

Libros de **Cátedra**

Metáfora, verdad ficcional y conocimiento

Alcances epistemológicos y estéticos
de la interrogación sobre la imagen

Paola Sabrina Belen - Sofía Delle Donne
Guillermina Cabra (coordinadoras)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

METÁFORA, VERDAD FICCIONAL Y CONOCIMIENTO

ALCANCES EPISTEMOLÓGICOS Y ESTÉTICOS DE LA INTERROGACIÓN SOBRE LA IMAGEN

Paola Sabrina Belen

Sofía Delle Donne

Guillermina Cabra

coordinadoras

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Agradecimientos

A las/os estudiantes de las asignaturas Epistemología de las artes y Pensamiento contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

A la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).

Todo puede suceder, porque nadie sabe nada, porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella; porque ni las cosas ni nuestro saber acerca de ellas está acabado y concluso, y porque la verdad no es algo que esté ahí, sino al revés: nuestros sueños y nuestras esperanzas pueden crearla.

—María Zambrano, *Misericordia*

Índice

Introducción	7
<i>Paola Sabrina Belen</i>	

PRIMERA PARTE

Algunas redefiniciones	9
------------------------	---

Capítulo 1

Imagen y conocimiento en el entorno social contemporáneo	10
<i>Daniel Jorge Sánchez y Paola Sabrina Belen</i>	

Capítulo 2

Metáfora, verdad y conocimiento en la racionalidad poética	24
<i>Paola Sabrina Belen</i>	

Capítulo 3

Reformulaciones creativas y perceptivas del proceso artístico	33
<i>Sofía Delle Donne</i>	

SEGUNDA PARTE

Mundos ficcionales	43
--------------------	----

Capítulo 4

El contexto y el paisaje: modos de intervención artística en el espacio público	44
<i>Nicolás Alejandro Bang</i>	

Capítulo 5

Entre el desajuste visual y la ternura	50
<i>Guillermina Cabra</i>	

Capítulo 6

Imagen y verdad ficcional: un caso de investigación en artes	56
<i>Mercedes Zago</i>	

Capítulo 7

Imagen, mito y tradición en dos retratos del Cnel. R. Bernabé Estomba _____ 70

Mauro Rivas

Capítulo 8

Desmonumentar a Roca: reflexiones sobre la imagen conmemorativa _____ 82

Ana Sol Pontaquarto

Capítulo 9

La práctica popular del exvoto y su estatuto artístico

Ana Laura Cotignola _____ 94

Capítulo 10

La emancipación social del arte cristiano: artísticidad en comunidad _____ 108

Luisina Bifaretti

Las/os autoras/es _____ 120

Lista de tablas

Tabla 6.1 Esquema operacional _____ 64

Tabla 6.2 Cronograma _____ 65

Tabla 6.3 Rúbrica _____ 66

Lista de figuras

Figura 9.1 Vista casitas, santuario Difunta Correa _____ 96

Introducción

Como continuación del libro de cátedra publicado en 2021¹, en esta nueva propuesta pretendemos ampliar los fundamentos de nuestra reflexión integrando a la cuestión de la dimensión epistémica de la imagen nuevos problemas y categorías de análisis. En tal sentido, inscripto, además, en una investigación en curso en el marco del Programa de Incentivos, en este texto incorporamos el problema de la metáfora en distintas corrientes del pensamiento contemporáneo, para desarrollar los posibles entrecruzamientos entre imagen, metáfora y conocimiento. Desde un recorte temático de casos que posibilita indagar en producciones de diferentes espacios y momentos históricos, examinamos sus valores sociales y políticos, así como sus alcances estéticos y epistemológicos, atendiendo a los procesos globales en el entorno contemporáneo y a las marcas particulares de la cultura latinoamericana. Para ello, asumimos un enfoque procesual, relacional y situacional, articulador de los aportes de diversas disciplinas (Epistemología del arte, Historia de las artes, Estudios visuales, Estética y Teoría del arte).

Destacamos, asimismo, que este libro se constituye en el seno de diversas cátedras de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Epistemología de las artes; Pensamiento contemporáneo; Estética; Historia de las artes visuales 1 e Historia del arte 1, 2 y 3) e integran el mismo parte de sus docentes-investigadores/as y adscriptas. Está concebido para servir de apoyo a quienes cursan dichas materias, puesto que profundiza en ciertas temáticas que integran los contenidos programáticos, a la vez que ofrece herramientas teóricas y estrategias metodológicas para abordar la producción de imágenes, así como su investigación y enseñanza en las artes y las humanidades.

Así, en esta oportunidad, desde análisis teóricos y estudios situados de casos, nos dedicamos a la reflexión y a la discusión acerca de la singularidad de las imágenes y del conocimiento específico que producen, considerando su condición antes y después de la irrupción de los modernos dispositivos de reproductibilidad y, luego, en la era de la multiplicidad digital, teniendo en cuenta el prolífico campo de investigación que habilitan las redes sociales, la big data y el desarrollo de la inteligencia artificial.

En tal sentido, a lo largo de sus distintos capítulos, algunas interpretaciones son realizadas desde la Historia del Arte, mientras otras indagaciones son propiciadas por los estudios visuales y la crítica política de las visualidades, tomando en consideración los aportes del giro decolonial. No obstante, en todas las contribuciones buscamos dimensionar el papel de la imagen como agente concreto y transformador de la realidad.

¹ Belen, P. y Delle Donne, S. (Coord.). (2021). *La dimensión epistémica de la imagen. Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico*. EDULP.

Las/os invitamos, entonces, a recorrer estas páginas con la expectativa de aportar reflexiones a la construcción de miradas múltiples y renovadas sobre la experiencia del arte y su potencia epistémica y el deseo de que resulten un estímulo para quienes las lean.

Para finalizar, queremos resaltar que concretar una publicación académica es siempre una tarea que demanda esfuerzos colectivos. Nuestro especial agradecimiento a la UNLP y a su Editorial por hacerlo posible.

PRIMERA PARTE

Algunas redefiniciones

CAPÍTULO 1

Imagen y conocimiento en el entorno social contemporáneo

Daniel Jorge Sánchez y Paola Sabrina Belen

Introducción

La transformación tecnológica que ha llegado a la vida cotidiana y, fundamentalmente, — más que al uso instrumental de la tecnología— a la construcción de las subjetividades, ha dimensionado como nunca la teoría estética en su aspecto epistémico, en un marco de complejidad multisensorial e interactivo, que excede lo conceptual y lo hermenéutico, a la vez que demanda categorías más diversas y complejas para su análisis.

La dimensión estética en el proceso artístico contemporáneo genera una experiencia de presencia en condiciones de gran fragmentación temporal y una relación espacial con los objetos que construye una oscilación permanente entre “efectos de presencia” y “efectos de significado” (Gumbrecht, 2005). Así pues, la comunicación no solo puede transmitir significados, sino que construye presencia.

El sistema de representación epistémico de la modernidad —que cristaliza en el siglo XIX— tiene sus primeros indicios de transformación en el continente europeo, a partir de las corrientes fenomenológicas, el constructivismo y los estudios culturales, entre otros, aunque dos de sus mayores críticos fueron Heidegger y Morin. Este último constituye un antecedente directo a lo que se denomina actualmente la epistemología de la complejidad².

Este cambio de paradigma respecto a la construcción epistémica en la contemporaneidad no solo transforma la estructura del proceso cognitivo, al salir del modelo sujeto-objeto y absoluto de la modernidad, para pasar al modelo relacional y situacional. Además, entre otras cosas, la validación como paradigma de lo situacional trae aparejada la crisis y, de algún modo, el fin —desde las construcciones epistémicas vinculadas a las ciencias sociales— del

² En Monteiro Neto (2022, p. 451) puede encontrarse una síntesis del quiebre que implicó para el proceso moderno la aparición de lo que Morin denominó el pensamiento complejo: “En contraposición a la postura defendida por los pensadores modernos, Morin (2015, 1983) analiza los límites e insuficiencias de la racionalidad científica clásica y sugiere vías para el desarrollo del pensamiento complejo. El paradigma moderno orienta la búsqueda de una racionalidad y una teoría que sea capaz de asegurar de modo concluyente, certero y universal la verdad, basada en algoritmos concebidos por un Dios matemático. No obstante, el desarrollo histórico de las ciencias (física, química, biología, cibernética, teoría de sistemas, informática, etc.) en la búsqueda del orden, la certeza, el determinismo y la simplicidad encontró el caos, la incertidumbre, la indeterminación y la complejidad. Estas nociones se vuelven cruciales para fundamentar los principios del pensamiento complejo”.

predominio absoluto de los patrones de pensamiento de la denominada *civilización occidental europea* y da paso al concepto —en este campo de la construcción del conocimiento de las ciencias sociales— de la denominada decolonialidad.

En lo que refiere a la construcción de la dimensión epistémica del proceso artístico, estos cambios son fundamentales para integrar esta faceta de la acción humana como campo de conocimiento, en un marco complejo, diverso y transformador. Lo complejo genera el abandono de la certeza de la lógica matemática y absoluta, establecida desde la relación sujeto-objeto, para dar lugar al abordaje de lo incierto. Lo diverso genera la validación de múltiples paradigmas, no desde una perspectiva relativista, sino desde una mirada constructiva en una relación y situación dadas. Y lo transformador incorpora a la creatividad en la acción concreta de la transformación social.

Asimismo, la imagen emerge como elemento factible de ser dimensionado en su faceta epistémica, pero lejos del concepto de “representación fidedigna” anclado en la idea de “espejo de la realidad” sino más bien en el contexto de una construcción de pensamiento factible de ser interpretada desde una dimensión epistémica compleja. Se trata del denominado “giro icónico” o lo que José Luis Brea denomina “el cambio de régimen escópico”:

se definen, doblemente, tanto [1] un conjunto de “condiciones de posibilidad” —determinado técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente— que afectan a la productividad social de los “actos de ver”, como [2] un sistema fiduciario de presupuestos y convenciones de valor y significancia, que definen el régimen particular de creencia que con las producciones resultantes de dichos actos es posible establecer, para el conjunto de agentes que intervienen en los procesos de su gestión pública, ya sea como receptores, ya como productores activos que disponen sus actos en el universo lógico de los enunciados y actuaciones posibles en su contexto. (Brea, 2006, pp. 151-152)

En la misma sintonía, la filósofa chilena Alejandra Castillo plantea que ese cambio permite que la imagen pase a ser parte constitutiva de “la realidad”, al tiempo que define el régimen escópico como:

un particular orden de dominio visual, que describe lo que puede ser visto y lo que no. Este orden visual da contorno y figura a aquellos cuerpos que gozan de visibilidad y presencia como, a su vez, limita y margina a otros. Ese régimen escópico determina los modos en que se unen tres registros: el deseo, la escritura y la imagen [...] Lo que la mirada busca, está limitado por un archivo que hace posible ese deseo, esa mirada. (Castillo, 2020, p. 15)

Y más adelante completa: “Las imágenes dejan de ser referentes de una realidad externa para ser ellas mismas constitutivas de la realidad. He ahí la condensación escópica de nuestra época”. (Castillo, 2020, p. 24)

Antecedentes filosóficos de la crisis sujeto-objeto

Los aportes de Heidegger y la hermenéutica de Gadamer

Desde el continente europeo el primer antecedente en el siglo XX fue el filósofo Martin Heidegger. Él cambia la relación sujeto-objeto por la de *estar en el mundo*³. De este modo comienza a desarticular el esquema moderno anclado en principios rígidos, basados en reglas precisas y absolutas, reinstalando la complejidad y la incertidumbre en la dimensión epistémica.

En Heidegger, el *Ser* se presenta como acontecer en lugar de *Verdad*, construida desde un campo lógico aristotélico y *metafísico*⁴. El *Dasein*⁵ está en un mundo ya interpretado. Por eso genera lo que Bucholtz (2015, p. 9) denomina “los límites de la representación”:

En su crítica a la Modernidad, Heidegger parece decir que el hombre ha conseguido instalarse, gracias a las ciencias, sobre la naturaleza y, por gentileza de la técnica, sobre sí mismo. Esta situación sería posible porque el hombre ya no piensa el mundo, sino que lo calcula a modo de representación.

