libros. Después si tenía la suerte de que alguien lo imprimiera, se convertía en una edición. Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa. Lo importante para mí es que se imprima. Pero ¿por qué? Porque impresa va llegar a una cantidad de gente muy grande o más grande. En fin, permite que sea accesible para que cualquiera la pueda comprar o que esté en una biblioteca y que cualquiera la pueda manipular. Para mí, eso es lo importante. Por eso, es fundamental la impresión, para que no quede atrapada en una obra única y en una obra de arte. Es importante para que la obra pueda ir por todos lados. (...) Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original. (Rimmaudo y Lamoni, 2011: 14)

Sin embargo, publicar sus libros no le resultó sencillo. Al comienzo exponía directamente los originales con las hojas protegidas porque no conseguía quien le imprimiera o ponía dinero para imprimir ella misma sus libros. La intención de la artista era que su obra fuese leída como cualquier otro libro. Pero para eso era necesario que el público la pudiera tocar, manipular, pasar sus hojas.

Tras su participación en el CAyC Dermisache continuó exhibiendo y publicando, sobre todo en Europa. En 1975 participó en la revista *Axe* N° 1 (Amberes) editada por Guy Schraenen a donde envió una obra de tres páginas, impresas en ambos lados titulada "Artículo para la Revista *Axe*" y en la revista *Luna Park* N° 2 (Bruselas). Ese año participó también de varias muestras colectivas, lo mismo sucedió los años siguientes.³

Entre 1975 y 1981 organizó, junto a los alumnos de su taller, seis ediciones de las *Jornadas del Color y de la Forma* (Cañada, 2017). Una experiencia artística colectiva que invitaba al público a realizar acciones creativas. Vinculada al arte de acción, esta propuesta de Dermisache recurría a la materialidad solo como herramienta para que el público se exprese. Era la acción de producir colectivamente y no el resultado de lo realizado lo que se constituía en hecho estético.

³ Para ampliar véase: Mezza, C.; Iida, C.; Raviña, A. (2017).

Durante la década del ochenta realizó poca obra y se centró en su taller (el taller de Acciones Creativas) donde desplegó su vocación pedagógica. Guy Schraenen narra que Dermisache nunca le explicó porque abandonó su producción personal pero que cree que: "Tal vez tenía conciencia de las limitaciones de su arte frente a la situación política durante la crisis y el terror en la Argentina. Por cierto, sus cartas reflejan su padecimiento y desaliento durante la dictadura militar" (2017: 45).

A comienzos de los años noventa volvió a producir, retomando las búsquedas de los años setenta. A partir de entonces además de unos pocos libros, realizó lecturas públicas, *newsletter*, tarjetones y obras con novedosos formatos. También desarrolló una serie de proyectos a los que denominó *por sumatoria*. Estos no eran trabajos grupales sino la suma de trabajos individuales, la cual daba por resultado un trabajo único. Este es el caso de dos libros para los cuales distintos integrantes de su taller diseñaron (a pedido de la artista) una o dos hojas. El primero fue realizado en julio de 1998 y se tituló "Libro por sumatoria 1", el segundo en noviembre de 1999 y se denominó "Libro por sumatoria 2". Allí las producciones individuales tenían como única condición el tamaño. Una vez finalizadas eran ordenadas y ubicadas por Dermisache en un libro de gran formato, que constituía en una obra única que ella firmaba como autora. Según se explica en el "Libro por sumatoria 1", los alumnos o ex alumnos del tAC eran los que hicieron ese libro, sin embargo la artista aclara allí mismo:

Así, mi obra se resume en la obra de estos "autores" a los que acompañé en el conocimiento de una técnica y en generar un ámbito para la tarea.

La idea de sumatoria está en el contexto de este libro.

Libro que no requiere de una obra de mi "autoría".

Porque este libro es mi obra puesta en otros.

Es el Libro de la Suma. (Dermisache, 1999: 1)

En el año 2001 participó -junto a otros 36 artistas- de una convocatoria realizada por Vórtice Argentina⁴ para producir la segunda serie de estampillas de artistas en

⁴ Vórtice Argentina es un proyecto de arte correo nacido en 1996 de la mano de Fernando García Delgado.

conmemoración del Día del Arte Correo.⁵ Se imprimieron entonces 1000 planchas en papel ilustración de 115 gramos con puntillado de corte y selladas con el matasellos de la fecha. Cada uno de los 36 artistas diseñó una estampilla original para la ocasión que se transformaron en 1000 obras originales. El diseño de una estampilla original fue un modo de hacer llegar el arte al público que no asiste a los museos y galerías.

En los últimos años de su carrera Dermisache produjo obras de gran tamaño siempre sobre papel como las "Lecturas públicas", los "Textos Murales", los "Instructivos" y los "Afiches explicativos". Las lecturas públicas (obras con los grafismos organizados en columnas) fueron diseñadas por la artista a partir de 2005. Florent Fajole – amigo y editor de Dermisache- manifiesta sobre este formato:

Al modo del Libro, Diario, Artículo, Texto, de la Historieta, o de la Postal, etc., la Lectura pública es un formato de producción que indica el tipo de comunicación y por tanto el carácter de la relación entre el lector o el público y la obra. De ahí, la voluntad inicial de Mirtha de darle a esas 'Lecturas' un formato de afiche que le diera y le comunicará enseguida al lector su dimensión de acto público (comunicación personal, 23 enero 2017).

En esa época desarrolló también los "Dispositivos editoriales" un formato de exhibición en el que se exhibía la obra editada (y no los manuscritos). De ese modo el público tenía acceso directo a la obra pudiendo manipularla, moverla, transformarla leerla. Analizaremos este formato en profundidad más adelante.

Interpretaciones de su obra

La obra de Dermisache no ha ocupado hasta hoy un lugar central en la tradición selectiva (Williams, 2009) construida por la línea historiográfica hegemónica en los estudios sobre arte. A pesar de ello, una serie de investigaciones dan cuenta de su recorrido como artista permitiéndonos reconstruir los debates que se han generado en torno a su obra.

⁵ El arte correo apareció en Argentina en la década del sesenta. Su desarrollo se centra en el uso de los medios de comunicación como tema o soporte de las manifestaciones artísticas. Utiliza el correo como herramienta de distribución y medio de comunicación. Las obras no comparten criterios estéticos, es por ello que no puede ser considerado una corriente artística (Gache; 2005B).

La mayoría de los estudios se han centrado en la cuestión de los grafismos y su carácter de *escritura ilegible*, proponiendo distintas interpretaciones que sistematizaremos en tres grandes líneas.

Una primera línea de análisis tiende a pensar y discutir sobre el carácter ilegible de los trazos realizados por la artista. En esa dirección se encuentran autores como Roland Barthes quien ya en 1971 los identificó como “escritura ilegible” en tanto aquella que aún no estamos en condiciones de entender. El 28 de marzo de 1971, le escribió personalmente desde París:

Estimada Srta:

El Sr. Hugo Santiago tuvo a bien mostrarme su cuaderno de grafismos.

Me permito simplemente decirle cuán impresionado estoy, no sólo por la gran calidad plástica de sus trazos (esto no es irrelevante) sino también, y sobre todo, por la extremada inteligencia de los problemas teóricos de la escritura que su trabajo supone.

Usted ha sabido producir una cierta cantidad de formas, ni figurativas, ni abstractas, que se podrían ubicar bajo la definición de escritura ilegible – lo que lleva a proponer a sus lectores, ni puntualmente los mensajes ni tampoco las formas contingentes de la expresión, pero sí la idea, la esencia de la escritura. (Barthes, 1971).

Barthes analiza las escrituras ilegibles en su ensayo “Variaciones sobre la escritura” (1989). Allí señala que existen escrituras que aún no estamos en condiciones de entender, a las cuales define como “indescifrables”. Estas son:

Escrituras ficticias e imaginadas por algunos pintores o algunos sujetos (alguna vez puede tratarse de una manifestación de aficionado y no de un artista: por ejemplo los cuadernos de grafismos de Mirta [sin h en el original] Dermisache) (...) nada, absolutamente nada distingue las escrituras verdaderas de las falsas: no existe diferencia alguna, salvo en el contexto, entre lo indescifrable y lo

descifrable. Somos nosotros, nuestra cultura, nuestra ley, quienes decidimos el estatuto de la escritura dada. (...) Una escritura no tiene necesidad de ser 'legible' para ser una escritura con pleno derecho. (...) Esas escrituras ilegibles nos dicen (y sólo esto) que hay signos, pero no significados. (Barthes; 1989:36)

Por su parte, Edgardo Cozarinsky (1970) trabaja sobre la noción de "grado cero de la escritura" para pensar las formas realizadas por Dermisache, ya que según él se alejan tanto de la escritura como de la plástica. Desde distintas perspectivas, Arturo Carrera (1981),⁶ Jorge Santiago Perednik (2016),⁷ Olga Martínez (2010), Javier González (2011) y Cecilia Cavanagh (2011)⁸ problematizan también sobre el carácter ilegible, o no, de la obra en general y de los grafismos en particular inventados por Dermisache.

En una segunda línea de análisis, y sin discutir necesariamente con la primera, otros investigadores han interpretado las producciones de la artista en términos de poesía visual experimental. Entre ellos podemos mencionar nuevamente a Jorge Santiago Perednik (1982) quien incluyó el trabajo de Dermisache en una publicación sobre poesía concreta, a Gonzalo Aguilar (2014), a Juan Carlos Romero y Fernando Davis (2016) y a Mariana Di Cío (2012). Todos ellos problematizan sobre el vínculo entre texto e imagen en la obra de la artista.

Un tercer grupo de trabajos publicados en los últimos años, entre los que pretende ubicarse este trabajo, han procurado avanzar sobre otros aspectos del trabajo de la artista, alejándose de la discusión sobre su carácter legible o ilegible. Entre ellos Belén Gache (2017) lo vincula a una tradición más larga de producciones con escrituras

⁶ Carrera afirma: "Sus grafos no dicen nada y lo dicen todo, son la caligrafía del sueño, pero no su resolución en letras bellas y salpicaduras de oro. Ilegible, pero no impensable desde cierto punto en la escala del saber. Legible en tanto práctica que se desentiende de un saber; legible en tanto 'precipitado de visibilidad' del pensamiento (2009: 59).

⁷ Según Perednik, Dermisache se propone negar la significación, recuperando el aspecto visual de la escritura; al ser pura forma ésta no es un medio de significación sino solo un trazo. Ello hace imposible su interpretación, por lo cual provoca a su vez su propia visibilización.

⁸ Cecilia Cavanagh tensiona el binomio legibilidad-ilegibilidad al pensar en el modo de funcionamiento. Ella escribe: "Sus escrituras fluyen, su trazo nunca llega a producir la forma referencial, semántica, que estabiliza la lectura. Entonces el dispositivo de la escritura se convierte en un medio cambiante, su funcionamiento incluye las condiciones de su disfuncionamiento" (2011: 5).

asémicas. Mariana Di Ció (2012) indaga sobre aspectos como la originalidad, la institución del arte y el rol del autor. Laura Casanovas (2011) analiza los cuestionamientos que provoca la obra tales como la importancia otorgada al original, la forma expositiva sobre una pared y el rol del artista como autoridad que monopoliza la creación. Florencia Malbrán (2012) la ubica en la tradición del arte conceptual argentino. Finalmente, la muestra retrospectiva presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires ha dado lugar a una primera publicación completa destinada a pensar la producción de la artista, titulada *Mirtha Dermisache ¡Porque yo escribo!* (2017). Una serie de artículos incluidos en esa publicación avanzan pormenorizadamente en pensar su vida y obra, echando luz sobre su recorrido artístico.