Agrega luego:

en este “representar”, el hombre, erigido como sujeto, dispone de lo ente y de su verdad en cuanto que lo convierte en objeto. A través del método, que todo lo mide, controla y predice, la ciencia moderna determina de antemano lo que son las cosas, de tal manera que los objetos son, en cuanto objetos representados. La representación sería, así, la objetivación de lo ente (Bucholtz, 2015, p. 12)

³ Respecto de la definición heideggeriana de mundo, González Valerio (2005, p. 138) resalta su semejanza con la noción gadameriana de “horizonte”, y precisa que “el mundo no es res extensa frente a una res cogitans, ni el mundo es objeto, ni el ser humano es sujeto, antes bien, como asegura en *Ser y Tiempo*, el ser-ahí es ya siempre ser-en-el-mundo. Además, el mundo no es una cosa dada, fija y preestablecida, sino que ‘el mundo mundeas’. ¿Cómo mundeas el mundo? Si el mundo es ese lugar donde somos, en la medida que somos y vamos siendo transformamos el mundo: el mundo es histórico, y justo por eso no «es», sino que es «siendo»”

⁴ La característica del modelo occidental del pensamiento a partir de los filósofos griegos como Aristóteles fue construir un sistema de pensamiento fundado en los principios lógicos, que entiende a la realidad como una construcción estructurada en principios, “leyes” absolutas de funcionamiento, tanto en la dimensión espacial, temporal y en la modernidad europea del siglo XIX, se trató de trasladar estos principios a la historia y las relaciones sociales y culturales de los seres humanos.

⁵ “La comprensión constituye un elemento de la estructura fundamental del *Dasein* en cuanto ser en el mundo. La comprensión sólo de manera secundaria es una cuestión epistemológica y tiene en cambio una estructura existencial. La relación del hombre con las cosas es ya interpretación que apunta más que a un saber intelectual o teórico, a un poder hacer. Para este filósofo hay siempre una pre-comprensión no intelectual que no puede ser reducida a un conocimiento puro. Toda referencia a una cosa particular se encuentra conectada a la totalidad de cosas que ya están interpretadas”. (Belen, 2013, p. 120).

Esta puesta en cuestión de la seguridad de las denominadas leyes de la naturaleza y la lógica del devenir de la realidad —entendida como algo externo y absoluto al pensamiento— instalada en la modernidad le abre la puerta al proceso artístico al campo fundamentalmente del conocimiento; de lo que el occidente moderno denomina la “racionalidad” y lo saca del modelo de la “expresión” en términos románticos y el funcionalismo técnico instrumental, tanto del campo académico racionalista del siglo XVIII, como del práctico utilitario del capitalismo del siglo XIX y XX.

Escapa también a los límites en los cuales en la segunda mitad del siglo XX se había encorsetado al proceso artístico como un sistema de comunicación, dentro de las reglas de los “lenguajes”, de modo funcionalista y determinista, llevándolo a una dimensión filosófica, hacia el campo del “habla”⁶ como cualidad, capacidad y fundamentalmente como posibilidad y vínculo.

Esta dimensión filosófica citada reincorpora al campo epistémico al mundo simbólico, donde la verdad no se presenta como deducción determinista operada fundamentalmente por una lógica cartesiana, sino que se evidencia como des-ocultamiento: *alétheia*. Para Heidegger (1996, p. 29), la obra de arte revela el ser, en ella acontece la verdad como desocultamiento: “Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *alétheia*”.

La verdad ya no puede ser pensada desde la idea de copia o adecuación, sino desde una relación más esencial entre la obra y la realidad.

Según Hans-Georg Gadamer (1991), continuador en el campo de la hermenéutica filosófica de esta línea de pensamiento de Heidegger, recuperar la verdad y el carácter epistémico del arte implica superar la subjetivación de la estética iniciada por Kant y exacerbada por la doctrina de la vivencia, según la cual la obra de arte es expresión de una vivencia del artista y la experiencia estética se reduce a la reproducción posterior de la misma.

Así, para Gadamer, en el encuentro con la obra de arte tiene lugar una experiencia de verdad y conocimiento con su propio modo de legitimidad que no debe además dejarse limitar por el ámbito de control de la metodología científica (Belen, 2021).

En virtud de que la verdad del arte implica el evento fundamental de la *aletheia*, el sentido de la obra nunca podrá ser aprehendida en su totalidad, ya que cada interpretación, por ser finita e histórica, siempre será diferente. Por ello es símbolo, fragmento que se revela como inagotable, que no puede agotarse en una comprensión o en una sola definición, no hay concepto que pueda abarcarlo y decirlo todo.

La experiencia de la verdad en el arte no implica entonces una construcción unívoca y estática de ese conocimiento, sin dialógica, diversa y dinámica, esto es relacional y situacional, sin dejar de constituirse como experiencia de verdad en cada instancia.

⁶ El Habla es el lugar donde el ser acontece: es la morada del ser. Frente a la concepción instrumental, el lenguaje como Habla permite al hombre tener un mundo, se produce la genuina apertura del ser.

El aporte del pragmatismo estadounidense

La corriente pragmática estadounidense ancla sus raíces hacia el siglo XIX y va generando aportes en sus distintas derivaciones hasta la segunda mitad del siglo XX.

Anclado en el enigma de la búsqueda de las consecuencias del “servo arbitrio” protestante, a diferencia de la tradición metafísica tradicional, el pragmatismo opera desde el principio de incertidumbre y apunta a resolverla a partir de la acción concreta. Sus antecedentes históricos se remontan a la tradición puritana americana y a los denominados padres fundadores. Por ello, se pueden considerar como premisas subyacentes de esta corriente la construcción sobre la incertidumbre de la predestinación (principio protestante del servo arbitrio) y la utilización de la persuasión discursiva para la conversión y el gobierno de la comunidad (principio democrático de convivencia de las primeras comunidades de colonos). Eso lleva a trabajar el recurso de la probabilidad y la estadística para dimensionar lo inconmensurable o lo desconocido, que actúa como una herramienta fáctica y operativa para dimensionar una estrategia de acción y concreción (Sánchez, 2019).

El pragmatismo instala un concepto de verdad en un marco de sentido, entendiendo que todo en la naturaleza es una relación sígnica (Peirce, 1978). Esto genera la famosa frase de Dewey acerca de la verdad como lo que conviene a un grupo social o los conceptos de Rorty (1996), que entiende a la mente como un entramado de deseos y conceptos o que el mundo es como lo leo o lo interpreto.

Este marco teórico le da al proceso epistémico una operatoria dinámica y constructiva. Desde el proceso creativo, esto es, asignar a la relación artista-obra un carácter heurístico, que habilita lo que hoy día se denomina la investigación en artes y la asociación de la creatividad a la resolución de problemas concretos más que a la inspiración en el sentido romántico del término o el seguimiento de cánones.

Y desde el proceso receptivo una relacionalidad que habilita el valor epistémico de la experiencia y una experiencia situacional, cualificada diría Dewey (2008), con categoría de verdad y no como indicio a demostrar o validar por medio de la deducción lógica.

El concepto de mundo configura entonces una construcción teórica (Rorty, 2020) y diversa⁷. Y desde esta concepción el concepto de imagen no se concibe como “espejo de” sino como construcción, esto es, *mimesis*⁸ en el sentido de presencia y transformación desde la concepción del mundo griego antiguo y no como copia de un ideal o modelo, como se entiende desde la perspectiva de Platón que fue incorporada en la tradición del proceso artístico occidental.

Desde esta línea es que Howard Gardner (2019) construye el concepto de *inteligencias múltiples* y Nelson Goodman (1990) la denominada *ontología evanescente* o *pluralismo*

⁷ Reconoce múltiples maneras de experimentar nuestro encuentro con la realidad. La experiencia de percepción de la realidad depende del contexto en que estamos situados (Thayer, 1982).

⁸ “«Mimesis» deriva de «mimós» y «mimeisthai», términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que algunos fieles experimentaban en ciertos rituales, cuando sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana –divina o animal- o seres de otro tiempo” (Bozal, 1987, p.170).

*irrealista*⁹ que habilita definitivamente el ingreso del proceso artístico en su dimensión epistémica desde un marco relacional, situacional y diverso, al partir de un concepto de creatividad en tanto heurística operativa y concreta, a la vez que la recepción constituye una experiencia constructora de verdad.

El proceso artístico como constructo dinámico e indefinido en Castoriadis y Foucault

Michel Foucault y Cornelius Castoriadis, fundamentalmente en los años 60 y 70 del siglo XX, contribuyen a desarmar, desde diversas perspectivas, el modelo progresivo, homogéneo y absoluto de la racionalidad occidental, instalado a partir del pensamiento hegeliano y sus derivaciones.

Foucault (1969) con su “método arqueológico” aporta la concepción del proceso artístico como configuración discursiva heterotópica y espacio de alteridad deconstructiva que rompe la homogeneidad y progresividad histórica desde la que se construye la concepción moderna de la historia económica, social y cultural, en la que se inserta la historia del arte. Esto habilita a hablar de diversidad de conocimientos y de la idea del conocimiento como condición de posibilidad.

De este modo, pueden encontrarse en Foucault (1979) este tipo de definiciones: “Las teorías son hechos en el mundo y pretenden ser conocimiento sobre el mundo. Las condiciones de existencia no deciden la cuestión de su verdad que surge del segundo de ellos” (p. 75) o “ver históricamente como se producen los efectos de verdad en el interior de los discursos que no son en sí mismo, ni verdaderos ni falsos” (p. 192).

El célebre análisis del cuadro *Las meninas* de Velázquez (Foucault, 1969) es un modo concreto de analizar esta disolución del modelo absoluto de verdad construido en la modernidad y de presentar la disolución del concepto de sujeto moderno¹⁰, además de la consolidación de la noción de conocimiento como heterotopía¹¹.

En el caso de Castoriadis, este también desarma la concepción progresiva lineal y conceptual del proceso artístico generada en el período moderno y asimismo reafirma el carácter transformador, en términos políticos revolucionarios, desde su marco teórico marxista trotskista, además del psicoanalítico. Por ello, habla del proceso artístico como un constructo teórico dinámico e indefinido. De algún modo, conserva la concepción moderna de la

⁹ “Esa transformación de la filosofía lleva desde la concepción de una verdad y un mundo únicos, acabados y encontrados así, a pensar en una diversidad de versiones, todas correctas y a veces en conflicto” (Goodman, 1990, p. 14).

¹⁰ “Quizás haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica [...] En efecto, intenta representar todos los elementos [...] Pero allí, en esta disposición que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial, la desaparición necesaria de lo que lo fundamenta [...] de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo –que es el mismo– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación” (Foucault, 1969, p. 25).

¹¹ “Creo en una ciencia que estudie la heterotopía. Lo que se desvía de la norma exigida [...] Hago las historias de las problematizaciones. De cómo las cosas se vuelven problemas” (PsicoFilosofía, 2022).

transformación revolucionaria, pero de modo abierto e indefinido¹². Propone así la idea de Ser como caos y no como Cosmos (Castoriadis, 2005). Ese caos no es mero desorden sino pulsión creativa y transformadora, que él denomina “magma” para analogizar esa pulsión con el estado ígneo del planeta tierra en su centro, mientras las sólidas y supuestamente eternas montañas se apoyan sobre esta masa móvil y en constante potencial transformación, que se activa, no por causas unívocas, sino por variables complejas e impredecibles. De allí su definición del proceso artístico como “ventana al caos”¹³ con dimensión epistémica experiencial y no conceptual, transformadora y constructora de sentido¹⁴.

El aporte de la epistemología de la complejidad y el pensamiento reflexivo

Este proceso de transformación, tanto del paradigma como de la estructuración del proceso epistémico, da lugar, en el tiempo contemporáneo, a la emergencia de lo que se denomina la “epistemología de la complejidad”, la cual parte del concepto de “pensamiento complejo”¹⁵ tomado fundamentalmente de los aportes de Edgar Morín al respecto.

Leonardo Rodríguez Zoya (2022, p. 21) destaca dos aspectos claves del pensamiento complejo para que este paradigma habilite la dimensión epistémica del proceso artístico, los cuales son la integración de la contradicción y la operatividad: “El pensamiento complejo es una racionalidad que integra la contradicción. No puede haber racionalidad compleja allí donde se niega y expulsa la contradicción y la controversia y, por lo tanto, donde se soslaya y oculta al otro controversial y contradictorio”.

No se trata de la aplicación de un plan dado previamente de modo homogéneo y absoluto, a modo “pienso, luego existo”, sino más bien de una construcción permanente, reflexiva y estratégica:

La idea de complejidad como método de pensamiento constituye uno de los aspectos más desafiantes de la obra-vida de Edgar Morin. Para el autor francés, el pensamiento es una praxis humana fundamental constitutiva de un ethos y, por lo tanto, inseparable de la subjetividad humana. Nuestro modo de pensar está íntimamente ligado a nuestro modo de ser y de vivir. Así, nuestras prácticas de pensamiento participan activamente en nuestros modos

¹² “Castoriadis ha emprendido la tentativa más original, ambiciosa y reflexiva de pensar de nuevo como praxis la emancipadora mediación de historia, sociedad, naturaleza interna y naturaleza externa” (Habermas, 2008, p. 353).

¹³ El arte es “develamiento del caos por medio de un «dar forma» y al mismo tiempo la creación de un cosmos a través de este «dar forma» (Esto es un movimiento contradictorio) Este dar forma es la creación de un cosmos [...] una gran obra de arte es absolutamente cerrada sobre sí misma” (Castoriadis, 2008, p. 110).

¹⁴ “Yo llamo sentido, como he llamado significación para nosotros, a aquello que combina los tres vectores: lo que podemos representarnos, lo que es para nosotros objeto de un deseo y lo que es objeto de una investidura, de un afecto positivo” (Castoriadis, 2008, p. 135).

¹⁵ “El pensamiento es una práctica social a través de la cual construimos nuestra relación con el mundo, con los otros y con nosotros mismos. Así, puede decirse que cambiar de pensamiento implica un cambio en el mundo y, correlativamente, toda transformación profunda de la realidad implica una reorganización de un sistema de pensamiento. Por tanto, el problema paradigmático del pensamiento, es decir, de los principios de organización de las estructuras intersubjetivas de la mente humana tiene estatuto psicológico, social, ético y político. La aspiración a una cultura de pensamiento complejo es pues el deseo de cultivar una racionalidad abierta, humilde y reflexiva” (Rodríguez Zoya, 2022, p. 20).

de razonar, de hablar, de conocer, de actuar y de decidir. (Rodríguez Zoya, 2022, pp. 37-38)

En efecto, se trata de una ligazón entre acción, pensamiento, decisión y estrategia en un contexto epistemológico más amplio que, como señala Monteiro Neto (2022), permite hablar de una nueva racionalidad, crítica de la racionalidad moderna instrumental, controladora y simplificante. Así, en el desarrollo del pensamiento complejo, resultan centrales tres planteados por Morin (1994):

- el dialógico, que surge de la teoría general de sistema y tiene en cuenta en concepto de información, organización y orden y “procura la unidad compleja entre dos lógicas, entidades o instancias complementarias, concurrentes y antagonistas que se alimentan la una a la otra, se complementan, pero también se oponen y combaten” (Morin, 1994, p. 22).

- el recursivo, que concibe una organización recursiva como aquella en la que sus efectos son necesarios para su propia producción, es decir, se refiere a la cuestión de la autoproducción y autoorganización.

- el hologramático, que plantea una relación bidireccional entre el todo y las partes.

Estos aportes del pensamiento complejo, “que asume la forma de un pensamiento abierto a la contradicción y la incertidumbre del devenir” (Monteiro Neto, 2022, p. 460) y la construcción epistemológica que se deriva de él, no sólo terminan de habilitar la dimensión epistémica del proceso artístico, sino que además dan lugar a la posibilidad de salir de la homogeneidad occidental moderna para construir procesos validantes desde lo cognitivo y las valoraciones de las distintas actividades humanas. Por tanto, da lugar al concepto de decolonialidad y sus derivaciones en todo tipo de campo del conocimiento.

Transformaciones en el marco histórico y social contemporáneo

El giro y/o la inflación icónica¹⁶

El *Ser digital hoy*, desde la concepción teórica de Byung-Chul Han (2022, 2023), ha ido perdiendo la relación con los objetos no informativos, las tradicionalmente denominadas cosas. Es más, se tiene una relación sujeto-objeto —en clave moderna—, pero con *dispositivos interactivos*. Esto, según el autor, acrecienta el riesgo del “engaño” a partir de las técnicas de seducción retórica propias de la construcción audiovisual y multimedial publicitaria, con su consecuente falta de reflexividad y, por tanto, la confusión entre verdad e información. En esta carencia de reflexividad resulta clave el no reconocimiento del concepto de la noticia como

¹⁶ Para ampliar la cuestión del giro icónico véase Sánchez (2021) y Belgrano (2023). También puede consultarse Prada (2023) para “inflación icónica”.

construcción y su asunción como representación. El desconocimiento de cómo se construyen las retóricas visuales, audiovisuales y multimediales genera esa confusión que conduce a la posibilidad del engaño¹⁷. De este modo, el entorno digital tiene la posibilidad de actuar como poder. Las cosas no nos espían, a diferencia del smartphone, que, si bien lo utilizamos como cosa, es un medio digital y, en consecuencia, no es una cosa sino, ante todo, información.

Destaca Han (2023, p. 74):

Hoy estamos todos en las redes sin estar conectados unos con otros. La comunicación digital es extensiva. Le falta la intensidad [...] la comunicación digital elimina el encuentro personal, el rostro, la mirada, la presencia física. Se acelera la desaparición del otro. Los fantasmas habitan el infierno de lo igual.

En el proceso artístico esto hace que solo se busque información. No hay marco para la reflexión, sea esta dada a partir de la toma de distancia hermenéutica en una interrelacionalidad mediada por el lenguaje —oral, escrito, visual, audiovisual o multimedial— o en la acción reflexiva, pero no conceptual, de la experiencia multisensorial.

En tal sentido, Han (2023, p. 84) enfatiza *que* “lo problemático del arte actual es que tiende a comunicar una opinión preconcebida, una convicción moral o política, es decir, a transmitir información [...] Como resultado, el arte degenera en ilustración [...] Quiere instruir en vez de seducir”.

El problema no es entonces el dispositivo en su estructura y funcionamiento, sino el modo en que nos vinculamos con él y la “cosa” y/o “sujeto”, que nos permite relacionarnos con el mismo. La disposición al vínculo en un marco de diversidad y complejidad implica tomar en cuenta los aspectos denominados estéticos o retóricos como parte de una dimensión vinculante de carácter epistémico, aunque exceda la referencia conceptual estricta y absoluta de la información. Esto es considerar el *qué* y el *cómo*, su carácter de construcción y, de ese modo, analizar reflexivamente con sentido deconstructivo.

Justamente, asumir la perspectiva de la diversidad y la complejidad conlleva una relacionalidad, que no se queda en la unidireccionalidad moderna de sujeto-objeto —que es la acción utilitaria del uso del dispositivo, que se genera en muchos marcos socioculturales del tiempo contemporáneo—.

Este modo de vinculación hace tomar razón de la existencia de la cosa o lo que es más importante, en caso de una vinculación entre humanos o seres vivos, del otro; lo que Han (2023, p. 31) plantea en la diferenciación, por ejemplo, entre el concepto de “comunidad” y el de “*community*”¹⁸

¹⁷ “La infoesfera tiene cabeza de Jano. Nos ayuda a tener libertad pero, al mismo tiempo, nos somete a vigilancia y control crecientes” (Han, 2023, p. 72).

¹⁸ “La cultura tiene su origen en la comunidad. Cuanto más se convierte la cultura en mercancía, tanto más se aleja de su origen. La comercialización y mercantilización total de la cultura ha tenido por efecto la destrucción de la comunidad. La *community* que tan a menudo invocan las plataformas digitales es una forma de comunidad mercantil. La comunidad como mercancía es el fin de la comunidad” (Han, 2023, p. 31).

Es en esta línea de pensamiento que Juan Martín Prada (2023, p. 17) en el prefacio de su libro *Teoría del arte y cultura digital* dice: “Más que intérpretes somos meros evaluadores de *likes*; más que lectores devenimos ávidos *downloaders* (no nos sería impropia la calificación de esquiladores digitales)” y agrega: “Mucho que ver y muy poco que interpretar”. (p. 19)

A este modo contemporáneo de vincularnos con el mundo y nuestros semejantes predominantemente desde la imagen como protagonista, Prada lo vincula al concepto de *estetización*, pero este sentido de la palabra estética, no se relaciona con el proceso artístico sino al uso funcional y unidireccional de búsqueda de una acción-reacción, en muchos casos compulsiva, del mundo publicitario. Dice Prada (2023, p. 20):

Este mundo de lo visual es productor de una estetización generalizada que, sin embargo, no se da a la luz del arte, como se soñó en alguno de los más ambiciosos momentos de las vanguardias y neo vanguardias, sino condicionada por las formas de seducción comercial y sus procesos típicos de identificación.

Ante esta concepción estetizante desde la perspectiva mercantilista, Prada (2023, p. 21) propone que el proceso artístico se disponga a construir en el mismo sentido que proponía Walter Benjamin —a través de la interpretación de Susan Buck-Morss (2005) del concepto de “*mirada*”—: pasar de una mirada asertórica a una *alétheia* “reveladora de otras posibilidades de experiencia” en el camino de construir procesos de subjetivación. Pasar de la utopía a la ectopía. A ser algo anómalo, fuera de lugar, que genere disrupción.

Así, una experiencia estética ectópica, disruptiva y transformadora tiene en cuenta el papel de la imagen como construcción, la materialidad de la comunicación y la estética como presencia en un marco de relacionalidad y situacionalidad, en muchos casos fuera de los ámbitos institucionalizados de desarrollo del proceso artístico. Y en todos los casos y ámbitos, aceptando una dimensión epistémica específica en el proceso.

La cultura visual como cultura de presencia

El proceso artístico contemporáneo, tanto en su faceta de uso de dispositivos multimediales, como desde su acción performática interactiva propone una acción estética experiencial y epistémica. Pero ¿cuáles son sus características?, ¿es posible un análisis reflexivo que permita articular esos rasgos?

Desde el análisis de las propuestas de algunos autores contemporáneos, trataremos de analizar dichas características, las que, en principio, pueden organizarse en tres ejes.

El primero, tomado desde Hans Ulrich Gumbrecht (2005), da dimensión material a la comunicación, a partir del concepto de presencia. Esto es, refuerza el valor situacional de la misma como una experiencia epifánica, una aparición concreta, *deixis*, con una intensidad particular, que hace que se capte el sentido y convenza como válido en su totalidad desde un fragmento, utilizando recursos retóricos. Singular, contingente, acontecida de manera

multidimensional, intensa y compleja, se presenta en una dimensión que amplía de modo tal el marco comunicativo del lenguaje que se establece como presencia: “La experiencia estética puede devolvernos, al menos, una sensación de nuestro estar en el mundo, en el sentido de ser parte del mundo de cosas físicas” (Gumbrecht, 2005, p. 120).

Desde esta presencia concreta emerge el segundo eje, que se toma del autor Martin Seel (2010), quien elabora la idea de “estética como aparecer”. Este aparecer no se ancla en el concepto tomado desde el sentido común de lo aparente como falso o inexistente. Se trata de presentaciones que se sirven de la apariencia, pero no son operaciones aparentes. La apariencia artística sólo es posible dentro de un juego estético de apariciones reales. Y aquí, del mismo modo que en el concepto de apariencia, la noción de juego no se concibe como divertimento, sino como acto creador en el marco de la dimensión simbólica, con valor epistémico.

Y es la imagen, la dimensión icónica, la que se presenta con mejor perspectiva para esta construcción contemporánea del conocimiento, desde la cuestión de la “cultura visual”, entendida por Mitchell (2003, p. 18) como el objeto de estudio de los denominados estudios visuales, que entienden a la visión, no como algo biológico sino como construcción cultural.