A pesar de todos los estudios que han abordado la obra de Dermisache aún faltan investigaciones que profundicen sobre sus ideas y trabajos. Mariana Di Ció sostiene en relación a ese problema:

(...) a pesar de la aclamación unánime de la crítica, de haber participado junto a Barthes y a Christian Dotremont en el monográfico "Grafías" (nº 2) de la revista Luna Park, o de haber expuesto, por ejemplo, en el Centro Georges Pompidou, la obra de Dermisache sigue siendo – o lo era al menos para mí hasta hace poco – un secreto bien guardado. Tal vez por encontrarse a caballo entre escritura y semántica, o entre las artes plásticas y la inscripción gráfica; por proponer textos que no son textos, por rehuir de entrevistas y cultivar con fervor el anonimato (...).
(Di Ció, 2012: 2)

A su vez, hasta el momento la obra de Dermisache ha sido estudiada de manera global, como una totalidad, desconociendo de ese modo las particularidades de cada formato, los períodos por los que atravesó, las ideas que la impulsaron a producir, las series posibles, la búsqueda constante de nuevas formas y formatos, las tácticas utilizadas para su edición y exhibición, entre otros. Cuestiones conceptuales como su interés por la publicación, su cuestionamiento al rol del artista, el vínculo con el mercado e incluso el modo en que concebía el arte aún permanecen poco indagadas. Algunas de dichas

cuestiones abordaremos a continuación a fin de que nos sirvan como herramientas para pensar los modos de exhibición.

Notas para pensar los modos de exhibición

En estas notas nos interesa recuperar algunos aspectos del pensamiento y de la obra de Dermisache que entendemos atraviesan todo su recorrido artístico. Estas serán -a su vez- el insumo que utilizaremos en el próximo apartado para problematizar sobre los modos que fue adoptando la exhibición de su obra y los cambios que se produjeron tras la muerte de la artista.

Una de las primeras cuestiones que aparece al momento de reflexionar sobre los modos de exhibir la producción de Dermisache es que la autora rechazaba la idea de la obra de arte como objeto único y acabado, lo cual resultaba a su vez en un cuestionamiento al valor otorgado al original como pieza única. Por el contrario, a lo largo de su vida se preocupó por editar e imprimir múltiples ejemplares a los que pudieran tener acceso quienes se acercaban a ver/leer su trabajo. Ella afirmaba que: "No me interesa la obra de arte, así única. No, al contrario. Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original" (Rimmaudo y Lamoni, 2011: 14).

Por ello la edición y publicación (y por ende la multiplicación) de su trabajo aparece como una preocupación constante en su discurso. Dermisache entendía a la edición como un modo de acercarse a un público más amplio que el que suele asistir a museos y galerías de arte. En una entrevista realizada por Laura Casanovas para la revista *Ñ*, la artista afirma que: "Siempre supe que quería que se editara mi trabajo. No quiero que la idea quede atrapada en un original" (Casanovas, 2011).

Philippe Cyrournik -amigo personal de la artista y quien imprimió 500 *afiches explicativos* para una muestra efectuada en el Centro Cultural Borges- recuerda:

Unas semanas antes de su muerte, ella me había dicho en su pequeño departamento-estudio que no podría concebir la idea de una exposición sin imprimir o editar una de sus obras múltiples. Está en 'modo de espera' todo un programa de edición e impresión de sus 'originales'. Lo que así llamamos eran

para ella maquetas para proyectos de edición de libros, folletos o carteles (Citado en Zacarías, 2017: en línea).

La impresión le permitía de ese modo llegar a un público más amplio, eso sucedió por ejemplo con su "Diario N° 1, Año 1". Impreso en septiembre de 1972 por el Centro de Arte y Comunicación para la muestra Arte de Sistemas II, fue expuesto en mesas de las cuales el público podía retirarlo.

Muy a tono con los cuestionamientos que desde el mundo del arte se estaban produciendo,⁹ este tipo de propuestas nos invitan a pensar en una concepción según la cual la obra de arte no es considerada un objeto acabado sino una experiencia, aquello que acontece cuando el público entra en contacto con ella. En ese sentido, en 1971 Dermisache sostenía: "Lo mío no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él" (Dermisache, 1971: 4). La expresión - para Dermisache- era el acto de exteriorizar el mundo interior y, según consideraba, era una necesidad innata de todos los hombres y mujeres.

Para que el acercamiento fuese entonces una experiencia expresiva Dermisache pretendió romper con la lectura lineal y ubicar al público/lector en el lugar de creador, de sujeto activo frente a la obra. Como diría De Certeau, la obra de Dermisache nos invita a leer furtivamente, a irrumpir en territorios ajenos e imprimirle nuestros propios sentidos. Sobre ello la artista afirmaba: "Lo que yo quiero es darle a la gente un territorio de libertad" (Citado en Saccomanno, 2004: en línea).

Al acercarnos a la obra de Dermisache inventamos nuestros significados, interpretamos y reinterpretamos, nos apropiamos de ella para subvertirla, reinventarla,

⁹ Entre fines de los años cincuenta y principios de los años sesenta, los artistas de vanguardia abandonaron la superficie de la tela y -luego- la pretensión de materialidad de la obra. El arte se convirtió en acto, en movimiento, en acontecimiento, en aquello que tras acontecer se desvanecía. Según afirman Longoni y Mestman (2008) en unos pocos años los artistas plásticos abandonaron el cuadro para construir objetos, luego se expandieron en el ambiente y finalmente alcanzaron la desmaterialización, es decir, la desaparición del objeto físico. Con ello pretendían poner el acento en los conceptos y procesos que se producen ante una situación creada (Longoni y Mestman; 2008). Desde el Accionismo Vienés a los happenings, desde la performance a las propuestas participativas y las acciones comunitarias este tipo de experiencias pusieron el acento en el proceso creativo y no en el producto terminado. Se produjo entonces un proceso en el que el aquí y el ahora cobraron un sentido renovado frente a lo permanente. Esto propició también una nueva concepción sobre el rol del artista y del público.

desterritorializarla. Es ese el ejercicio que nos propone con toda su producción. Nos invita a leer un diario *ilegible*, a encontrarle uno o múltiples sentidos, a manipular y desacralizar la obra que ella produjo, pero sobre la cual no pretende imprimir un sentido único, ni unificado.

Dichas concepciones ubican al público en un rol activo y no de simple espectador. Su trabajo, según ella misma aseveraba, adquiriría valor cuando alguien lo utilizaba para expresarse. Leer, tocar, manipular, interpretar, otorgar sentido son algunas de las acciones a las que la obra de Dermisache convoca al público. Accionar era el modo de sumergirse en las experiencias que la artista proponía. En un proyecto presentado en 1971 para la beca *John Simon Guggenheim Foundation* explica sobre su obra: "yo 'escribo' (inscribo) mis libros, que son perfectamente ilegibles, y esa estructura tenue de 'vacíos' se llena en cuanto llega al 'lector', y recién entonces podría decirse que lo que 'escribo' se constituye en 'mensaje' y los 'significantes vacíos' en signos" (Citado en Mezza, Iida y Raviña, 2017: 265).

Otra de las problemáticas interesantes para pensar las exhibiciones de Dermisache es la cuestión de la autoría. Como mencionamos, muchas de sus obras no tienen firma o ésta se encuentra en una pequeña tarjeta suelta en el interior que podía perderse o no ser vista. Asimismo, la pretensión de que sus libros estén en las bibliotecas sin llevar su nombre da cuenta de su interés por un modo *otro* de entender su rol.

Dermisache insistía en que sus libros no debían tener ni una palabra legible. Afirmaba:

(...) pero en relación con la obra: no importa quien hizo esa obra. Como parte de la obra, para mí es importante que esté despojada de la personalidad, de las características, de la vida de su autor, que este libro o este grafismo lo pueda hacer cualquiera, así como lo puede leer cualquiera. No es necesario estar etiquetando, saber quién lo hizo, y a qué época perteneció. (Citado en Rimmaudo y Lamoni, 2011: 15)

Renunciaba así a la autoría en tanto autoridad para decir de su propia obra. A pesar de ello, sus grafismos son hoy claramente identificables para quien conoce su trabajo.

En relación con las formas de exhibición la mayoría de sus obras no fueron pensadas para ser colgadas, sino para ser leídas de forma horizontal o a 45 grados. Ya en 1971 la autora le narraba a Edgardo Cozarinsky:

Hubo gente que me propuso presentar una carpeta con una introducción, digamos veinte reproducciones. Pero sería darles a estas páginas la categoría de grabados, de objetos, cuyo sentido y uso son diferentes. Yo los quiero como páginas de un libro, de un objeto con tapas. Si alguien quiere pegar una de esas páginas en la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar una página de un libro y ponerla en otro lado (Cozarinsky, 1971: 51).

La propuesta de acercamiento al trabajo que la artista proponía requería centralmente de la manipulación: tocar, pasar las páginas, doblar, leer e incluso atesorar. En sintonía con lo realizado por la vanguardia de los años sesenta-setenta, estas formas de mostrar tensionaban a las sostenidas tradicionalmente por las artes visuales: intocables, en paredes o vitrinas, objetos sujetos a la conservación, valiosos por ser únicos o reducidos a una serie.

Finalmente, estas posiciones respecto al arte en general y a la obra en particular nos llevan a otra de las problemáticas que atraviesan la producción de Dermisache: la cuestión del mercado. Si bien sus manuscritos y algunas de sus ediciones pertenecen a importantes colecciones y hoy son vendidos y bien cotizados en el mercado del arte, ello entra en tensión con su intención de producir obras múltiples (como el "Diario N° 1" entre otros ejemplos posibles) que eran entregadas gratuitamente en sus exhibiciones. La preocupación de Dermisache no estuvo puesta en vender su obra sino en que ésta llegara a un público amplio; aquél que no es consumidor frecuente de arte.

Sobre las exhibiciones recientes

Desde 2004 Dermisache ensayó dos modos de exhibición que nos resultan particularmente interesantes para analizar aquí. Por un lado, los “Dispositivos Editoriales” ideados junto a Florent Fajole y expuestos en la Galería El Borde en 2004, en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina en 2011 y en una serie de muestras realizadas en distintas ciudades del mundo en los años siguientes. Y por otro, la instalación de su obra como parte de las publicaciones vendidas en la librería de Fundación Proa en 2010, en el marco de la muestra colectiva “Sintonías”.

Los “Dispositivos Editoriales” consistían en la organización de un espacio en el que se disponían mesas o tarimas sobre las cuales se ubicaban las ediciones de una obra para que el público lea, manipule, seleccione, cambie de lugar e incluso haga suya. De ese modo, la propuesta artístico-curatorial le permitía al participante editar la obra de la artista, es decir, organizarla, adaptarla, revisar su forma y contenido, modificarla. Según narra Rodrigo Alonso: “Cada instalación, en tanto tal, es un acto editorial público y constituye, en efecto, una edición; en este caso, la edición de un tiraje y de un protocolo de intervención” (2012: en línea).