Es en esta línea de pensamiento que Català Domènech (2005) genera la idea de imagen compleja, conceptualizada no como reflejo —que es el modo en que, en general, se construye este concepto desde el sentido común—, sino en tanto indagación. De esta manera, la imagen es una construcción, un pensamiento visual materializado. Por eso, dicho autor dice que ella va en la búsqueda de la realidad y no que actúa como un simple reflejo. Así, surge el concepto de imagen opaca, esto es, al no ser reflejo de la realidad y ser una construcción, requiere de una interacción que reconstruya y/o deconstruya el pensamiento que la hace ser de modo integral. La imagen tiene entonces dimensión epistémica, pero con características específicas.

Ahora bien, según Català Domènech (2005, pp. 734-735):

De ahora en adelante deberemos preocuparnos más de las falsedades éticas de la técnica que de las falsedades estéticas del arte. Es decir que, puesto que el ser se ha convertido en un ser técnico, hay que procurar que la epistemología que se relaciona con el mismo tenga también un contenido ético, como un elemento más de su complejidad. Es precisamente aquí, sobre lo operativo, que debe instalarse el control ético y no sobre el otro extremo, el de lo creativo.

Consideraciones finales

En nuestros días, esta verdadera complejización y cambio estructural del concepto de construcción de conocimiento —en todos los planos de la relación ser humano, entorno y sociedad— lleva a una concepción también novedosa de la estructura y experiencia de lo que el occidente moderno denominó *Verdad y Realidad*.

En tal sentido, resulta central lo que Mignolo (2018, pp. 246-247) destaca en relación con el aporte del pensamiento decolonial:

Quizás la primera opción que el pensamiento decolonial ofrece es la de desligarse de la lastra de dualidades, sujeto-objeto, mente-cuerpo, teoría-praxis, naturaleza-cultura, etc. Para la opción decolonial los llamados “movimientos sociales” producen su propia teoría, mientras que la producción de conocimientos decoloniales en las universidades conlleva su propia práctica [...] la opción decolonial presupone desprenderse [...] de los espejismos de la “ciencia” y del control del conocimiento (mediante categorías, instituciones, normas disciplinarias) que hace posible la presunción de objetos, eventos y realidades.

Justamente el papel de la cultura visual¹⁹ es clave en esta transformación, desde el punto de vista de su emergencia y de su complejidad de análisis, el que demanda, no solo el abandono de la relación sujeto-objeto moderna —con todas las implicancias que eso conlleva—, sino además una perspectiva relacional y situacional, que aleja del paradigma absoluto de la verdad y la objetividad universales (de las cuales se sirvió “la modernidad” para implantar los valores europeos en todo el orbe).

En definitiva, experimentar la imagen (en lo receptivo-interpretativo y en lo constructivo-operativo), desde el concepto de cultura visual y en un marco de pensamiento complejo, por un lado, implica una construcción reflexiva, que toma en cuenta lo relacional y situacional de esa construcción, lo cual trae aparejado asimismo una mirada²⁰ decolonial, y, por el otro, opera de modo concreto transformando, de manera efectiva, nuestra realidad.

Referencias

- Belen, P. S. (2013). La obra de arte como lugar de verdad y conocimiento en la hermenéutica gadameriana. En D. Sánchez (Coord.), *Epistemología de las artes: la transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo* (pp. 120-135). EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27888>
- Belen, P. S. (2021). *Gadamer: arte y conocimiento. Implicaciones para una concepción ampliada de la racionalidad* [Tesis de Doctorado]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/131678>

¹⁹ “Los estudios visuales postulan un reemplazo de la palabra arte por la de imagen, y establecen de esa manera una amplitud de temas y problemas que extienden el foco de las investigaciones hacia lo que denominamos cultura visual, incluyendo objetos y artefactos que no ingresan en la historia del arte canónica. En sintonía con esa perspectiva teórica, la *Bildwissenschaft* alemana propone localizar el estudio de las imágenes en su propia naturaleza, incorporando además los aportes de la fenomenología y las dimensiones materiales y físicas de los soportes visuales” (Lucero, 2022, p. 6).

²⁰ Podría decirse que mientras el concepto ver es un concepto moderno, instalado en la dimensión epistémica sujeto-objeto, el de mirar, anclado en una concepción contemporánea, se instala en la dimensión epistémica relacional, situacional, intersubjetiva y/o constructiva del acontecimiento.

- Belgrano, M. (2023). El giro copernicano de la imagen. Alcances del giro icónico en el pensamiento de Gottfried Boehm. *Alpha. Revista de artes letras y literatura*, 2 (57), 9-25. <https://doi.org/10.32735/S0718-22012023000573238>
- Bozal, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor.
- Brea, J. L. (2006). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (4), 145-163.
- Bucholtz, A. (2015). Génesis de la primacía del pensamiento calculador: Heidegger y la representación. *Intus-Legere Filosofía*, 9 (1), 9-32. <https://sinthesis.uai.cl/index.php/intusfilosofia/issue/view/1>
- Buck -Morss S. (2005). *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Interzona.
- Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. Ediciones La Cebra.
- Castoriadis, C. (2005). *Los dominios del hombre*. Gedisa.
- Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*. Fondo de Cultura Económica.
- Català Domènech, J. M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Dewey, J. (2008). *Arte como experiencia*. Paidós.
- Foucault, M. (1969). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica de poder*. Ediciones La Piqueta.
- Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme.
- Gardner, H. (2019). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Paidós.
- González Valerio, M. A. (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. Herder.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundo*. Visor.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Editorial Universidad Iberoamericana.
- Habermas, J. (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*. Katz.
- Han, B.-C. (2023). *No cosas. Quiebres del mundo de hoy*. Taurus
- Han, B.-C. (2022). *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*. Taurus.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos del bosque*. Alianza.
- Lucero, M. E. (2022). Estudios sobre la imagen: historia y cultura visual. *Octante*, (7), e064. <https://doi.org/10.24215/25250914e064>
- Mignolo, W. (2008). La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula Rasa*, (8), 243-281. <https://doi.org/10.25058/20112742.331>
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual. *Estudios Visuales*, (1) 17-40.
- Monteiro Neto, B. (2022). Principios para un conocimiento reflexivo. Contribuciones de la epistemología compleja. En L. Rodríguez Zoya (Coord.), *Complejidad y Ciencias Sociales*:

- diálogos controversiales* (pp. 451-461). Comunidad Editora Latinoamericana.
<https://comunidadeditora.org/complexidad-y-ciencias-sociales/>
- Morin, E. (1994). *El método III: el conocimiento del conocimiento*. Cátedra.
- Peirce, C. S. (1978). *Collected Papers*. Harvard University Press.
- Prada, J. M. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Akal.
- PsicoFilosofía [PsicoFilosofía] (7 de septiembre de 2022). *MICHAEL FOUCAULT POR SÍ MISMO. Documental 2003* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=hAl3Xyhi1Ps>
- Rodríguez Zoya, L. (2022). Introducción crítica. Pensamiento complejo, diálogos controversiales y ciencias sociales. En L. Rodríguez Zoya (Coord.), *Complejidad y Ciencias Sociales: diálogos controversiales* (pp. 23-73). Comunidad Editora Latinoamericana.
<https://comunidadeditora.org/complexidad-y-ciencias-sociales/>
- Rorty, R. (1996). *Objetividad, relativismo y verdad*. Paidós.
- Rorty, R. (2020). *Filosofía y futuro*. Gedisa.
- Sanchez, D. (2019). Pragmatismo. La dimensión estética como operatoria epistémica transformadora. En P. Belen (Coord.), *Epistemología de las artes: la dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva* (pp. 124-130). EDULP.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80476>
- Sánchez, D. (2021). El giro icónico: el arte como presencia. En P. Belen y S. Delle Donne (Coord.), *La dimensión epistémica de la imagen. Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico* (pp. 28-35). EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/125276>
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Katz editores.
- Thayer, H.S. (1982). *Pragmatism. The Classic Writings*. Hackett Publishing Company.

CAPÍTULO 2

Metáfora, verdad y conocimiento en la racionalidad poética

Paola Sabrina Belen

Una de las características nodales del pensamiento occidental es el dualismo entre la racionalidad, ante todo, lógica-conceptual, y la imagen, considerada en su dimensión sensible. Asimismo, la perspectiva filosófica sobre la producción artística ha oscilado entre dos extremos: el arte como lo no-verdadero, engañoso y ficcional o, por otro lado, el arte como el punto más elevado del pensamiento, en tanto manifestación de la belleza o el ser²¹.

Así, en el mundo griego el arte fue juzgado como la apariencia de una verdad no discutida, cuya morada se situaba en el mundo de las Ideas Formas, como una imitación, no de los objetos del mundo real sino del efecto de verdad de ellos. Por eso, Platón asumía una mirada despectiva ante el arte, cuando lo pensaba como mimesis de mimesis y consideraba que no había en él verdad posible, por “ser el encanto de una apariencia de verdad” (Badiou, 2009, p. 212).

A partir del siglo XVI, de la mano de Marsilio Ficino y tomando como base las ideas neoplatónicas, se pensó que la obra de arte era un objeto cultural cuya misión consistía en agradar, siendo realizado por un artífice poseedor de cualidades divinas, similares a Dios. Por lo tanto, en el esquema clásico, el arte quedaba reducido a un servicio destinado a brindar belleza.

En lo concerniente a las ideas heredadas, la relación de las obras artísticas con la verdad ha sido entonces siempre compleja. Al respecto, Alain Badiou (2009, p. 218) piensa que el arte es rigurosamente coextensivo a las verdades que prodiga y éstas no están dadas en ningún lugar afuera de él. También propone que una obra es una investigación situada sobre la verdad que actualiza localmente. De esta forma, está sometida a un principio de novedad, en tanto ella es una investigación que no había tenido lugar, un punto-tema inédito de la trama de una verdad. Continúa:

Las obras componen una verdad en la dimensión postcronológica que instituye la tensión de una configuración artística. Una verdad es finalmente una configuración artística, iniciada por un acontecimiento (un acontecimiento es en general un grupo de obras, un múltiplo singular de obras) y desplegada

²¹ Un abordaje de la relación entre arte, ser y verdad en el marco de la hermenéutica filosófica de Gadamer y Heidegger puede encontrarse en Belen, 2016, 2021.

por azar bajo la forma de obras que son los puntos-temas. (Badiou, 2009, p. 218)

Así, el filósofo denomina “configuración artística” a una secuencia identificable, cronológicamente iniciada, compuesta de un complejo de obras, y sobre la que tiene sentido afirmar que produce, en la estricta inmanencia del arte en cuestión, una verdad de ese arte, una verdad – arte. Por lo tanto, la unidad pertinente del pensamiento sobre el arte como verdad inmanente y singular es, en definitiva, no la obra ni el autor, sino la configuración artística iniciada por una ruptura cronológica, que vuelve obsoleta una configuración anterior.

Por su parte, alguna vez Michael Riffaterre (1990) dijo que “verdad ficcional” no es un oxímoron, y esa frase nos invita a pensar en el lugar que tiene el arte en relación con discursos que, ubicándose como “la verdad”, lo han considerado como mera “ficción”²².

Entre los temas de la reflexión filosófica del siglo XIX hubo una rehabilitación del tema de la verdad del arte, del que –como vimos con Badiou– también se ocupó la filosofía en el siglo XX, tras la crisis de la razón. Esta preocupación por la verdad del arte no tiene que ver solo con la crisis de la razón (a la que se unió la tarea nietzscheano-foucaultiana de reflexión sobre la locura, la sexualidad, el cuerpo, todo aquello había quedado obturado en el pensar filosófico racionalista)²³, sino que se vincula, además, con un horizonte más amplio, el de la pregunta por la obra de arte.

Lo que no quiere decir buscar su definición o apresarla definitivamente de una vez por todas. Se trata más bien de un preguntar por su construcción de mundos de sentidos, siempre provisorios y finitos como nuestra condición, encarnados en los propios procedimientos artísticos que intervienen en su materialidad.