En agosto de 2004 Dermisache dio inicio a ese nuevo formato de exhibición con una muestra en una pequeña galería de arte porteña denominada El Borde. Para ello se imprimieron entre cuatrocientas y cuatrocientas cincuenta copias de la obra titulada “Nueve Newsletter y un reportaje” (1999-2000) que fueron organizadas en diez mesas acompañadas de diez sillas en las que el público podía sentarse. La obra estaba compuesta por diez hojas impresas (una por mesa) con grafismos organizados en columnas: siete con una estructura tripartita, dos con una doble columna irregular, y la última con líneas más liberadas, que excedían la linealidad horizontal de la página. El público podía ordenar las distintas hojas (todas o solo algunas) generando así un nuevo libro que podía a su vez llevarse gratuitamente. Saccomanno narra sobre dicha exposición:

Distribuidos sobre mesas de un blanco immaculado hay a disposición del público cuatrocientos ejemplares de hojas, *nueve newsletters y un reportaje*, todos

formalizados con sus grafismos, sin una palabra legible. Florent Fajole y Genevieve Chevalier, que la asisten, llaman al conjunto un “dispositivo”.

¿Qué es un “dispositivo”? Un acto poético en el que intervienen tanto el espacio como el movimiento, y la libertad que tiene cada uno para agarrar las distintas hojas y darles el orden que más le guste. Esta libertad es una acción concreta de afirmar la subjetividad. (Saccomanno, 2004: en línea)

Entre junio y julio de 2011, Dermisache realizó otra exhibición con ese formato en el Pabellón de Bellas Artes de la UCA, titulada “Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales”. Allí presentó un tiraje de su obra “Texto” realizado por Florent Fajole, junto a otras obras de mayor tamaño colgadas de las paredes. Dispuestos en mesas de madera, sus trabajos de pequeño formato podían manipularse, leerse y reagruparse constituyéndose así en un “Dispositivo Editorial”.

Con estos Dispositivos editoriales Dermisache rompía con la idea de original único poniendo en valor la edición y multiplicación de su obra. Sin embargo, ese corrimiento – del original único al múltiple- no era únicamente la impresión de una copia para que el público se lleve (hecho muy frecuente actualmente en el arte), sino que implicaba un ejercicio de edición por parte del público. Este último debía seleccionar, ordenar, hacer suyo. Lo importante allí era el acto de editar y para ello se organizaba un dispositivo capaz de sostener esa acción. No había una obra original, sino un *manuscrito* -que había servido de matriz- y tantas ediciones como personas que por allí circulaban. El público era también creador y narrador.

En paralelo, Dermisache ensayó otro modo de exhibición que recuperaba una idea imaginada en la década del setenta. En la muestra colectiva “Sintonías” (Fundación Proa, 2010)¹⁰ sus libros fueron ubicados no solo en mesas y atriles sino también intercalados en la librería junto a los otros que estaban en venta. Según su curadora Olga Martínez:

¹⁰ Participaron de la muestra Mirtha Dermisache, Elba Bairon, Alejandro Cesarco, Alejandra Seeber y Esteban Pastorino.

En el marco de Sintonías, las obras de Mirtha Dermisache se apropian de algunos espacios de la Fundación. Mesas, estantes y atriles darán oportunidad al espectador/lector a mirar/leer y a transitar por el universo de grafismos desarrollados por la artista desde los años sesenta (...) Es aquí donde la obra cobra todo su sentido, cuando alcanza este punto en el que la publicación desplaza al original –manuscrito– para comenzar su derrotero por los canales del mundo editorial. Es así como en la Librería se venderán publicaciones recientes de la artista, puestas a disposición del visitante que puede tocarlas, leerlas y también comprarlas, creando un espacio vinculante entre la publicación y el espectador/lector. (Martínez, 2010: en línea)

Allí cualquiera que pasara podía tomar sus producciones, sentarse, leerlas y construir con ellas relatos. La obra estaba activa a la espera de ser leída como cualquier otro libro. Nuevamente Dermisache ponía en tensión la separación entre obra, público y exhibición. Asimismo, en ese corrimiento de la sala del museo a los estantes de la librería nuevamente cuestionaba la distinción entre artes visuales y literatura, entre dibujo y escritura e incluso entre arte y vida cotidiana. Sus libros estaban finalmente en estanterías junto a otros libros.

Tras su muerte – ocurrida a principios del 2012 – la obra de Dermisache comenzó a capitalizarse y venderse en Argentina y en el exterior. Ello significó también que comenzó a adquirir mayor visibilidad en espacios vinculados al arte, tales como las distintas ediciones de ArteBA, la feria de ARCO y que hoy en día sus trabajos formen parte de importantes colecciones como el Museo Reina Sofía (Madrid) y el MALBA (Buenos Aires).

Con estos cambios aparece la pregunta sobre cómo exhibir la obra de Dermisache hoy que es (de algún modo) finita, ahora que no está la artista para decidir sobre su producción. ¿De qué modo conciliar (o no) el valor que el mercado le otorga al *original* único con la idea de ediciones múltiples que sostuvo la artista? ¿Es lo mismo exhibir el *original* manuscrito que la *reproducción* impresa? ¿De qué modo entran en tensión la

conservación y las posibilidades de exhibición? ¿Cuál es el sentido de exponer sus obras –o fragmentos de ellas- en vitrinas intocables?

El 6 de noviembre de 2013 se inauguró una pequeña muestra en la Galería 11X7 titulada “Mirtha Dermisache. Escrituras, dibujos, ediciones... palabras”, la primera tras su muerte. Allí se mostraron *cartas* y *libros* de los años setenta y *Lecturas públicas* más recientes. El nombre de la exhibición daba cuenta de aquellos tempranos análisis que indagaban sobre la tensión entre escritura y dibujo que atraviesa la producción de Dermisache. Así como de la preocupación de Dermisache por la edición de su trabajo.

Acompañadas por la carta que Roland Barthes le escribiera a la artista, las obras eran exhibidas en vitrinas sobre mesas o pedestales y colgadas de la pared. No había allí producciones que pudiesen ser manipuladas, solo se podía “leer” de los *Libros* aquellas dos páginas que permanecían a la vista. Tampoco había ediciones múltiples. La idea de original –tan desatendida por Dermisache- cobraba relevancia frente a la de edición. Se ensayaba así un primer formato de exhibición.

Años después, el 10 de agosto de 2017, se inauguró en el MALBA una gran muestra retrospectiva titulada “Mirtha Dermisache: Porque ¡yo escribo!”. Curada por el director artístico del museo, Agustín Pérez Rubio, incluía tanto *obras originales* y *reproducciones* como material de archivo. Entre este último se encontraban cartas, volantes, fotos, afiches y documentales pertenecientes al Archivo Mirtha Dermisache.

En dicha exhibición individual se mostró desde el primer *libro* realizado por Dermisache en 1967 hasta las últimas obras creadas por ella, pasando por sus *cartas*, *textos incomprensibles*, *newsletters*, *textos murales*, *afiches explicativos* y *postales*, entre otros. La muestra pretendía de ese modo recuperar la trayectoria de la artista. Una exposición en una institución como el MALBA –y la consiguiente aparición en los medios de comunicación que ello implica- venía a otorgarle mayor capital simbólico, a resituarla en el campo y en el mercado, precisamente de aquellos de los que Dermisache se había mantenido lejos durante su vida.

La propuesta curatorial del MALBA le daba la posibilidad al público de tocar (con guantes) algunas de las obras y de pasar las páginas de algunos de sus libros (el “Libro N° 2” de 1972 y el “Libro N°8” de 1970 por ejemplo) y de su “Diario N°1”. Aquellas que

se podían manipular eran impresiones realizadas para la muestra y no *originales* manuscritos. Sin embargo, dada la negación de Dermisache a pensar en esos términos y su esfuerzo constante para que sus trabajos se publiquen, se hagan múltiples, se puedan tocar, aquella distinción entre los *originales* manuscritos intocables y las *reproducciones* técnicas manipulables carecía de especial relevancia. Según el curador de la muestra la distinción no era de hecho entre originales y copias sino entre *dibujos* y *ediciones*; los primeros eran entendidos –a su vez- como matrices para esas nuevas obras que son las impresiones.

La exhibición de estas ediciones le permitía al público *leer un Dermisache* de principio a fin. Ello posibilitaba observar momentos, ritmos, cadencias, silencios, desenlaces. Leer completa una obra de Dermisache habilitaba a armar historias, encontrar partes, imaginar relatos, buscar sentidos. Leer una obra de Dermisache facultaba al lector a sumergirse en un tiempo ralentizado, en un tiempo *otro*, aquél que se distancia de la velocidad con que se acostumbran a percibir las imágenes hoy.

Otros libros fueron – en cambio – expuestos en vitrinas, intocables, consagrados, únicos, *originales*. De ellos podía verse solo una página, apenas un fragmento de la obra, aquel que alguien había decidido que debía ser observada. El “Libro-espejo” (1975) por poner un ejemplo, ese que –según Dermisache- posibilitaría al público leerse a sí mismo, se exhibía tan lejos de la vista que solo su nombre nos permitía saber que sus páginas eran de espejo. Ello imposibilitaba, por supuesto, atravesar la experiencia de leer(nos) que pretendía la autora, convirtiéndose de ese modo en un objeto cerrado, inactivo.

Así expuestos, los *libros* –y ya no solo los trazos o grafismos que los componen- se convertían en ilegibles para el público, no había forma de leerlos, ni de otorgarles sentido(s). La muestra tensionaba de ese modo algunas de las concepciones que –como mencionamos- Dermisache sostuvo a lo largo de toda su vida como la idea de original como objeto único, de experimentación como modo de acercamiento a la obra, de publicación como forma de circulación, de expresión como objetivo y de autor como autoridad.

Sin embargo, el recorrido por una multiplicidad de obras de distintos tiempos sí permitía observar la multiplicidad de trazos, colores, formas y formatos con los que

experimentó Dermisache. Al hablar fundamentalmente de *grafismos* o *escrituras ilegibles* los investigadores han tendido a homogeneizar las búsquedas de la artista. Muy por el contrario, un itinerario a través de su trayectoria permite observar grandes variantes en el tipo de trazos, en el uso del color, en los materiales utilizados, en el uso de la línea, y no solo en el formato del soporte.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo nos preguntamos por los modos de exhibir hoy la obra de la artista visual argentina Mirtha Dermisache. Interrogante que nos permitió a su vez problematizar sobre la actualidad de su producción y los cuestionamientos que continúa generando en el mundo del arte.

En este recorrido hemos sistematizado y analizado algunas de sus ideas sobre el arte en general y sobre su obra en particular. Sobre todo, aquellas nociones vinculadas a la importancia otorgada por ella a la multiplicación y difusión de su trabajo, al rol del público como creador y a la importancia de la expresión que esperaba generar a través de su obra. Ello nos permitió a su vez reflexionar sobre los modos en que eligió exponer, especialmente en el último tramo de su trayectoria, y en las razones que la llevaron a realizarlo.

Sus obras -siempre ilegibles- evocan más de lo que representan, ocultan, escamotean y esconden más de lo que muestran y es en ese gesto de ocultamiento que producen un territorio de libertad. Es entonces cuando hacen del público un creador, alguien capaz de inventar lenguajes, historias, sonidos, ritmos, cadencias. Es además cuando están publicadas y pueden ser leídas que las obras se completan.

Los modos de exhibición ensayados tras la muerte de la artista pusieron en tensión aquellas intenciones. Le permitieron al público acceder solo a medias a la obra. Únicamente fue posible leer una parte de la historia. La necesidad de preservación encerró a los libros en vitrinas. El mercado convirtió a los manuscritos en originales valiosos.

En ese contexto ¿es posible imaginar otros modos de exhibir aquellos manuscritos que ahora se han convertido en *únicos*? ¿Podemos imaginar otras formas de poner en

circulación la obra de Dermisache? Formas que le devuelvan al público la posibilidad de expresarse, que lo interpelen, lo incluyan, lo incomoden.

¿Será posible sacar la obra de la lógica del mercado y devolverla a la lógica de la artista? ¿Será posible que su diario y sus textos murales salgan a las calles? ¿Y que sus libros lleguen a bibliotecas? ¿Serán sus dispositivos editoriales obras de miles? ¿Y sus cartas enviadas y recibidas, leídas y atesoradas en el fondo de un cajón?

¿Seremos capaces de inventar nuevas estrategias para ampliar y multiplicar los ecos de Dermisache? Las respuestas a estas preguntas quedan aún pendientes.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. "Rastros en la poesía visual argentina", en: Claudio Mangifesta, Hilda Paz & Juan Carlos Romero, *Rastros de la poesía visual argentina*. Tiempo Sur: Quilmes, 2014, pp. 13-15.

Alonso, Rodrigo. "Nueve newsletters/un reportaje, 2003. Ficha técnica". 2012. Disponible en: <http://www.malba.org.ar/coleccion-online/decada/2010/?idobra=2012.14> Consultado en línea: septiembre 2018.

Archivo Mirtha Dermisache. "'60's". Disponible en: <http://mirthadermisache.com/decada.php?c=1>. Consultado en línea: septiembre 2018.

Barthes, Roland. "Variaciones sobre la escritura", en: Ricardo Campa, *La escritura y la etimología del mundo*. Sudamericana: Buenos Aires, 1989, pp.11-78.

Barthes, Roland. "Estimada Srta: El Sr. Hugo Santiago". Versión original 1971. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/50232>. Consultado en línea: septiembre 2018.

Bazterrica; Agustina. "Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia: Construcción de un universo cultural sincrético", en: Laura Buccellato (Dir.), *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012*. MAMBA: Buenos Aires, 2012, pp. 13-46.

Cañada, Lucía. "Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital", en: Agustín Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires, 2017, pp.49-63.

Carrera, Arturo. "La escritura ilegible de Mirta Dermisache", en: *Xul signo viejo y nuevo*, N.º 3, 1981, pp.33.

Casanovas, Laura. "Imágenes escritas", en: *Ñ*, 5 de julio, Buenos Aires, 2011.

- Cavanagh, Cecilia (curadora). *Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales*. Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011.
- Cozarinsky, Edgardo. "El grado cero de la escritura", en: *Panorama*, 1970, p.1.
- Davis, Fernando. "Poéticas Oblicuas", en: Romero, Juan Carlos y Davis, Fernando (curadores), *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)*. Fundación Osde: Buenos Aires, 2016, pp.9-45.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I, Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana: México, 1996.
- Dermisache, Mirtha. "Mirtha Dermisache con libro", en: *Artinf, Arte Informa. Año 2, N° 7*, 1971.
- Di Ció, Mariana. "Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache". *Jornada de Estudios Internacionales: Vanguardias poéticas hoy: retornos, límites y relecturas*. Universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle, l'Université Paris IV-Sorbonne, l'Université Paris 8 et l'Université de Caen, Paris. marzo, 2012.
- Gache, Belén. "Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache", en: Agustín Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires, 2017, pp.15-32.
- González, Javier Roberto. "La escritura en busca de su semántica primigenia", en: Cavanagh, Cecilia (curadora), *Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales*. Pontificia Universidad Católica Argentina: Buenos Aires, 2011.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2008.
- Malbrán, Florencia. "Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires", en: Buccellato, Laura (Directora), *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012*. MAMBA: Buenos Aires, 2012, pp. 236-267.
- Martínez, Olga. "Mirtha Dermisache: Más allá de la escritura". Disponible en: <http://www.arteenlared.com/2010/mirtha-dermisache-mas-alla-de-la-escritura.html>. Consultado en línea: septiembre 2018.
- Mezza, Cintia; Iida, Cecilia; Raviña, Ana. "Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012", en: Agustín Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires, 2017, pp. 255-288.
- Perednik, Jorge Santiago. *El punto ciego. Antología de la poesía visual argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio*. San Diego State University: San Diego, 2016.
- . *Poesía Concreta*. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires, 1982.
- Pomiés, Julia. "El mensaje es la acción", en: *Uno Mismo*, N° 105, 1992, pp. 46-52.

Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia. "Entrevista a Mirtha Dermisache", en: Cavanagh, Cecilia (curadora), *Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales*. Pontificia Universidad Católica Argentina: Buenos Aires, 2011, pp. 8-16.

Romero, Juan Carlos y Davis, Fernando. *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)*. Fundación Osde: Buenos Aires, 2016.

Sacomanno, Guillermo. "El Imperio de los signos", en: *Radar*, 15 de Agosto 2004. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-15.html>. Consultado en línea: septiembre 2018.

Schraenen, Guy. "Un affaire transatlántico. Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012", en: Agustín Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires, 2017, pp. 33-47.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Las Cuarenta: Buenos Aires, 2009.

Zacarías, María Paula. "Mirtha Dermisache. La esencia de la escritura", en: *La Nación* 15 de enero 2017. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1975292-mirtha-dermisache-la-esencia-de-la-escritura> Consultado en línea: septiembre 2018.

Reseñas

"Chile despertó".

Visualidades emergentes en la lucha y resistencia del pueblo movilizado

melinajeanjean@gmail.com

por Melina Jean Jean

becaria doctoral CONICET, Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

El 4 de octubre de 2019 el gobierno de Sebastián Piñera anunció una suba en las tarifas del transporte público: servicios RED, Metro y Tren Central, que se efectivizaron dos días después en Santiago, la capital. El 7 de octubre, un grupo de estudiantes secundarios del Instituto Nacional, en su pleno ejercicio del derecho a la protesta social, evadió el Metro de Santiago en la estación Universidad de Chile. Acción que se repitió durante los siguientes días con mayor grado de organización, a través de las redes sociales, y número de manifestantes. El 17 de octubre ocurrió la primera intervención violenta de Carabineros dentro del Metro, que para entonces contaba con la mayoría de sus servicios suspendidos, y que culminó con varias detenciones y destrucciones de sus instalaciones.

El 18 de octubre es considerado el inicio del estallido social, ya que a las manifestaciones en el Metro (suspendido el servicio en su totalidad) se sumaron protestas en las calles y cacerolazos en distintos puntos de la ciudad. La respuesta del presidente fue decretar el Estado de Emergencia y posteriormente el toque de queda, delegando el intento de control de la situación a manos del Ejército de Chile. De hecho, Piñera declaró el 20 de octubre que el país estaba "en guerra contra un enemigo poderoso e implacable". Su intento de apaciguar la situación con la marcha atrás en la suba de las tarifas del transporte no prosperó. Pues claro, como dice la consigna que se masificó en estos primeros días "no son 30 pesos, son 30 años"; el estallido de rebeldía e insurgencia – ya en todo el país – denunciaba (y aún denuncia porque esto no ha terminado) la crisis y las devastadoras consecuencias del sistema neoliberal instaurado durante la dictadura de Pinochet (1973-1990). La imagen ficticia de Chile como el "oasis con una democracia

estable” de América Latina, tal como lo definió Piñera, se hizo añicos (Monzón, 2019, s/p).

A pesar de la censura de los grandes medios hegemónicos chilenos, la criminalización de las protestas y la brutal represión, millones de chilenos y chilenas a lo largo y ancho del país lograron mostrar la realidad oculta, expresar su hartazgo, resistir y exigir la atención de sus demandas al gobierno.¹ ¿Cómo lo hicieron? Sin dudas, hubo una herramienta que se ha destacado, y no es nueva en la proliferación de movimientos sociales insurreccionales en América Latina y el resto del mundo, pero consideramos que en este caso ha sido abrumador su despliegue y fundamental para la batalla de sentidos al interior del propio país y a escala internacional: la gestión estratégica de la visualidad que articularon las manifestaciones, sus demandas, la represión y las violaciones a los derechos humanos.

Visualidades insurrectas: resignificaciones de la Bandera de Chile

Las estrategias de visibilidad del conflicto son admirablemente numerosas y muy diversas. Decimos esto porque resulta ineludible destacar el contexto represivo en el que emergieron muchas de las mismas. Si bien observamos dispositivos visuales de carácter festivo y combativo como productos y representaciones de un conflicto social, la represión desatada en las calles bajo las órdenes del gobierno y ejecutada a través de su brazo armado (carabineros y militares) obligó a los y las manifestantes a desarrollar otras estrategias para visibilizar sus graves consecuencias.

De acuerdo al último informe publicado por el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) a la fecha se registran un total de 709 acciones judiciales presentadas

¹ La denuncia de la desigualdad en Chile podría decirse es la base y un punto de partida para comprender las demandas sociales de este país. Según la última edición del informe Panorama Social de América Latina 2019 elaborado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) presentado en enero de ese mismo año, el 1% más adinerado de Chile se quedó con el 26,5% de la riqueza en 2017, mientras que el 50% de los hogares de menores ingresos accedió solo al 2,1% de la riqueza neta del país. (Fernanda Paúl, “Protestas en Chile: 4 claves para entender la furia y el estallido social en el país sudamericano”, 23 de octubre 2019, BBC News Mundo, en línea: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798>). El movimiento social reclama una reestructuración de base socioeconómica; una Asamblea Constituyente y Nueva Constitución; aumento del salario mínimo; modificación del sistema tributario y el sistema privado de pensiones, no más Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP); salud y educación gratuita y de calidad; nacionalización de empresas sanitarias y del agua; entre otras importantes demandas.

que representan un total de 956 víctimas (mujeres, hombres, niños, niñas, adolescentes, personas LGTBIQ+): 6 querellas por homicidio, 11 por homicidio frustrado, 108 por violencia sexual (desnudamientos, amenazas, tocaciones y cuatro violaciones), 544 por torturas y tratos crueles. Miles de detenidos/as (8.812 personas visitadas en comisarías), 3.449 personas heridas, de las cuales 1.983 lo fueron por disparos de bala (51), balín (180), perdigones (1554), otras (198) (INDH, 6 de diciembre de 2019). Las masivas y sistemáticas violaciones a los derechos humanos, excesos, abusos e ilegítimo uso de la fuerza en contra de manifestantes, fueron constatadas por organismos nacionales e internacionales como Amnistía Internacional, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y Human Rights Watch. Un elemento de prueba fundamental para ello han sido las imágenes visuales y audiovisuales de prensa y de las y los propios manifestantes, que a pesar del miedo y el terror, lograron registrar estos graves acontecimientos.

A las producciones visuales y audiovisuales de consignas y demandas que se esforzaban en interpelar tanto al resto de ciudadanos a que “despierten” se involucren y participen, como a la mirada internacional en búsqueda de apoyo y solidaridad, y a disputar la construcción de relatos y sentidos por parte de la prensa hegemónica y el gobierno, se sumaron las necesarias y urgentes denuncias de las consecuencias de la represión. Una visualidad emergente de esta coyuntura que reúne todas estas características, es la resignificación de la bandera de Chile.