En virtud de la construcción de sentido siempre abierta e inagotable que demanda la práctica artística, una vez que la obra inicia su recorrido va asumiendo nuevos sentidos que exceden aquello que quien la produjo quiso decir. La obra de arte instaaura entonces una temporalidad que no puede pensarse en términos diacrónicos, sucesivos o cronológicos. Reside allí su potencia para la imaginación e invención de modos temporales y de

²² Desde la concepción basada en la ciencia moderna, la epistemología se origina apoyándose en el supuesto de que el conocimiento es una actividad del sujeto que puede investigarse sin considerar los procedimientos cognoscitivos particulares; en tanto el otro supuesto sobre el que se asienta consiste en entender el objeto inmediato del conocimiento como una idea o representación que se concibe como entidad mental, y lo fundamental aquí es ver si a esta idea le corresponde una cosa o entidad externa e independiente de la conciencia. En definitiva, la modernidad entiende el conocimiento como el reflejo interno en el sujeto, de un mundo externo y objetivo.

En tal sentido, se ha esgrimido que, mientras que hay un método racional capaz de poner a la ciencia en la senda segura de un camino acumulativo –que hace obligatoria la adopción de ciertas verdades que solo ella puede proporcionar– el arte no tiene método o reglas que garanticen el logro de una legalidad universal. Asimismo, como el conocimiento es asunto de verdades que requieren la experiencia del mundo real para ser justificadas, el arte queda relegado de su ámbito por ser producción ficcional que suspende tal referencia.

Asimismo, en el marco del pensamiento estético moderno, a diferencia de Immanuel Kant, para quien la naturaleza es lo realmente bello, Friedrich Schiller sostiene que se trata de lo artístico. Su punto de vista inaugura una nueva visión del arte, la cual concibe al arte y a la naturaleza como esferas separadas. El arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella, surge entonces la oposición entre apariencia y realidad. Tal contraposición entre la obra de arte y la realidad da lugar a que la obra, si bien se considera autónoma, no sea lo real, y mantiene una posición de segundo grado respecto de ello, en tanto es apariencia. Desde esta perspectiva, la obra rompe sus lazos con el mundo histórico, deja de decirlo, puesto que no se reconoce en ella un *sensus communis* –como el sentido que funda la comunidad y nos liga con ella–, más bien, solamente sus “atributos estéticos”. Para un desarrollo más extenso de estas cuestiones, véase Belen, 2021, pp. 11-33.

²³ Nos ocupamos con más detalle de este asunto cuando, en la última parte de este trabajo, presentamos el pensamiento de la filósofa española María Zambrano.

comunicación alternativos, que dotan a la obra de una dirección que configura, de esa manera, porvenires y mundos posibles, temporalidades abiertas.

Como señala Erick Felinto (2023), desde la Antigüedad hasta el inicio de la Modernidad, sobre todo en el romanticismo alemán, la imaginación tuvo cierto reconocimiento, sin embargo, con el proceso de la Ilustración comenzó su declive y devaluación, dado que fue considerada fuente de error, falsedad, divagación, sin vínculo aparente con el mundo objetivo. Así, asentada en la paradoja y la contradicción, se opuso al mundo racional.

Ahora bien, en el último tiempo, se ha rehabilitado el valor epistémico de la imaginación, incluso desde el campo científico. En tal sentido, Felinto (2023, p. 9) resalta el caso de la fábula flusseriana de *Vampyroteuthis Infernalis*. En dicha obra Flusser imagina y caracteriza con precisión a ese sorprendente pulpo al que refiere el título del libro: un animal que habita en las fosas abisales del océano, que se guía mediante la bioluminiscencia y que es capaz de canibalizar a sus propios hijos. A partir del ejemplo del *Vampyroteuthis*, el filósofo elabora un recurso alegórico-epistemológico fecundo para la reflexión sobre temas centrales para la existencia humana. Por consiguiente, esta ficción filosófica e imaginativa propicia una deconstrucción de la mirada antropocéntrica, en tanto la ficción crea una distancia que tal vez permite observar cuestiones como la historia, el mundo, las tecnologías, etc. desde una perspectiva novedosa y disruptiva. De esa manera, lo familiar parece disolverse haciendo evidentes aspectos inauditos de los fenómenos considerados.

Esta función sin duda se vuelve esencial en el arte y su construcción poético-ficcional de mundos (Goodman, 1990) mediante el trabajo con la metáfora. Por lo tanto, el creciente interés en la relación entre metáfora, imagen y conocimiento²⁴ convierte a la primera en una cuestión epistémica fundamental²⁵.

De allí que, lejos de ser un recurso retórico meramente decorativo, ella produce una reorganización del mundo al que estamos acostumbrados, haciéndolo más claramente reconocible. Lo hace aparecer de otro modo, de uno que solo está ahí, pone de relieve, enfatiza, dota a la realidad de significaciones que previamente no tenía, hace surgir algo que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional. En *La metáfora viva*, Paul Ricoeur (1977, p. 232) considera precisamente que no está circunscrita a la exaltación del lenguaje por sí mismo, sino que capta aspectos de la realidad que solo pueden decirse “sobre las ruinas del sentido literal”.

Hacer ver es esencial a la metáfora. Es un modo de construir un mundo, en el sentido de hacerlo visible. Así pues, una obra de arte trae delante, nos muestra el mundo en que vivimos,

²⁴ En coincidencia con Aguilar Leyva (2012, p. 34), frente a la multiplicidad de denominaciones y delimitaciones según objeto de estudio, esto es: “metáfora visual” (Carroll, 1994), “metáfora pictórica” (Forceville, 1996), “metáfora fílmica” (Whitlock, 1990), “cine-metáfora” (Eikhenbaum, 1998), “metáfora cinemática” (Giannetti, 1972), “metáfora multimedia” (Forceville, 2008) o “metáfora monomodal y multimodal” (Forceville, 2006), el término de acepción más amplia que consideraremos es el de “metáfora visual”, pues sin reparar sobre el medio en el que han sido generadas, incluye tanto a las imágenes estáticas como aquellas en movimiento.

²⁵ La reflexión sobre la metáfora ha estado presente en el devenir del pensamiento occidental desde sus orígenes. Desde las tentativas iniciales de su elucidación, acuñadas en la Retórica y Poética aristotélicas, hasta las modernas teorías de la interacción aparecidas en el siglo XX, se ha desarrollado una diversidad de aproximaciones (Aguilar Leyva, 2012). Además de los mencionados en la anterior nota al pie, algunos otros estudios que pueden verse son: Black, 1966; Cassirer, 1968; Goodman, 1976; Ricoeur, 1977; Lakoff y Johnson, 1998; Nubiola, 2000; Forceville, 2006; Zambrano, 2015; Oliveras, 202.

lo pone ahí para que podamos reconocerlo, pero de modo tal que pareciera que lo vemos por primera vez. No es mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad antes bien, nos da una imagen de ella, la hace reconocible, amplía nuestro conocimiento.

El valor epistémico del arte reside en su capacidad para crear nuevas formas de comprensión del mundo, que terminan por convertirlo en uno nuevo, modificando así la visión habitual de la realidad, recreándola. Es *poiesis*, actividad creadora, ya que hacer aparecer algo es crearlo.

Pero este acceso al mundo no es al estilo de una mirada objetiva, meramente descriptiva o escrutadora, es más bien un mirar que recrea, reformula, reordena lo ya existente (Presas, 2009). La metáfora no queda entonces reducida a un mundo ficcional separado de la realidad. Así, a partir de la frase de Kundera (1992, p. 7): “el hombre nunca puede saber qué debe querer, porque vive su vida y no tiene modo de compararla con sus vidas precedentes ni de enmendarla en sus vidas posteriores”, Castro (2005, p. 151) expresa que podemos crear mundos ficcionales en los cuales ensayar ese “como si” y explorar qué hubiese sucedido si se daban ciertas condiciones o se tomaban unas u otras decisiones.

La metáfora amplía nuestro conocimiento, aunque de ella no puedan extraerse verdades enunciativas. Como resalta Oliveras (2021, p.188), más bien, la metáfora cuestiona la verdad positivista y moviliza a ir más allá de los conceptos aceptados, desde una fluidez que abre a significados plurales. Lejos de los requerimientos del carácter demostrativo de la lógica formal, el lenguaje metafórico se inscribe en la lógica de la argumentación.

La “ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso” (Saer, 1997, p. 12) porque no existe en contraposición a la verdad y tampoco opera para tergiversarla, sino que lo hace en favor de dar un salto hacia lo inverificable, con el objetivo de multiplicar al infinito las posibilidades de su tratamiento. De esta manera, asociada a la metáfora, para Saer (1997) la verdad ficcional podría ayudarnos a desandar el saber establecido que, de antemano, nos condiciona a la certeza y seguridad acerca de cómo es nuestra realidad.

Habría que revisar entonces nuestro uso habitual de las nociones de realidad y ficción, dado que quizás la distinción entre ambas es más funcional que ontológica. La ficción permite organizar y comunicar la realidad, mas sin la expectativa de ver total y absolutamente completados sus significados.

Desde su valor epistémico y hermenéutico, las ficciones no quedan reducidas a un terreno separado de la realidad, por el contrario, resultan apariencias lúcidas que amplían nuestro conocimiento y nos permiten pensar sobre lo que antes de su auxilio pasaba inadvertido o estaba imperfectamente esbozado. No es ilusión, imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, por el contrario, es construcción de sentidos, la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es, aunque de ella no puedan extraerse verdades enunciativas o conceptuales.

En tal sentido, puede resultarnos fecundo introducir aquí la cuestión de la racionalidad que conlleva el arte (Belen, 2021). Sin obedecer al modelo de la demostración puramente lógica²⁶, en el marco de la hermenéutica filosófica, para Gadamer (1991) la experiencia del arte pone en juego un saber racional que no es ni la racionalidad demostrativa de la episteme ni la racionalidad técnica de las ciencias. En efecto, dicho autor entiende que la tradición de la retórica ofrece un modelo para pensar la razón dialógica del arte, como posibilidad del ejercicio de una racionalidad consciente y responsable que guíe la construcción de un mundo común. Razón intersubjetiva e interpretativa que, a diferencia de la razón estratégica dominante, nos confronta con nuestra historicidad y finitud.

Sobre este rasgo interpretativo de la razón reflexiona también la filósofa española María Zambrano (1998, 2015). Según Ortega y Gasset (1986) cuando el racionalismo extremo se encuentra con fenómenos que escapan a su sistema de categorías, actúa negándoles su estatuto epistemológico y ontológico, o bien los condena al ámbito de lo irracional. Zambrano recupera la mirada crítica de Ortega, con el afán de rehabilitar aquello que ocultó el racionalismo moderno, al desterrarlo de la razón²⁷. Es ahí donde radica la confianza zambraniana en una nueva racionalidad²⁸.

Esta racionalidad renovada supone no solo la puesta en cuestión de la concepción tradicional, sino, además, el rescate de otras posibilidades que la transforman en una razón ampliada, ya que es, ante todo, acto interpretativo creador y transformador, vale decir, razón-poética²⁹.

La propuesta acerca de que la realidad solo se comprende cuando se la interpreta implica, pues, el abandono de la noción tradicional del conocimiento como resultado de la aplicación de un método. Maillard (1992, p. 32) señala que la razón poética no prescribe conceptos y más que directrices metodológicas analíticas, es un modo de “visión —y no sistema—”, que posibilita la manifestación del aparecer de las cosas desde un modo no violento.

La razón poética se dispone entonces a recuperar el asombro, con una actitud que asume que no es posible el conocimiento total, y lo aparecido no puede capturarse en un único sistema de conceptos. Así, precisamente porque lo real en su devenir se revela inagotable, diverso e inasible, desbordando al hombre mismo, la razón poética no renuncia a ello.

Ni la razón, aquí, se limita a la forma discursiva del intelecto; ni lo poético a un formalismo “estético” (sensible) teñido de pensamiento. La razón-poética

²⁶ Desde otro posicionamiento teórico, pero redefiniendo también, el vínculo del arte con el pensamiento, podemos agregar que, en perspectiva de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997), la experiencia artística transmite intensidades, esto es, produce perceptos y afectos que estimulan el pensamiento. Así, el afecto no se concibe como opuesto al pensamiento, sino que las operaciones afectivas del arte producen un tipo de comprensión más honda que la simple reproducción del mundo.