Levanta una cortina de humo la Bandera de Chile
asfixia y da aire a más no poder
es increíble la bandera
no verá nunca el subsuelo encendido de sus campos
santos
los tesoros perdidos en los recodos del aire
los entierros marinos que son joya
veremos la cordillera maravillosa sumiéndose en la
penumbra
ficticia ríe

la Bandera de Chile

(...) La Bandera de Chile con el ojo que tiene

agrandado como estrella

cíclope ateo

de arriba abajo mirando el filo de los cambios

teme le cambien el nombre La Bandera de Chile.

Estos fragmentos corresponden a un extenso poema de la escritora chilena Elvira Hernández, escrito días después de que permaneciera varios días secuestrada por la Central Nacional de Informaciones (CNI) en 1979 durante la dictadura de Pinochet. El poema circuló clandestinamente hasta que fue incautado por el régimen y pudo ser publicado recién en 1991 en Argentina. Hernández, además de sufrir en carne propia el accionar ilegal y clandestino (en los años sucesivos a su detención fue constantemente vigilada) fue testigo de los abusos y las torturas a otros/as detenidos/as. Del horror nació este poema que con el tiempo se convirtió en un símbolo de la resistencia a la dictadura. Así como la autora a través de metáforas se apodera de la bandera para denunciar que bajo su nombre, su izamiento, el gobierno dictatorial ejerció el terror y sometió a toda la población bajo su poderío, haciendo que la bandera fuese "extranjera en su propio país" y "usada como mordaza", el pueblo movilizado en la actualidad hizo lo propio de muy diversas maneras.

La bandera de Chile, adoptada el 8 de octubre de 1817, fue creada al igual que otras en la región, en el contexto de ruptura con el dominio del imperio español. Siendo parte de la construcción de un ideario y simbolismo identitario patriótico, sirvió como instrumento de difusión del sentimiento nacionalista y un elemento cohesionador de la nueva nación. Sus colores simbolizan distintos elementos: el azul representa el cielo chileno y el Océano Pacífico, el blanco la Cordillera de los Andes nevada y el rojo la sangre vertida por los "héroes" nacionales de la Independencia. La estrella, por su parte, simboliza los tres poderes del Estado chileno – Ejecutivo, Legislativo y Judicial – que "velan por la integridad de la patria" (Álvarez Sepúlveda; Martínez Llamas, 2014: 134-135). Durante las marchas comenzó a observarse en carteles, murales y en los

escudos de la Primera Línea,² la bandera de Chile en un plano pleno de color negro y la estrella blanca representada sólo en su contorno (imagen 1). El monocromatismo denota que la nación que es representada, en este caso el pueblo movilizado, está de luto: por los muertos y todas las víctimas de la represión. La estrella vacía representa la ausencia del Estado y la falta de interés y compromiso de las demandas sociales. Este dispositivo cobró mayor visibilidad cuando fue tomado como imagen de una campaña en redes sociales – que rápidamente se viralizó – de artistas que integran el Colectivo de músic@s de Chile. La imagen fue acompañada con un texto que relata los porqué del conflicto, denuncia la criminalización de las protestas por parte de los “medios masivos de comunicación” y convoca: “hacemos un llamado a la comunidad mundial, para que pronuncie su solidaridad con Chile y el total rechazo a estas violentas medidas del gobierno, que nos priva de nuestros derechos humanos básicos”. También pudo observarse otra versión de la bandera en tonalidades de grises.

Al cumplirse menos de un mes del estallido social y el plan represivo del gobierno, una noticia se viralizó en los medios y redes sociales: Chile rompió el record mundial de heridos por lesiones oculares. El Colegio Médico y la Sociedad Chilena de Oftalmología (Sochiof) alertaron que solo durante las primeras dos semanas de protestas casi 180 personas sufrieron una lesión severa en uno de sus ojos: el 60% padeció una disminución severa de la visión, mientras que casi el 30% quedó completamente ciega en un ojo. El presidente de la Sochiof, Dennis Cortés, declaró ante la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara Alta chilena, que las cifras no tienen precedentes en Chile ni en el mundo:

Haciendo una revisión de los últimos 27 años, tomando todas las series publicadas respecto a personas que fueron dañadas con armas no letales en manifestaciones o áreas de conflictos -y estoy incluyendo a Israel, Palestina, Jerusalén, Gaza, entre muchos otros- en total son más de 1.900 lesionados por

² La Primera Línea es aquella en la que manifestantes ponen sus cuerpos y arriesgan sus vidas para defender de la represión de las FFAA a las movilizaciones y asistentes que protestan pacíficamente, Sin dudas, la estética de este conjunto especial merece un estudio aparte.

balines, y de ellos 300 tenían lesiones oculares. Nosotros tenemos prácticamente mitad de ese número en dos semanas" (Smink, 2019, s/p).³

El caso más difundido en los medios y redes sociales fue el del estudiante de Psicología de 21 años, Gustavo Gatica, quien quedara ciego tras recibir un balazo de balón en cada ojo cuando se encontraba fotografiando las protestas el 8 de noviembre en Santiago (BBC News Mundo, 30 de noviembre de 2019). Las intervenciones para denunciar y solidarizarse con las víctimas de lesiones oculares rápidamente se organizaron. A la acción de muchos/as manifestantes de posar con un ojo emparchado o cubierto con la mano se sumó una nueva resignificación de la bandera. En algunos casos, respetando el formato y los colores, la estrella que representa los poderes del Estado fue reemplazada por un parche (imagen 2). También con un ojo y una o más lágrimas en varias versiones: un ojo abierto pero con una cruz en lugar de la pupila; una línea con pestañas que simula el párpado de un ojo cerrado, como el caso de la bandera de 120 metros que expusieron en Plaza Italia de Santiago un grupo de organizaciones sociales que participan de la Cumbre de los Pueblos 2019 (encuentro internacional que se realiza en la Universidad de Santiago de Chile). Loreto Contreras, una de las realizadoras de la obra, explicó que la bandera también "representa que éramos un país que no mirábamos a los demás, que no nos mirábamos entre nosotros. Lo que ha pasado no solo significa un cambio hacia afuera sino también hacia adentro".

Por otro lado, a diferencia de muchas intervenciones que se multiplican y su origen queda en el anonimato, hay otra versión de la bandera que tiene un autor identificado. Se trata de la "bandera baleada" (imagen 3) realizada por José Barrera, un joven chileno

³ Es importante aclarar que los datos que menciona Dennis Cortés se basan en una investigación realizada en conjunto de la Universidad de California, la Universidad de Emory y otros organismos de Salud en Estados Unidos y fue publicada en 2017 por la revista médica *BMJ Open*. Allí se analizaron más de 3.000 documentos con datos estadísticos sobre muertes, lesiones y discapacidad causados por proyectiles de impacto cinético entre 1990 y 2017 en siete regiones del mundo. Según afirma Verónica Smink, la cifra de 300 heridos en lesiones oculares que arrojó Cortés es errada ya que ello corresponde en general a quienes sufrieron discapacidad permanente en alguna zona del cuerpo. De lesiones oculares fueron exactamente 261, y aun así el record se cumpliría. Esta investigación no tiene datos de los últimos dos años, donde por ejemplo Hong Kong se suma a la "epidemia" de este tipo de lesiones en Chile. (Verónica Smink, "Protestas en Chile: la "epidemia" de lesiones oculares que ponen en entredicho al gobierno de Piñera", BBC News Mundo, Cono Sur, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50354968>).

diseñador industrial y paisajista de 29 años. La “misión” de su creación como él mismo la define es representar a Chile herido y mutilado en todas las marchas y manifestaciones. Barrera explica:

Mis padres son de ultra derecha. Mi mamá fue de las que hizo la fila para despedir a Pinochet cuando murió, y sin embargo estoy aquí, ahora, tan lejos de todo eso. Comentarios como “los que protestan son vándalos, gente pobre y flojos que quieren que les regalen todo”, eran parte de mi normalidad. Pero el 18 de octubre, cuando mi socia y compañera me mostró videos de las evasiones del metro, y luego vi imágenes de la primera chica que recibió un perdigón en la pierna, en Estación Central, me remecí. Pensé: “No, esto está mal. No puede ser que Carabineros dispare en el metro a escolares”. (García, 2019, s/p).

Esta versión se ha difundido ampliamente y se la puede observar en todas las manifestaciones flameando a manos de manifestantes. Las resignificaciones de la bandera de Chile se convierten en símbolo de la insurrección del tiempo presente, donde gran parte de la sociedad chilena que “despertó” salió a las calles a reclamar por sus derechos, y lo único que han obtenido como respuesta hasta el momento fue la represión del Estado. La bandera chilena ha sido reimaginada desde la rebeldía, el hartazgo, la furia y la necesidad de denunciar las violaciones a los derechos humanos. Esto no hace más que potenciar el vínculo con la obra original creada en 1817, pero multiplicando los planos de sentido. Los dispositivos visuales que se apropian de la bandera nacional se suman a los cientos que han sido pensados y creados para producir presencia en las calles y definir contenidos y estrategias de visibilidad y difusión. Este gesto estético y político está produciendo sin lugar a dudas una cultura visual del conflicto en Chile de trascendencia internacional que nos deja un gran acervo material para ampliar nuestros conocimientos y análisis de las visualidades que atraviesan a los movimientos sociales insurreccionales de América Latina y el mundo.

Bibliografía

Álvarez Sepúlveda, Humberto; Martínez Llamas, David. "Celebrando la Independencia. Una resignificación en Chile y Argentina (1810-1919)", en: *Temas Americanistas*, número 32, 2014, pp. 127-148. Disponible en: <http://institucional.us.es/tamericanistas/uploads/7.Humberto%20%C3%81lvarez%20y%20David%20Mart%C3%ADnez.pdf>. Consultado en línea: 8 de diciembre 2019.

García, Gabriela. "El portador de la bandera baleada", en: *The Clinic*, 11 de noviembre, Chile, 2019. Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2019/11/11/el-portador-de-la-bandera-baleada/>. Consultado en línea: 8 de diciembre 2019.

Hernández, Elvira. *La Bandera de Chile*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, Argentina, 1991.

Monzón, Christian. "Nuestro país es un verdadero oasis": la frase de Piñera que es recordada por la prensa española tras estallido social", en: *publimetro*, 20 de octubre, Chile, 2019. Disponible en: <https://www.publimetro.cl/cl/social/2019/10/20/pinera-chile-crisis-estallido-social-santiago-oasis-latinoamerica-el-pais-redes-sociales.html>. Consultado en línea: 7 de diciembre 2019.

Smink, Verónica. "Protestas en Chile: la "epidemia" de lesiones oculares que ponen en entredicho al gobierno de Piñera", en: *BBC News Mundo, Cono Sur*, 8 de noviembre, 2019. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50354968>. Consultado en línea: 7 de diciembre 2019.

Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada

capasso.veronica@gmail.com

por **Verónica Capasso**

becaria posdoctoral CONICET/Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Irene DEPETRIS CHAUVIN y Natalia TACCETTA. *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo, 2019, 260 páginas.

El libro *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* de Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, compiladoras y escritoras del mismo, nos presenta un tema que en estos últimos años ha tomado mucho impulso: el vínculo de los afectos con lo social y con diversas prácticas sociales (entre ellas, la artística). Recordemos que el denominado giro afectivo supuso un viraje en el campo académico desde mediados de la década de 1990 que permitió “iluminar bajo una nueva luz aspectos de la relación entre lo social y lo subjetivo” (Moraña, 2012: 317), entendiendo a los afectos desde una perspectiva sociocultural. Los afectos forman parte de la vida social, son contingentes, relativos y dinámicos y permiten analizar cómo la experiencia de los sujetos moviliza, obtura o potencia la agencia. Así, la dimensión afectiva contribuye a comprender la acción y el lazo social y “procesos de reproducción y sostenimiento del orden social como así también el advenimiento de órdenes sociales emergentes” (Abramowski y Canevaro, 2017: 16).

Es importante decir al respecto del estudio de los afectos que este no constituye un campo plenamente constituido ni reviste homogeneidad sino que se nutre de diversas perspectivas disciplinares. En este sentido, una de las particularidades del enfoque del libro, además de centrarse en diversas teorías sobre los afectos, es la propuesta de generar intercambios con diversas disciplinas y áreas del conocimiento, tales como la sociología, la historia, la filosofía, los estudios de género y los estudios visuales. En el caso específico de los afectos, las referencias teóricas que encontramos en el libro y que

atravesan a los diferentes capítulos, sitúan a Baruch Spinoza, a Gilles Deleuze y a Brian Masumi como los autores ineludibles en este tópico, aunque también encontramos referencias más recientes como la de la académica Sara Ahmed, cuyos estudios se centran en las teorías feministas, *queer* y postcoloniales. Además de poner el foco en el giro afectivo, en *Afectos, historia y cultura visual* se hace referencia al giro a la imagen (Mitchell, 2009), lo cual nos propone poner el énfasis en el aspecto social de lo visual. De este modo, el libro formula un cruce interesante que nos invita a pensar la potencialidad de este tipo de análisis para reflexionar sobre diversas materialidades, corporalidades, relaciones e identidades sociales, entre otros temas.

Afectos, historia y cultura visual está compuesto por once capítulos que, si bien nos proponen diferentes abordajes y objetos de estudio, todos ellos articulan, de una u otra forma, los afectos con la producción artístico-estética. Además, tiene la particularidad de estar compuesto tanto por traducciones inéditas al español (los textos de Susan Best, Jill Bennett, Ernst van Alphen, Giuliana Bruno, Elise Wortel y Roberta Veiga) como por investigaciones de autoras/es argentinas/os (de Cecilia Macón, Daniela Losiggio, Francisco Lemus, Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta). En líneas generales, los artículos versan sobre objetos de arte que provocan placer o espanto; la relación entre afectos, arte, trauma y memoria para hablar de una poética de la memoria de la sensación; el nexo de lo háptico con el arte y el espacio, específicamente con el cine; los vínculos entre política, estetización, género y afectos; la unión entre cuerpo, enfermedad y formas de vida; la relación entre afectos, narraciones sobre el pasado y sensaciones cinéticas; las conexiones entre el formato documental, los trabajos de duelo, la memoria, la historia y el feminismo.

En suma, Depetris Chauvin y Taccetta logran, en este libro, articular una variedad de investigaciones que ponen el ojo en la misma cuestión: cómo se entraman los afectos y emociones con la cultura visual, dando cuenta de ciertas configuraciones de la experiencia subjetiva y social. Indudablemente, *Afectos, historia y cultura visual* comporta un aporte en esta línea, novedosa por cierto, que nos permite explorar, a partir de la conjugación de distintas disciplinas, el nexo entre afectos, sujetos, objetos, espacio, tiempo, tecnologías y discursos.

Bibliografía

Abramowski, A. y Canevaro, S. *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Ediciones UNGS: Buenos Aires, 2017.

Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal: Madrid, 2009.

Moraña, M. "Postcriptum. El afecto en la caja de herramientas", en *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana / Vervuert: Madrid / Frankfurt, 2012.

Lo visto y lo leído

Fotografías que conmueven, fotografías que transforman, fotografías espectáculo

por Cora Gamarnik¹



Captura de pantalla del diario *El País*, 30 de junio de 2019. Fotografía que fue tomada por Julia Le Duc para el diario *La Jornada*, 24 de junio de 2019.

¿Qué produce en nosotros una imagen? ¿Qué imágenes nos provocan empatía? ¿Cuáles colaboran para movilizarnos, para sacarnos de la comodidad cotidiana? ¿Por qué algunas fotografías tienen un impacto mediático masivo y alcance internacional? ¿Se puede pensar en una fotografía en términos de 'efectos'? ¿Puede una imagen en sí misma actuar de forma transformadora? ¿Tiene una foto algún poder como para provocar un cambio social? ¿Hay algo de ese poder en la imagen misma? ¿O fuera de ella? ¿Cómo medir una imagen en términos de impacto y movilización social?

En los últimos años fuimos testigos de algunas fotografías que se viralizaron y tuvieron alcance mundial. Fueron publicadas en primeras planas de periódicos de todo el

¹ Doctora en Ciencias Sociales. Profesora titular en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y en la Universidad Nacional de Moreno. Docente de postgrado en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Coordinadora del Área de Estudios sobre Fotografía de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA y del Programa de Actualización en Fotografía y Ciencias Sociales también en la UBA. Coordina, junto a Ana Longoni el proyecto UBACYT "Imágenes dialécticas. Cruces de arte, cultura, comunicación y política entre la última dictadura militar y el presente" (2018-2020).

mundo, debatidas en televisión, compartidas en redes sociales, transformadas en memes, en murales, en objeto de discusiones académicas, teóricas y políticas. Una de ellas fue la fotografía del cuerpo sin vida de Aylan Kurdi en la playa de Ali Hoca Burnu, en Turquía, y la otra la fotografía de un hombre salvadoreño y su hija de un año y 11 meses, Óscar y Valeria Martínez, ahogados en las orillas del río Bravo, en la frontera de México con EE.UU. el 24 de junio de 2019. Ambas fotografías funcionaron como desencadenantes de muestras de indignación y dolor, de debates, de tomas de postura, de acciones políticas y artísticas. Su aparición impactó en la opinión pública mundial y retroalimentó a quienes pedían respuestas a los responsables políticos. Fueron imágenes que tuvieron la capacidad de entrar a la agenda mediática por su propio peso, que contaron historias trágicas con nombre y apellido y permitieron personalizar las crisis migratorias.

Quienes las vimos sufrimos no ya por un número sino por personas concretas, con rostros, historias, afectos, proyectos y sueños interrumpidos por una muerte trágica. Como señala Tzvetan Todorov en su libro *Frente al límite*, la despersonalización al excluir la humanidad permite transformar a los individuos en cosas. Transformar personas en no-personas, privarlos de sus nombres, hacer que sean solo números, insensibiliza: “Los grandes números producen (...) el mismo efecto: matar dos personas es, en cierto sentido, más difícil que matar dos mil (...). Todos reaccionamos así continuamente ante los anuncios de millares de muertos; la cantidad despersonaliza a las víctimas y en un instante nos insensibiliza: un muerto es una tristeza, un millón de muertos es una información” (Todorov, 2013: 189).

En ambas fotografías hay un niño y una niña pequeños que murieron mientras sus padres buscaban lo que creían un futuro mejor para ellos. Ambas fotografías generan dolor, pero pueden ser miradas. No provocan rechazo sino más bien una conmoción. En su artículo “Contra el desamparo”, Perla Zelmanovich nos habla de la “posibilidad de dar sentido” al sufrimiento: “... incluso en las condiciones más penosas, el recurso de dar sentido posee una fuerza vital extraordinaria al ejercer con eficacia una función de velamiento (...) en el sentido de una distancia necesaria con los hechos, que permite aproximarse a estos sin sentirse arrasado por ellos. Se trata de una especie de pantalla, de trama que hace las veces de intermediación, capaz de generar condiciones mínimas

para una posible subjetivación de la realidad, una delgadísima malla que recubre la crudeza de los hechos, que le brinda la posibilidad a quien la padece, de erigirse como sujeto activo frente a las circunstancias, y no mero objeto de estas". Esa "delgadísima malla" nos permite mirar estas imágenes sin apartar la vista, posibilitándonos en algunos casos que emerja una subjetividad que no solo mire sino que también actúe.

Cuando vemos esas fotografías conformamos una "comunidad de espectadores", un nosotros que construye una "cercana distancia" ética y política con aquello que miramos. ¿Pero cómo se conforma ese nosotros? ¿Qué hace a lo común, a lo que se puede seguir tejiendo en una sociedad donde algunos no somos indiferentes "al dolor de los demás" como señala Susan Sontag? ¿Qué tipo de saberes y de pasiones movilizan? ¿Cómo aprovechar lo que en estas imágenes permite el involucramiento emocional y afectivo necesario para suscitar compromisos políticos?

Susan Sontag ya señaló con numerosos ejemplos cómo la exposición repetida a imágenes de sufrimiento y de dolor puede potenciar la insensibilización y la trivialización, cómo los seres humanos podemos habituarnos al horror de las imágenes. John Berger, respecto de las fotos que publicaban los diarios sobre la guerra de Vietnam, señala: "Mucha gente dirá que sirven para recordarnos la aterradora realidad, la realidad vivida tras las abstracciones de la teoría política, las estadísticas de muertes y los boletines de noticias... Y sin embargo, ¿qué es lo que vemos a través de ellas? Nos toman por sorpresa. El adjetivo que mejor las califica es 'cautivadoras'. Nos atrapan. (...) Cuando las miramos, nos sumergimos en el momento del sufrimiento del otro. Nos inunda el pesimismo o la indignación. El pesimismo hace suyo algo del sufrimiento del otro sin un objetivo concreto. La indignación exige una acción. Intentamos salir del momento de la fotografía y emerger de nuevo en nuestras vidas. Y al hacerlo, el contraste es tal que al reanudarlas sin más nos parece una respuesta desesperadamente inadecuada a lo que acabamos de ver" (Berger, 1998: 56).

Pero estas fotos y su potencialidad circularon junto a otros discursos visuales y periodísticos que forman parte de la cultura del espectáculo actual. Y es el propio dispositivo en el que están inmersas el que también habla por ellas. Es ese "dispositivo de enunciación" el que también les da sentido. Estas fotografías conviven con

publicidades y con un discurso informativo que transforma todo en mercancía. Así se vuelven imprevisibles entonces los efectos que las imágenes de dolor, sufrimiento o muerte puedan generar. Si queremos analizarlas, es importante preguntarnos no solo por lo que se ve en ellas, sino también por sus formas de publicación, por sus condiciones de producción y circulación, por sus espacios de visibilidad y por los posibles cambios en la lectura que van teniendo a lo largo del tiempo. Didi Huberman señaló en una entrevista:

“... Quitarle a las imágenes su potencial es una estrategia de poder, y eso es lo que continuamente practican los medios de comunicación. La primera vez que se publicó la fotografía de Capa ‘Muerte de un miliciano’, lo hizo *Life*, enfrentándola a un anuncio de dentífrico, estableciendo una equivalencia insoportable que quiere hacer la imagen inofensiva. El capitalismo acepta la crítica a condición de hacerla ineficaz, lo que constituye una forma de censura. Y esa es la inmensa responsabilidad de la prensa: el manejo de las imágenes. ¿Cómo se puede informar sobre los terribles sucesos que ocurren en Siria y a continuación dar una receta de pizza?” (Didi-Huberman, 2018: en línea).