²⁷ “Siguiendo la huella de pensadores que marcaron en definitiva la visión que se tenía respecto del pensamiento anterior así como del porvenir —Nietzsche, Freud, el mismo Heidegger, pasando, por supuesto, por Ortega y Gasset—, Zambrano compartió la difícilísima tarea de nombrar, como afirma Maillard, todo aquello que había sido dejado de lado, desde Platón, como lo «irracional»” (Rivara Kamayi, 2006, p. 80).

²⁸ Zambrano reconoce una crisis del hombre en la vida contemporánea, la cual requiere recuperar todo aquello alejado del concepto y la visión sistemática, que la razón racionalista obligó a abandonar. Se trata de lo que la filósofa llama “inferos del ser”. Así, su rescate implica no solo rehabilitar y reconocer su realidad, sino también su dimensión epistémica. Frente a los excesos del racionalismo, Zambrano (2015) convoca a una “reforma del entendimiento”, a fin de abrir otra posibilidad de la racionalidad, que ella caracteriza como la razón-poética.

²⁹ Poética no se refiere a una concepción esteticista de la razón; sino que es *poiética*, es decir, crea sentidos.

es una especial actitud cognoscitiva, un modo en que la razón permite que las cosas hallen su lugar y se hagan visibles. (Maillard, 1992, p. 43)

Mientras la razón racionalista se había estructurado a sí misma como estática, por su parte, la razón poética se despliega como creadora, ya que las visiones novedosas que inaugura conducen a aperturas también renovadas de la realidad, esto es, a nuevas posibilidades de crearla y de hacer emerger mundos y perspectivas de sentidos en constante movimiento y transformación.

En cuanto a los temas que nos interesan en este capítulo, esto nos permite volver ahora a la noción de metáfora, de la que comenzamos a ocuparnos antes, ya que, según Zambrano, aquella constituye precisamente uno de los modos en que se da ese despliegue de la razón poética. La metáfora, no como figura ornamental sino en clave ontológica, como potencia creadora que funda mundos de sentidos inagotables:

La invención, en el discurso metafórico, se realiza basándose en una ficción que le confiere a la invención el doble sentido de creación y descubrimiento («ficción y heurística») de tal forma que la realidad así transcrita sería a la vez manifestación y creación [...] La metáfora promete una nueva visión, una nueva organización del universo, un nuevo orden, pero lo realmente nuevo son las asociaciones que permite ese nuevo orden. *Dar lugar* a una metáfora (abrir un lugar) es *crear* sentido. Y, si toda la realidad, como piensa Zambrano, exige ser descifrada de un modo tan nuevo como nueva es la forma de presentarse la realidad, la razón que la descifre habrá de ser razón creadora. (Maillard, 1992, p. 161. Cursivas en el original)

La metáfora permite al pensamiento abrir grietas donde pareciera que no es posible ingresar, o intentar reingresar, allí donde todo se muestra esclarecido y estable, para ver lo que nunca ha sido visto o decirlo de otro modo, de uno que permite a la realidad emerger de una manera distinta. Desde su función ontológica, se trata entonces de la posibilidad continua de recrear y reconstruir la realidad, mediante interpretaciones que están inscriptas en tradiciones, horizontes, etc.

Para Zambrano, conocer no tiene que ver con el acceso último a ninguna “realidad” real en tanto fundamento y, asimismo, su punto de partida es una puesta en cuestión de cualquier noción de verdad como adecuación. Así pues, no tiene razón de ser el planteo de la validez metodológica de la razón poética siguiendo criterios de verificación objetivos:

No es un azar que la cultura de Occidente venga desde hace tiempo justificándose y padezca la obsesión de la legitimidad. Legitimarse es la tarea de los que han ganado la batalla de una época. Pero no basta: lo de momento vencido clama, que clamar es la fatiga de todo enterrado vivo, y toda realidad condenada se levanta un día por esa maravillosa voz libertadora poética y aun razonadora. (Zambrano, 1998, p. 16)

En esta línea, resaltamos el interés de la filósofa española por rescatar aquellos saberes que —como el conocimiento artístico— han sido marginados, justamente por no cumplir con parámetros de la razón racionalista. De hecho, la razón poética, sin violentar, reconoce en su legitimidad realidades diversas. En efecto, el “descenso a los infiernos”³⁰ zambrano procura recuperar y resignificar no solo formas de entender la realidad, sino dimensiones del ser humano y de la vida misma, tradiciones disidentes, dejadas de lado —incluso violentadas— y que, no obstante, han sobrevivido:

Un signo inequívoco de que estamos en el umbral de una nueva época, quizás de un nuevo mundo, es la necesidad y aun las parciales realizaciones de ese viaje que el hombre se ha visto siempre precisado a cumplir: el descenso a los infiernos, a sus propios infiernos. Infierno de la propia alma individual, infierno de la Historia poblada de ellos. Pues la historia, integrada por los pueblos e ideas victoriosos, condena a los otros, los vencidos, a quedar enterrados vivos, viviendo sí, mas sin espacio para su alma, sin la luz adecuada. Todo lo que vence humanamente parece estar condenado a condenar y, al fin, a condenarse (Zambrano, 1998, p. 15)

Para finalizar, creemos importante volver a enfatizar que Zambrano encuentra la posibilidad de “reforma del entendimiento” en la poesía (el arte), pero no desde el punto de vista exclusivamente literario, sino en su sentido ontológico, como *poiesis*. La verdad metafórica se trata, en definitiva, de otra forma de verdad que, a la vez que deja de lado la idea de la referencia ordinaria, se experimenta cuando se entra en el mundo ficcional de una obra que recrea la realidad. Ahora bien, considerando que una tensión la recorre, porque su comprensión no es directa ni supone una explicación clara y unívoca, ella pone en juego una dimensión dialógica. De esta manera, la razón poética enriquece la comprensión de los otros, del mundo y de nosotros mismos:

Una razón o manera de conocimiento que se ha extendido humildemente por seres y cosas, sin delimitarse previamente a sí misma; que ha activado sin definirse ni separarse, mezclándose inclusive, con la razón al uso, con su enemiga la imperante razón racionalista. Y es que la característica de tal género de saber —de razón al fin— sería la de no tomar represalias contra lo que la domina, el no tomarlas más que en el terreno de la creación: rebotando, superando, trascendiendo. Razón esencialmente [...] humilde, dispersa. (Zambrano, 2015, p. 236)

Frente al imperio actual de una racionalidad estratégica e instrumental que amenaza con tomarlo todo; provisoriedad, cuestionamiento, interpretación, diálogo, finitud, inacabamiento, historicidad, pero también *poiesis* liberadora, parecen ser entonces algunas de las notas

³⁰ En su crítica al pensamiento occidental, Nietzsche (2023) llamó “lo dionisiaco” a lo que había quedado oscurecido y desconocido por la tradición metafísica y su reinado del concepto, la razón y el sistema.

centrales de una racionalidad renovada y ampliada que se encarna de manera potente y fecunda en las artes.

Referencias

- Aguilar Leyva, O. (2012). Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I. *Culturales*, 8(16), 33-84. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912012000200002&lng=es&tlng=es
- Badiou, A. (2009). Arte y filosofía. *Pensamiento de los confines*, (23), 211-219.
- Belen, P. (2016). Ser, arte y verdad en la estética de H. G. Gadamer: la huella heideggeriana. En S. García y P. Belen (Coord.), *Fundamentos estéticos: reflexiones en torno a la batalla del arte* (pp.10-20). EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/131815>
- Belen, P. S. (2021). *Gadamer: arte y conocimiento. Implicaciones para una concepción ampliada de la racionalidad* [Tesis de Doctorado]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/131678>
- Black, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Tecnós.
- Carroll, N. (1994). Visual Metaphors. En J. Hintikka (Ed.), *Aspects of Metaphor* (pp. 189-218). Kluwer Academic Publishers.
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Castro, S. (2005). En defensa del cognitivismo en el arte. *Revista de Filosofía*, (30)1, 147-164.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *¿Qué es Filosofía?* Editorial Anagrama.
- Eikhenbaum, B. (1998). Problemas de cine-estilística. En Albera, F. (Comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. (pp. 44-75). Paidós.
- Felinto, E. (2023). Zona gris: imaginación y epistemología fabulatoria en Vilém Flusser. *NÓMADAS*, (57), 1-12.
- Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising*. Routledge.
- Forceville, C. (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas to research. En Kristiansen, G. et. al (Eds.), *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives* (pp. 379-402). Mouton de Gruyter.
- Forceville, Ch. (2008). Metaphor in Pictures and Multimodal Representations. En: Gibbs, R. Jr. (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. (pp. 462-482). Cambridge University Press.
- Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme.
- Giannetti, L. D. (1972). Cinematic Metaphors. *Journal of Aesthetic Education*, 6 (4), 46-91.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Ed. Seix Barral.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.
- Kundera, M. (1992). *La insoportable levedad del ser*. RBA.

- Lakoff, G. y Johnson, M. (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora: Introducción a la razón-poética*. Anthropos.
- Nietzsche, F. (2023). *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*. Alianza editorial.
- Nubiola, J. (2000). El valor cognitivo de las metáforas. *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores, Cuadernos del Anuario Filosófico*, (103), 73-85.
https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6224/1/103_5.pdf
- Oliveras, E. (2021). *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI*. Paidós.
- Ortega y Gasset, J. (1986). *Obras completas*. Revista de Occidente.
- Presas, M. (2009). *Del ser a la palabra. Ensayos sobre estética fenomenológica y hermenéutica*. Biblos.
- Ricoeur, P. (1977). *La metáfora viva*. Ediciones Megápolis.
- Riffaterre, M. (1990). *Fictional Truth*. Johns Hopkins University Press.
- Rivara Kamaji, G. (2006). *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*. Editorial Itaca.
- Saer, J.J. (1997). *El concepto de ficción*. Ariel.
- Whitlock, T. (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge University Press.
- Zambrano, M. (1998). Un descenso a los infiernos. En J. Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia* (pp. 15-22). El Colegio de México.
- Zambrano, M. (2015). La reforma del entendimiento. En *Obras completas I* (pp. 195-201). Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2015). Misericordia. En *Obras completas I* (pp. 232-255). Galaxia Gutenberg.

CAPÍTULO 3

Reformulaciones creativas y perceptivas del proceso artístico

Sofía Delle Donne

El régimen escópico contemporáneo aumenta la cantidad de imágenes como así también sus productores. ¿Cómo mirar o cómo crear para reformular lo ya existente en una sociedad en donde la volatilidad y la rapidez constituyen lo visual? Los estudios sobre la presencia de la imagen desandan la versión unívoca de su función de representación en tanto copia de lo real o en referencia a un objeto que le es exterior. A su vez, los sistemas generativos basados en inteligencias artificiales más populares en la actualidad producen imágenes a partir de la copia o recombinación de representaciones ya existentes, pero ¿cómo influye esto en el proceso creativo? Este capítulo recupera algunos de los indicios conceptuales que aportan estas investigaciones al mismo tiempo que esboza diferentes desencantamientos para deshabituarse la mirada y la creación, de la mano de Walter Benjamin.

Revalorización de la presencia en los estudios de la imagen

El giro icónico se involucra con las características físicas de las imágenes y en el hecho de que éstas, más que ser interpretadas, podrían ser *encontradas*. Asimismo, esta propuesta tiene como marco la transformación fundamental que lleva a cabo la imagen digital en su tipo de recepción, producción y circulación. A su vez, también se interesa en las materialidades de la imagen para dar respuesta a la tendencia académica del *olvido de la presencia* en favor del *protagonismo del sentido*. Por esto, los esfuerzos de este tipo de análisis se encuentran tendientes a rescatar lo que excede a la interpretación semiótica y a lo que nunca podremos definir si utilizamos los paradigmas disciplinarios dominantes referidos al estudio de la imagen (Moxey, 2009).

Gumbrecht (2005, 2021) es uno de los exponentes de esta corriente; señala con bastante énfasis la posibilidad de considerar tanto el trabajo interpretativo como el interés por las materialidades. En vez de pensar que las formas poéticas siempre duplican y refuerzan estructuras de significado ya presentes considera que éstas pueden encontrarse en una situación de tensión entre los efectos de sentido y los efectos de presencia. Su noción de

producción de presencia denota esta forma estructural de oscilación que demanda abandonar la separación entre materialidad y significado (2005, p. 32)³¹.