¿Cómo ver estos días las fotos de Chile y después seguir con nuestra vida como si no pasara nada?

Bibliografía

Berger, John. “Fotografías de la agonía”, en Berger, John. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones la flor, 1998, pp. 54-58.

Susan Sontag. *El dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

Didi-Huberman, Georges. “El capitalismo acepta la crítica con la condición de hacerla ineficaz”, en Pita, Elena, entrevista en el diario *El Mundo*, 22 de octubre, 2018. Disponible en línea: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/10/22/5bc9f150e2704e54958b463f.html>

Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. México: Siglo XXI Editores, 2013.

Zelmanovich, Perla. "Contra el desamparo", en Dussel, Inés y Finocchio, Silvia. *Enseñar hoy: una introducción a la educación en tiempos de crisis*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 49-66.

POLÍTICA EDITORIAL E INSTRUCCIONES PARA AUTORES

Temática y alcance

Artefacto Visual tiene por objetivo la divulgación de las investigaciones que, desde una perspectiva interdisciplinar, se enfoquen en el campo de los estudios visuales latinoamericanos en cualquier época. Asimismo, la revista se propone generar un espacio de discusión y debate en el que pueda participar tanto la comunidad investigadora como el público en general. Planteamos *Artefacto Visual* como un espacio abierto y plural que permita a investigadores de diferentes procedencias y disciplinas y a todas aquellas personas interesadas en la cultura visual latinoamericana establecer un fructífero intercambio de las últimas ideas, avances y debates en el ámbito de los estudios visuales latinoamericanos.

Cualquier persona con interés por el mundo de la investigación y la enseñanza de los estudios visuales latinoamericanos, puede enviar originales que no hayan sido enviados a otras revistas, bien sean artículos de investigación, reflexión o revisión, o cualesquiera otros materiales que puedan encajar en sus secciones. El Comité Editorial realizará una primera revisión de los artículos recibidos con el fin de valorar el cumplimiento de mínimos de calidad.

Proceso de evaluación por pares doble ciego

La revista no enviará a evaluación por pares ciegos aquellos artículos que reciba y no cumplan con las normas de edición indicadas a continuación. La revista reenviará a los autores dichos textos, bien para que los ajusten a las normas, si aún hay margen de recepción, bien para que los retiren definitivamente.

La recepción de un original no presupone la aceptación para su publicación. Los originales son, en primer lugar, revisados por el Comité Editorial para comprobar si cumplen tanto los requisitos de las normas de edición, como unos mínimos de contenido científico y de adecuación a las líneas y objetivos editoriales de la revista. En segundo lugar, los artículos serán sometidos al dictamen de dos o más especialistas externos, recurriendo al sistema de pares y "doble ciego", en el que se mantiene el anonimato tanto del autor o autores como de los evaluadores. Los dictámenes podrán recomendar al autor la introducción de determinadas modificaciones. En el caso de que los dos informes recibidos sobre un original sean contradictorios, se acudirá a un tercer revisor externo. Los autores cuyos artículos hayan obtenido un dictamen favorable pero con sugerencia de correcciones lo volverán a enviar a la revista, una vez incorporadas las mejoras, en el plazo de veinte días. En el caso de modificaciones de calado, el artículo será nuevamente evaluado por dos evaluadores externos y un miembro del Comité Científico, antes de su eventual publicación. Si se hiciera necesaria la no aceptación de algún trabajo, la decisión será comunicada a su autor justificando los motivos en que ésta se basa. La revista se compromete a comunicar a los autores la decisión positiva o negativa sobre la publicación de sus originales en el plazo de tres meses desde que se hayan recibido.

La labor de los evaluadores

Los evaluadores tendrán en cuenta los siguientes aspectos en sus informes: 1) Contenido e importancia del texto, su estructura interna y planteamiento así como su redacción clara y adecuada; 2) La delimitación de los objetivos, las hipótesis, la metodología aplicada, las fuentes y la bibliografía; 3) La originalidad de los contenidos y su contribución al conocimiento.

Política de acceso abierto

Artefacto Visual provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación al público fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

El contenido de la revista está disponible en Acceso Abierto inmediatamente tras la publicación de cada número.

La revista no cobra tasas por el envío de trabajos ni cuotas por la publicación de sus artículos.

Frecuencia de publicación

Artefacto Visual. Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos publica semestralmente. Es decir, con la regularidad de dos números al año.

Exención de responsabilidad

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. *Artefacto Visual* no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

Declaración ética y de buenas prácticas

El equipo editorial de *Artefacto Visual* declara que el objetivo de la revista es el avance y la difusión del conocimiento sobre los estudios visuales latinoamericanos. Los autores de los artículos publicados asumen la responsabilidad de los contenidos de sus escritos, basados siempre en las diversas fuentes y materiales, en la originalidad, el rigor, el respeto a las evidencias históricas y a las opiniones vertidas por los especialistas. La honestidad en el tratamiento de dichas fuentes, tanto primarias como secundarias, y materiales forma parte de la ética científica.

El plagio constituye la apropiación de trabajos de otros autores presentados como propios, y se entiende como un comportamiento no científico ni ético ni adecuado, además de una seria violación de la ética de los investigadores. Cualquier texto en el que se detecte este comportamiento fraudulento será inmediatamente rechazado.

Los resultados de la investigación deben ser originales y estar expresados de forma clara y coherente para permitir el análisis y la revisión. Es obligación de cada autor realizar las sugerencias y correcciones de errores que sugieran los informes de los evaluadores. Los evaluadores, a su vez, se encargarán de hacer propuestas de mejora en los artículos asignados, de modo objetivo, justo y con el enfoque de su conocimiento como especialistas. La información que les llegue con la lectura de los artículos no debe ser divulgada ni utilizada, siendo este un compromiso fundamental cuando aceptan el encargo de revisión. Si los evaluadores detectaran algún conflicto de intereses, deben advertirlo al Comité Editorial de la revista para que éste reasigne otros especialistas.

Esperamos de los autores y colaboradores una comprensión y respeto de las expectativas éticas expresadas en esta declaración, entendiendo que son esenciales en la comunidad científica.

Directrices para los autores/as

Artefacto Visual publica artículos originales sobre aspectos de los estudios visuales latinoamericanos, que no se encuentren en proceso de evaluación en otras revistas. Los temas serán abordados desde una perspectiva de investigación, reflexión o revisión que aporte una visión o construcción teórica propia. Pueden ser redactados tanto en español como en inglés, portugués y francés. Los autores deberán enviar sus textos por email a: revista.artefacto.visual@gmail.com, ajustados a las normas de edición que se muestran a continuación.

Normas de edición:

La revista *Artefacto Visual* se edita únicamente en formato electrónico y, por tanto, se lee mayoritariamente desde dispositivos que ofrecen conexión a internet (computadoras, tabletas, iPad, etc.). Por este motivo, y con el objetivo de sacarle el mayor partido posible a este tipo de edición, animamos a los autores a que incluyan en sus textos enlaces a material de todo tipo disponible online (imágenes, audiovisuales, otros textos, etc.), que permitan al lector ampliar su horizonte con respecto al objeto de estudio propuesto. Esta interactividad será altamente beneficiosa para el lector al tiempo que está más acorde con las posibilidades de investigación y archivo que nos ofrecen las nuevas tecnologías.

a. Normas para los artículos científicos:

- Los textos tendrán una extensión de entre 15 y 22 páginas, incluyendo imágenes y bibliografía. Se enviarán únicamente en formato Word.

- Todos los textos deben estar escritos en Helvética o Times New Roman, tamaño 12 puntos, con espaciado 1,5. Se inicia el texto sin sangrado, pero después del primer párrafo se sangra (1,25 cms.), ejemplo:

Este estudio presenta un análisis de la obra y la figura de dos de los máximos representantes del llamado Arte Latinoamericano: la mexicana Frida Kahlo y el venezolano Armando Reverón.

Hoy en día, ya lejos de los presupuestos de la modernidad que los cobijó, Kahlo y Reverón siguen proyectando su estela e influencias en artistas del continente y del mundo. En tiempos posmodernos, neoliberales y globalizados, su influencia ha traspasado lo propiamente artístico, y la peculiaridad que caracterizó sus vidas se ha convertido en un referente que traspasa lo artístico.

- Después de cada apartado en que se divide el texto, bien con título o con numeración (siempre en negrita), se debe comenzar de nuevo sin sangrado, ejemplo:

2

Ambos artistas pasaron por Europa, entrando en contacto con los movimientos artísticos del momento. Y ambos supieron incorporar esas influencias en su quehacer artístico; aunque no fueron seguidores disciplinados ni ortodoxos de ninguno de ellos; por el contrario, si bien Reverón y Kahlo son artistas que se pueden incluir en los parámetros de la modernidad occidental del siglo XX, lo son desde su incorporación con un lenguaje propio, cimentado y deudor de los referentes locales y continentales.

- Todos los textos deben contar, por lo menos, con resumen en español y en inglés, sin que superen estos las 6 líneas cada uno. También deben añadirse entre 3 y 5 palabras clave en ambos idiomas. Los resúmenes deben ser estructurados, es decir, deben necesariamente contemplar los siguientes apartados:

1. Objetivos: deben expresar claramente el objetivo general y la hipótesis planteada.
2. Metodología: expondrán claramente la metodología utilizada y los materiales usados para la investigación.
3. Resultados obtenidos: deben destacar fundamentalmente los resultados que sean novedosos.
4. Conclusiones: deben indicar con precisión las conclusiones primarias a las que se ha llegado y sus implicaciones en investigaciones futuras.

Los resúmenes deben estar escritos en pasado.

- Los artículos deben contar, al menos, con los apartados de introducción (metodología), cuerpo o desarrollo del trabajo, conclusiones y bibliografía.
- Los textos deben llevar el título en la lengua original del escrito en tamaño 13 puntos, *en cursiva*, y sólo en mayúsculas la capital (y la primera de un nombre propio). También se debe incluir la traducción del título al inglés o al español (si la lengua original del texto fuera diferente a esta última).
- En el documento de texto del artículo no debe aparecer el nombre del autor ni referencias a su identidad. En un documento de texto aparte se debe indicar el título del artículo, el nombre y apellido(s) del autor, su adscripción académica, un correo de contacto y una breve semblanza académica de no más de 4 líneas.
- Las notas deben ir a pie de página, con numeración corrida y arábiga, en el mismo tipo de letra del texto y a tamaño 10 puntos, con espaciado simple. No se deben usar las notas para señalar referencias bibliográficas, sólo en el caso de que se mencione algún aspecto particular del libro citado. Son notas de ampliación de información o de aclaración de conceptos.
- Para señalar la referencia bibliográfica de las citas textuales o las paráfrasis incluidas en el texto se hará a continuación de la cita, de la siguiente manera: (Primer apellido del autor, año: página o páginas); ejemplo: (De Pedro, 2000: 35). En la medida de lo posible, debe darse el número de página o páginas, también si se parafrasea una idea o concepto específico de un autor.