Producción de presencia se convierte, bajo su propuesta, en el concepto clave para denominar los efectos de las materialidades en referencia directa a lo espacial³² y a la búsqueda de respuestas sobre cómo los medios y las materialidades de la comunicación pueden tener impacto sobre los significados que cargan. De este modo, cuestiona el paradigma cartesiano, que ejerció una redefinición de la humanidad y del mundo, a partir del cual la autorreferencia humana se presenta como excéntrica al resto de las cosas. Estas, entendidas en tanto superficie material, se encuentran dispuestas para ser interpretadas bajo ejercicios significantes que se efectúan desde un formato incorpóreo, primordialmente intelectual, que da como resultado una relación basada en la lógica binaria y la separación entre sujeto/objeto

Por otro lado, en referencia a esta problemática, Paola Sabrina Belen (2021) señala que el marco conceptual en el que la modernidad ha construido las nociones de realidad, racionalidad, conocimiento, verdad, etc. demanda que ejercitemos en la actualidad el redimensionamiento y desnaturalización del concepto tradicional de arte. De este modo, tal como indica Lucero (2022) los estudios visuales emergen como una estrategia de análisis de las imágenes contemporáneas víctimas de este rotundo cambio. Por ello en estas indagaciones se prioriza el estudio de la historia de las imágenes en vez de la historia de las artes. En este sentido, el arte es una disciplina específica que forma parte de la cultura visual, un concepto más “abarcativo en relación con dimensiones ligadas al impacto de las imágenes, extendiendo, por lo tanto, los niveles de análisis de lo visual en general” (Lucero, 2022, s/p).

Cultura visual e inteligencia artificial

El diagnóstico realizado por Juan Martín Prada (2024) indica que estamos ante el inicio de una nueva fase de la cultura visual en la cual la realización de la mayoría de las imágenes estará a cargo de sistemas generativos basados en inteligencia artificial (IA) o, al menos, los utilizará para el proceso de edición. Su estudio permite identificar las problemáticas que de ello se desprenden en la actualidad. Por un lado, la dimensión ética frente a la apropiación de estilos y el dilema del derecho de autor. Por otro lado, la dimensión creativa específica desarrollada en este tipo de tecnología de producción de imágenes.

Para el objetivo de este capítulo nos interesa el segundo punto de su planteo. Según uno de los últimos comunicados de prensa de la empresa OpenAI (2025), las nuevas versiones de sus modelos pueden desarrollar un pensamiento con imágenes. Entre las novedades se destaca

³¹ La exclusividad del signo y las estructuras de significado (desde la modernidad temprana -S. XVI- XVII- hasta el S. XX) se consideran en su teoría como una actividad metafísica.

³² Esto no quiere decir que al autor le interese únicamente el arte objetual. De hecho, realiza algunos ejemplos sobre cómo abordar la experiencia estética como epifanía, presencia y deixis a partir de su experiencia como profesor de estudiantes de musicología (Gumbrecht, 2005, p. 104). Por ello, su propuesta dialogará con intervenciones, instalaciones, performances, etc. Su valorización por lo espacial surge en contraposición a la preferencia por lo temporal, el rasgo epistemológico más importante que resultó de la *Querrela de los antiguos y de los modernos* (S. XVII) fruto directo de una cultura en donde el predominio ya era del cogito (Gumbrecht, 2005, p.45).

que el análisis de imágenes es más exhaustivo al combinar el razonamiento textual y visual, la búsqueda en internet y el análisis de datos en Phyn-ton, un paso hacia lo que el artículo denomina “razonamiento multimodal”. Las imágenes cargadas por el usuario a ChatGPT se pueden recortar, ampliar y rotar por el modelo para: decodificar una escritura a mano o un cartel a partir de una foto, resolver un problema lógico matemático a partir de una foto de una escritura a mano, etc.

Pero, según Byung-Chul Han (2021), la inteligencia artificial carece del pensamiento ya que los cálculos mediante los cuales crea respuestas frente a las problemáticas planteadas carecen de un nivel analógico que permite la dimensión afectiva, lo nuevo y el razonamiento conceptual del saber. Debido a que siempre produce desde lo conocido, combinado de diferentes maneras, la inteligencia artificial sólo produce anclada en el pasado, imposibilitada de propiciar el futuro: no puede crear un lugar *otro*.

De hecho, Martin Prada (2024) analiza que las plataformas más populares que utilizan los sistemas generativos basados en inteligencia artificial basan la interacción con el usuario mediante indicaciones no-code, es decir, en lenguaje natural (*prompt*). Es de esta manera que, según el autor, la creación de imágenes en estas plataformas puede describirse como una écfrasis inversa. De las palabras a la imagen este proceso creativo inicia con la imaginación del producto deseado mediante una descripción. En general, si bien existen varios modelos, la elaboración de un *prompt* requiere definir un medio y un sujeto, incorporar detalles de realización técnicos y disponerse a realizar los intentos necesarios hasta obtener el resultado más acorde a la expectativa del usuario. Por tanto, los modelos de inteligencia artificial son agentes de reconocimiento de patrones abstraídos de un conjunto de datos (*datasets*) a partir de los cuales se crean imágenes y/o videos.

Si bien estos sistemas generativos tienen una gran autonomía para interpretar las instrucciones que son indicadas a partir de los *prompts*, Martin Prada (2024) insiste en que no podemos dejar de lado la intención humana en el proceso y de la búsqueda expresiva canalizada en la pretensión de elaborar una imagen, una intención creativa ausente en la sumatoria y distribución de *datasets*.

No obstante, como hemos señalado al mencionar el agotamiento del concepto tradicional del arte, además de comprenderlo inmerso en la cultura visual, sostenemos junto con Lucero (2022) la importancia de indagar a partir de estudios visuales para considerar no sólo su carácter fenomenológico sino también su impacto político. Si bien es relevante el señalamiento realizado por Martin Prada, se podrían examinar otras estrategias más allá de la intención expresiva humana³³. De hecho, ampliar el paradigma creativo permitirá repensar cuales son las variables que intervienen en dicho acontecimiento. El producto también es creación del intérprete: ya señaló Barthes (1994) que el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor. Consideremos también que el proceso se constituye en un marco histórico-social y que los emplazamientos de las obras, imágenes, videos, etc. otorgan a la producción un tiempo y espacio determinados que se involucran en la relacionalidad y situacionalidad del proceso

³³ Este autor examina estrategias críticas frente a la utilización de las inteligencias artificiales. Distingue al menos dos: la tematización de los modos de percepción y el señalamiento de los sesgos saturados de prejuicios humanos.

artístico tal como se trabajó en otras oportunidades (Sanchez, 2013; Belen, 2019; Belen & Delle Donne, 2021).

Se podría decir, anacrónicamente, que Walter Benjamin fue uno de los primeros pensadores en prestar atención a la cultura visual y su impacto en la producción de saberes. Su interés en el resto, en el despojo y su premisa de que el conocimiento ocurre solo a modo de relámpago, y no mediante una acción totalizadora, lo llevó a considerar el estudio materialista de la historia. A partir de épocas consideradas decadentes (por la historia tradicional, en oposición a épocas de progreso, entre ellas: los pasajes parisinos del siglo XIX, así como lo habría hecho con el estudio del barroco en el XVII), Benjamin propone captar la construcción de la historia y romper con el naturalismo histórico vulgar desde sus desechos, sus harapos, para mostrarlos en vez de inventarlos en dicotomías.

Convergamos que los productos de los sistemas generativos de inteligencia artificial pueden caracterizarse como imágenes promedio (*mean images*). Hito Steyerl (2023) las define como muy simplificadas, estereotipadas, previsibles. Pero, no por ello, estas tecnologías carecen de interés como herramientas de producción de imágenes en la era digital ni como un campo de indagación epistémica. Martin Prada (2024) invita a no sobrevalorar las cualidades creativas de las inteligencias artificiales, pero a ver en ellas una potencia procedimental. Justamente, en el siglo XX, y frente a los avances tecnológicos de su época, Benjamin se interesó por encontrar en dichas herramientas una posibilidad dialéctica. A continuación, a modo de esbozo, consideraremos estrategias para correr la mirada y la creatividad de los sentidos impuestos por la visualidad dominante examinados por Walter Benjamin a principios de su siglo. Comprenderemos, también, que estas estrategias pueden resultar asertivas para reflexionar sobre nuestra relación actual con los modelos generativos.

Desencantamiento. La importancia de las cosas³⁴

Interesado en ahondar en los aspectos singulares de un acto perceptivo que se encontraba entre el paradigma moderno y contemporáneo, Benjamin (2021) se interesó sobre la importancia sensible de las cosas. La escritura de sus registros de estado de embriaguez³⁵ pueden leerse como estrategias de corrimiento de los sentidos perceptuales impuestos que priorizan una relación con la imagen de mera representación. Por el contrario, estos pasajes, demuestran la relevancia de las cosas en su presencia estética y de ellos se pueden extraer diferentes corrimientos de la percepción ordinaria para propiciar este acercamiento.

³⁴ Las secciones de este capítulo que analizan los protocolos de haschisch pueden consultarse en profundidad en formato de ponencia publicada en las *Actas de las XIII Jornadas de Investigación en Filosofía de la Universidad Nacional de La Plata* bajo el título de “Cosas, imágenes y percepción. Los registros sobre fumadores de haschisch” (Delle Donne, 2023). Dicho desarrollo corresponde a mi participación en el *Grupo de Estudio de Pensamiento Alemán Contemporáneo* coordinado por la Dra. Anabella Di Pego.

³⁵ Los registros son elaborados por Walter Benjamin, Ernst Bloch, Ernst Joël y Fritz Ftänkel.

Experiencia

Benjamin afirma que la percepción se vuelve experiencia en tanto pueda vincularse con recuerdos sensoriales del pasado. Sin embargo, tal como señala en *Experiencia y pobreza*, la disminución de este tipo de vivencias es característica del mundo moderno (y nosotros podríamos señalar que se profundiza en el contemporáneo). En este breve ensayo, Benjamin reflexiona sobre la pobreza de la experiencia luego de la Primera Guerra Mundial. Focaliza en los efectos de este conflicto bélico de magnitud tan atroz que dejó a una generación sin palabras; “se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencias comunicables” (Benjamin, 1989, p. 168). Confluye en este momento histórico un enorme desarrollo técnico que choca con una emergencia sofocante de ideas, lo cual da como resultado una nueva barbarie. Pero como Benjamin acostumbra, el uso que hace de sus conceptos teóricos es fugaz y maleable. La nueva barbarie, entonces, puede ser dos barbaries a la vez: una positiva, en tanto el extranjero en un mundo sin experiencia puede comenzar de cero (y muchos pensadores y artistas así lo han necesitado para propiciar la novedad). Estos seres tienen en común que ponen en práctica una renovación técnica del lenguaje que aspira a la modificación de la realidad y no a su descripción. Aguantar en esta última opción, en una relación con el mundo de descripción, de adecuación al tratamiento técnico del lenguaje, carente de experiencia, propicia otro tipo de barbarie. La de los poderosos, quienes, cada vez menos humanos, consideran lo nuevo como cosa suya. Los demás deben soportar lidiar con partir de cero.

En este contexto, las sociedades han perecido de narraciones, de experiencias compartidas y transmitidas desde los viejos hacia los nuevos y esto ha impactado en el ordenamiento de nuestro modo. Invaden imágenes y espacios en los cuales es casi imposible dejar huellas. Frente a ello, Benjamin opone la fragmentariedad y la dispersión de los relatos como una determinación acerca del uso del lenguaje y no como un error involuntario. La experiencia, entonces, se puede retomar, narrar, desde diversas poéticas. El lenguaje opera, entonces, como un aspecto constitutivo en tanto tiene la capacidad de disponer las palabras (o las formas, por ejemplo, en la pintura cubista) para construir la experiencia acaecida.