- Las citas largas (a partir de 5 líneas) aparecerán en párrafo separado, con un espacio de separación por arriba y por abajo y con sangría izquierda de 1,5 puntos con respecto al texto. Estas citas tendrán el mismo tipo de letra del texto, el mismo tamaño e interlineado 1,5. No se pondrán las citas en cursiva, entre comillas o entre paréntesis, a no ser que así estén en el original citado o que el autor quiera resaltar alguna palabra o concepto (en ese caso se indicará: *Cursivas o paréntesis mío*). Las citas textuales cortas (de hasta 4 líneas) se pondrán en el cuerpo del texto entrecomilladas.
- En el caso de que el texto citado no tenga paginación y esté disponible en internet deberá explicitarse. Ejemplo: (Apellido, año: en línea).
- En el caso de fuentes de archivo, la referencia será similar a los casos anteriores pero al final se debe establecer: (Título de documento, lugar, fecha, siglas de archivo, sección, fondo, vol./leg./t., año). Si el documento ha sido tomado de un archivo online, se señalará: (Título de documento, lugar, fecha, siglas de archivo, sección, fondo, vol./leg./t., año: en línea).
- En relación con la bibliografía final, ésta debe citarse al final del texto como sigue:
 - Libros (un autor): De Pedro, Antonio. *El diseño científico*. Akal: Madrid, 2000.
 - Libros (dos o tres autores): Rouquié, Alan; Hermet, Guy. *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.
 - Libros (cuatro autores o más): Rouquié, Alan et al. *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.
 - Libros (editor o compilador en lugar de autor): Rouquié, Alan (comp.). *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.
 - Capítulo de libro: Rojas, Manuel. "Las relaciones gobierno-partido en Costa Rica", en: Hernández, Víctor (ed.). *Gobiernos y partidos en América Latina*. FCE: México, 1993, pp. 35-66. En el caso de más de un autor del capítulo se procede como en el caso de los libros de varios autores.
 - Artículo de revista: Zaid, Gabriel. "La fe en el progreso", en: *Historia y MEMORIA*, n° 7, julio-diciembre, 2013, pp. 54-70. En el caso de más de un autor se procede como en el caso de los libros.
 - Artículos de prensa: López, Manuel. "El poder institucional en México", en: *La Nación*, 30 de julio de 2014, México DF, pp. 4-5.
 - Tesis: Ávila, José. "La violencia en Colombia" (Trabajo de tesis para obtener la Maestría en Ciencias Políticas, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989), pp. 24-29.
 - Ponencias o presentaciones: Aguirre Rojas, Carlos. "La historia regional en la perspectiva de la corriente francesa de los Annales" (Conferencia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, octubre de 2014).
 - Fuentes de Archivo: Suarez, Miguel. "Testamento". *Archivo general de Boyacá (AGB)*, Tunja (Boyacá), Colombia. Sección 3ra, Fondo: Colonia, vol. 2/leg. 1/ t.1., 1578.
 - Entrevistas y comunicaciones personales: Mejía, Carlos (Ministro de Educación Nacional de Colombia), entrevista por María Raquel Rato, 5 de febrero de 2005.
 - En el caso de que el texto citado esté disponible en internet deberá también citarse la fuente (URL o DOI) y la fecha de consulta (también en el caso de fuentes de archivo). Ejemplo: Zaid, Gabriel. "La fe en el progreso", en: *Historia y MEMORIA*, julio-diciembre, 2013, pp. 54-70. Disponible en: http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_9971_7639.pdf (Consultado en línea: 4 de septiembre 2014).

Enlaces a imágenes, material audiovisual y páginas web: interactividad

- En la medida de lo posible, se evitará la integración de imágenes en el texto a la manera tradicional. El autor podrá incluir tantas imágenes como quiera pero en forma de enlace a una página web estable y fiable (que no sea susceptible de desaparecer en cualquier momento), donde el lector podrá ver la imagen referida. Cuando esto no sea posible (por ser una imagen con poca estabilidad

o de muy mala calidad en internet, o por ser una imagen de archivo no digitalizado), se enviará la imagen a los editores del volumen, y se colocará la llamada correspondiente dentro del texto a la imagen y su numeración, ejemplo: (Imagen 1). Estas imágenes serán almacenadas por los editores en un espacio web diseñado para la ocasión desde el que se enlazarán al texto. Las imágenes se deben enviar en archivos aparte, no integradas en el texto, preferiblemente en formato jpeg de alta calidad; cada archivo llevará el nombre correspondiente a la imagen, ejemplo: [imagen1.jpg](#). Se adjuntará también un documento con todos los pies de foto a tamaño 10, ejemplo:

Imagen 1. Diego Rivera. *El hombre controlador del universo*, 1934. Fresco del Palacio de Bellas Artes, México. Detalle donde aparece León Trotski. Imagen tomada de Löwy, 2013: 66.

- Cuando la imagen se vincule al texto a través de un enlace a una página web, se debe señalar la posición de la imagen con numeración arábiga entre paréntesis (Imagen 2); a continuación, entre corchetes y **resaltada en amarillo**, se debe facilitar la dirección web de la imagen (en la versión final del texto, esta dirección tendrá la forma de hipervínculo en el paréntesis que señala el número de la imagen). Es importante que esta dirección web sea lo más estable y fiable posible, para evitar que en el futuro el enlace no funcione, y que la imagen sea de la mayor calidad: es preferible, por ejemplo, enlazar con una imagen de Wikimedia Commons u otro archivo público de imágenes en línea que con una colgada en un blog desconocido o en una página web personal, pues estos últimos son susceptibles de ser cerrados en cualquier momento. Por último, el autor debe elaborar también un pie de imagen similar al del ejemplo anterior; éste se coloca en una nota al pie tras el paréntesis que vincula la imagen. Ejemplo:

Todos recordamos la famosa foto del año 1926 (Imagen 3)³ [http://server2.assets.sigojoven.com/system/user_images/142994-KAHLO._Family_portrait._1926_large.jpg?1324664281] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo *garçon* ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.

- Si la imagen enlazada se encuentra en un contexto mayor, sin posibilidad de obtener una dirección web que la muestre de forma individual (como ocurre en algunos archivos online) o si la imagen se encuentra dentro de una publicación digitalizada en su totalidad (como ocurre, por ejemplo, con algunos periódicos del siglo XIX), se debe especificar dónde encontrarla dentro del texto, al lado del enlace y entre paréntesis (por ejemplo, con el número de página en el que se encuentra o la referencia dentro del archivo).
- Además de imágenes, animamos a los autores a que añadan todo tipo de enlaces a material audiovisual, sonoro o textual que se encuentre en internet y que se considere necesario y/o adecuado para el lector. El autor puede, así, conformar un universo audiovisual, documental y textual que complemente, complete y ayude a la comprensión de su texto y permita una lectura interactiva con el lector. Este tipo de enlaces, sin embargo, son opcionales y están sujetos a la decisión del autor. En estos casos, la dirección web que se quiere enlazar al texto debe incluirse entre corchetes justo detrás de las palabras que deban funcionar como hipervínculo. Todo, las palabras del texto que serán hipervínculo y la dirección web, se debe **marcar en amarillo**. Ejemplo:

Todos recordamos la famosa foto del año 1926 [http://server2.assets.sigojoven.com/system/user_images/142994-KAHLO._Family_portrait._1926_large.jpg?1324664281] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo *garçon* ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.

b. Normas para las reseñas bibliográficas:

La sección "Reseñas" de la revista *Artefacto Visual* recoge revisiones críticas de libros publicados durante el año en curso y el año anterior. El objetivo de la sección es la reflexión y el debate crítico y, por lo tanto, serán rechazados todos aquellos textos únicamente destinados a la promoción y presentación de libros y publicaciones.

Las reseñas tendrán una extensión comprendida entre 2 y 3 páginas e irán precedidas por una ficha bibliográfica que consigne los datos que se incluyen en este ejemplo:

Claudio HERNÁNDEZ BURGOS, *Granada azul. La construcción de la "Cultura de la Victoria" en el primer franquismo*, Granada: Comares, 2011, 341 páginas, por Ángel Alcalde Fernández (Instituto Universitario Europeo).

Todos los textos deben estar escritos en Helvética, tamaño 12 puntos, con espaciado 1,5. Se inicia el texto sin sangrado, pero después del primer párrafo se sangra (1,25 cms.). Seguirán, en general, las normas de edición que rigen los artículos científicos.

El contenido de las reseñas deberá abordar los siguientes puntos:

- un resumen que dé cuenta del tema abordado por el autor del libro, señalando sus principales aportaciones y el enfoque adoptado; se recomienda también la referencia a las fuentes utilizadas en la investigación.
- una contextualización de la obra analizada en un debate más amplio, estableciendo comparaciones con otras investigaciones que hayan abordado temas similares o que hayan adoptado enfoques parecidos.
- una valoración crítica de la obra que permita establecer las aportaciones del trabajo reseñado pero también sus posibles fallas o las nuevas preguntas que plantea dentro del debate en que se sitúa. No se publicará ninguna reseña que haga una presentación sin valoración crítica.

Las reseñas, una vez evaluadas y revisadas, podrán ser devueltas a sus autores para que incorporen las mejoras sugeridas.

La cesión de derechos

- Al enviar su texto a la revista el autor se compromete a ceder los derechos de edición y publicación sobre el texto en favor de *Artefacto visual*.
- Asimismo, el autor declara que tanto las opiniones vertidas en su texto como los permisos de reproducción de las imágenes, si los requiriera, son su responsabilidad.

Envío de artículos

Los artículos se publicarán en dos secciones de la revista: el "Dossier", de acuerdo al tema monográfico propuesto en cada convocatoria, y la "Tribuna Abierta", en la que se recibirán artículos de diversos temas durante todo el año. Además, se acepta el envío de entrevistas a personas relevantes y reseñas de libros o exposiciones.

Lista de comprobación de preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, se les requiere a los autores que indiquen que su envío cumpla con todos los siguientes elementos, y que acepten que envíos que no cumplan con estas indicaciones pueden ser devueltos al autor.

1. El artículo no ha sido enviado al mismo tiempo a otra revista para su evaluación.
2. En documento aparte se envía el nombre y apellidos, centro de trabajo o adscripción profesional, la dirección de correo electrónico y breve semblanza.
3. Se ha comprobado que no aparecen indicios de la autoría a lo largo del texto.
4. La contribución se ajusta a las normas de estilo de la revista.
5. Las imágenes se envían en archivos jpeg separados, no integradas en el texto.

Toda la documentación requerida debe enviarse por email al correo: revista.artefacto.visual@gmail.com

Derechos

Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Pueden ser copiados, distribuidos y comunicados

públicamente siempre que se cite debidamente su autor y la revista, y que no se haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>. Se podrá disponer libremente de los artículos y otros materiales contenidos en la revista solamente en el caso de que se usen con propósito educativo o científico y siempre y cuando sean citados correctamente.

Pertenece a los autores la propiedad intelectual y los derechos de autor de los artículos que en la revista se contienen. Al enviar su trabajo a la redacción de *Artefacto Visual*, el autor cede al editor de manera no exclusiva los derechos de reproducción, publicación, comunicación pública, distribución y transformación con el fin de que pueda ser publicado en la revista en versión electrónica y se pueda consultar desde la web de la revista. Asimismo, los autores autorizan que su artículo sea publicado bajo la citada licencia Creative Commons Reconocimiento-Sin obras derivadas.

Los autores pueden establecer por separado acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de versiones posteriores de la obra publicada en la revista, con un reconocimiento de su publicación inicial en *Artefacto Visual*.

Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente (por ejemplo, en repositorios institucionales o en su propio sitio web), ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para fines de investigación y de contacto con los autores.