En su trabajo sobre los protocolos del *haschisch* la materialidad de la escritura permite asociarla a la imagen y al interés por el registro de la experiencia. De esta manera, puede sumergirse en la manera en que aparecen las cosas a través de las imágenes, sin negar la importancia de la palabra, pero buscando la especificidad visual e incluso táctil o espacial que en ello acaece. En consecuencia, las narraciones de los registros tienen dimensión experiencial. En este sentido resulta relevante considerar que, de hecho, varios escritos se han publicado por el propio Benjamin como ficciones, lo que posibilita un alejamiento de la experiencia como singular y un acercamiento poético a las cosas.

En estos registros las cosas parecen hablar por sí mismas, lo cual permite ahondar en la singularidad de la mirada y cómo esta posibilita otro tipo de atención con cualidad epistemológica.

Actualmente, como ya señalamos, en el marco de los estudios de la imagen, las reflexiones sobre la presencia de esta desandan la versión unívoca de su función de representación en tanto copia de lo real o en referencia a un objeto que le es exterior³⁶. Hay un interés poético en potencial la cualidad visual y táctil de la experiencia mientras que la escritura es un ejercicio posterior.

Tiempo y espacio

Casi en contraposición, si los sentidos son concebidos como huella incivilizada e incivilizable, la modernidad intentará corroer esta resistencia con su búsqueda por culturizarlos y entrenarlos mediante el gusto. Como se señaló en otra oportunidad (Delle Donne & Belen, 2016), para la época en que Benjamin escribe, este era el término vigente asociado a la estética. Se encontraba invertido en relación con su concepción de imagen dialéctica si se considera que, en vez de relacionarse con la experiencia de los sentidos, se aplicaba primordialmente al arte como idealismo, a lo imaginario antes que a lo empírico y a lo ilusorio antes que a lo real. Además de afirmar ello, Buck-Morss (2015) prosigue y describe que el hombre moderno se produce a sí mismo desde la ilusión narcisista del control absoluto que le otorga su fe en la imaginación creativa que deviene en libertad.

Según señala Buck-Morss (2015), la mirada de la memoria puede irrumpir el ensueño o adormecimiento del hombre moderno, en el cual el sistema sinestésico opera bajo la orden de detener los estímulos tecnológicos que propongan un *shock* perceptual.

En la propuesta de Benjamin, no se trata entonces de educar los sentidos, sino de restaurarlos, de devolvernos la mirada crítica. El bombardeo de la sobreestimulación de imágenes anestesia. Buck-Morss entonces afirma: “La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar en ‘contacto’ con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad destruye el poder del organismo humano de responder políticamente” (Buck-Morss, 2015, p. 177).

Pero, en vez de bloqueadas, para el fumador de *haschisch* es esperable que las cosas se le acerquen. Conocida es la frase formulada por Benjamin que aglutina dicha experiencia: “A quien acaba de consumir Haschis, Versalles no le parece tan grande y la eternidad no le dura demasiado” (2021, p. 37). En ella se sintetizan poéticamente las nociones de tiempo y espacio que entran en vigor en quien se somete al trance: el tiempo inconmensurable y el espacio móvil. En otros registros el tiempo se describe como eterno y se vincula a la duración fonética de ciertas palabras. Hay una relación material entre la temporalidad y el sonido. En otras ocasiones, el tiempo es tensionado por el espacio y se ve transfigurado en un traslado al

³⁶ La estética kantiana y la tradición que culmina en ella no solo condiciona el estudio de la imagen a partir de la experiencia subjetivista, sino que también lo hace desde la ausencia de su dimensión epistémica, avalada por la concepción de la obra de arte como producto del genio que media con la naturaleza para extraer de ella reglas que no comprende del todo. Sucintamente de ello se desprende una concepción de la imagen como representación de algo verdadero que está por fuera de ella. Al respecto diversas corrientes y disciplinas han vuelto sobre este problema y encontrado diferentes soluciones: la no identidad entre pensamiento y razón, el lenguaje como creador de mundos, el rol del inconsciente y su impacto en la creatividad, etc.

pasado y a una lejanía geográfica que compiten entre sí o se combinan. Esta interrelación, además de la inmensidad como medida, conlleva otras características. Una de ellas es la que aparece asociada a pintores. Cada vez que Benjamin remite a uno (Monticelli, Da Vinci, Rembrandt, Delacroix) sucede una experiencia expandida de lo espacial. Por ejemplo, se imagina que sueña en la paleta de Da Vinci o de Rembrandt.

Otras nociones de espacio que permite el trance por *haschisch* son: la inseguridad respecto al lugar que se ocupa, por ejemplo, cuando señala “a uno le puede parecer de repente (...) que la habitación está llena de gente” (2021, p. 55) y la mutabilidad respecto a los estados de ánimo “la habitación se disfraza frente a nosotros” (2021, p. 58). A su vez el espacio puede adquirir temporalidad o volverse cuerpo.

La distensión temporal y la multiplicidad espacial interceden entre las miradas y las cosas. La palabra, generalmente, es un ejercicio posterior, de escritura. El trance les permite, a los fumadores, relacionarse con las cosas visualmente. Añadamos que en la narración se presenta una vinculación muy fuerte entre las imágenes y las sensaciones táctiles que se torna ambigua. Las imágenes parecen ser los anzuelos para interactuar con las cosas de una manera diferente.

La percepción en estado de trance favorece el vínculo con las cosas desde la imagen y que se dificulta con las palabras porque avizora una incapacidad de prestar atención que ocurre en un lugar específico, denominado por Benjamin “zona de imágenes”. Para explicarlo traza un paralelismo entre el estado habitual de sobriedad y el momento del trance. En la sobriedad existe un esfuerzo por seguir los movimientos de otro que, aunque realice varias cosas a la vez, si nos concentramos, podemos seguir la conversación o el intercambio del que participamos. Sin embargo, en el trance, las imágenes parecen volverse cosas sobre las cuales no hay control alguno: “una producción de imágenes en verdad delirantes, de manera independiente respecto de cualquier otra fijación o ajuste de nuestra atención” (2021, p. 100). Definidas como exóticas e inexplicables mayormente se presentan como figurativas y a menudo con una fuerte matriz ornamental en donde el accionar del pensamiento no es ajeno.

Estos momentos de cavilación³⁷ conviven con entre la libre proliferación de imágenes e instancias de aversión a la información, producto de un estado de ensimismamiento. De este modo, podemos comprender que en los registros el trance se retoma como una experiencia de sentido que parte de la presencia insoslayable de las imágenes que se presentan desde las cosas. Los colores, los ornamentos, las cortinas, las imágenes de colportaje/buhonería, los rostros, todos aparecen como cosas que, desde los registros, son narradas como imágenes. En vez de profundizar en el significado, las cosas se presentan en sus relaciones visuales. Por ejemplo: los motivos heráldicos se vinculan con superficies de agua con movimientos rítmicos que aparecen entre ellos. Benjamin vincula ambas imágenes entre sí por la simetría del espejo³⁸: “tal y como domina en las imágenes de los blasones y de las ondas” (2010, p. 95).

³⁷ Deberíamos señalar que, según la edición de los registros, la actividad del pensamiento durante el trance se traduce como reflexión o cavilación. Nos parece más acorde la noción de “cavilar” pues remite a una actitud de intensidad y profundidad en el pensamiento que, en este caso, no solo depende del sujeto sino de la experiencia en donde las cosas aparecen como imágenes.

³⁸ Pensamos que se refiere a la simetría axial.

Una frase intenta condensar esta percepción retomando la simetría rescatada: “[las] ondas blasonan – [los] blasones ondean”. Benjamin le atribuye importancia a este verso porque allí la relación aparece “reflejada en la lengua, pero no como imitación, sino en una identidad original con la imagen óptica” (2021, p. 110). Explica con insistencia: “En la medida en que está en las imágenes, está en la palabra” (2021, p. 110).

Consideraciones finales

En este capítulo se han retomado diagnósticos acerca de la reformulación del proceso creativo artístico. Hoy inmersa en la cultura visual, como una expresión particular pero propia de ella, la producción artística dialoga con los sistemas generativos de inteligencia artificial ya sea usándolos como herramienta o, de manera impuesta, conformando los *datasets* a partir de los cuales los modelos recombinan información con o sin el consentimiento de sus autores para formar parte de dichos archivos de datos. Por este motivo, además de preguntarnos por el acto creativo, nos permitimos considerarlo asociado a la percepción. Para crear o reformular lo ya existente en una sociedad en donde la volatilidad y la rapidez constituyen lo visual, los estudios de Walter Benjamin han habilitado algunas estrategias en formato de desencantamiento.

Benjamin encuentra en ciertos artefactos mecánicos fantasmagorías que pueden engañar los sentidos mediante la percepción de la realidad manipulada por la técnica. Durante la modernidad, gran parte del arte ingresa en el campo de la fantasmagoría como entretenimiento, como mercancía.³⁹ Por ello, en un texto dirigido a los artistas e intelectuales de izquierda, les recuerda la relevancia de propiciar una alternativa materialista del uso de la técnica frente a la renovación espiritual propugnada por el fascismo. Tal opción debe superar la oposición entre forma y contenido para introducir de manera intrínseca en las fotografías, en los periódicos, en la música, etc., una modificación de las relaciones de producción a partir de la refuncionalización de los medios y no un mero abastecimiento del sistema (Benjamin, 2004).

En este trabajo construimos afinidades entre la noción de presencia y la percepción de las cosas en los fumadores de *haschisch* con el objetivo de considerar la imagen como propiciadora de conocimientos poéticos y no simplemente como representación unívoca de una realidad que le es exterior. Las imágenes median entre las miradas y las cosas. La palabra, generalmente, es un ejercicio posterior de escritura. A diferencia del slogan de Runway citado por Martin Prada (2024, p. 3) “si puedes decirlo, ahora puedes verlo”, Benjamin sostiene “En la medida en que está en las imágenes, está en la palabra” (2021, p. 110).

Por el contrario, en los modelos generativos aquí considerados, la escritura es un medio anterior a la imagen que posibilita su realización. Se puede considerar que este tipo de relación reformula nuestra percepción y creación de las cosas que componen el mundo alejándonos de él, en tanto la utilización del lenguaje discursivo es instrumental. De otro modo, la relación entre

³⁹ Buck-Morss (2015) aclara que Marx utiliza el concepto para describir el proceso mediante el cual se echa un velo sobre las mercancías ocultando el rastro del proceso productivo que las produjo.

las cosas y las imágenes en la narración benjaminiana crea un vínculo intenso entre las imágenes y las sensaciones táctiles, una relación que se torna ambigua. Las imágenes parecen ser los anzuelos para interactuar con las cosas de una manera diferente. Diferente al proceso creativo que proponen los modelos basados en inteligencia artificial, en donde el producto, la imagen, aparece perceptualmente como únicamente visual. Aunque “cualquiera” puede volverse productor de estas visualidades se reproduce en ellas un tipo de creatividad moderno basado en la relación sujeto-objeto mediante el cual la imagen es un producto escindido, autónomo, del proceso.

Por el contrario, en los registros, experiencia mediante y al desajustar el tiempo y espacio establecidos, se interactúa con las cosas de una manera diferente a la habitual. Cuando estas aparecen diferentes, su apariencia no encaja con su función. En el marco de una percepción en donde el tiempo está distendido y la multiplicidad complejiza el espacio, pareciera agotarse la vinculación de instrumentalidad. En los modelos generativos, el tiempo y el espacio son predecibles y calculables. Contrariamente al proceso creativo de los sistemas generativos basados en inteligencia artificial la interacción de los fumadores con las cosas se da por fuera de la reflexión racional moderna, los cuerpos no se escinden de “lo otro”, si no que la percepción alterada permite desarmar un tipo de relación unidireccional.

Sin experiencia ni historia no hay una dimensión epistémica del proceso creativo. La operativización de conceptos escapa al *prompt* como así también el proceso creativo-productivo que involucra no solo la intención del artista si no también un marco perceptual histórico social y las interpretaciones que consolidan el modo en que comprendemos el mundo.

Referencias

- Barthes, R. (1994). *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Belen, P. S. (Coord.). (2019). *La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva* (pp. 38–48). EDULP. <https://doi.org/10.35537/10915/80476>
- Belen, P. S. (2021). *Gadamer: arte y conocimiento. Implicaciones para una concepción ampliada de la racionalidad* (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Tres de Febrero) <https://doi.org/10.35537/10915/131678>
- Belen, P. S. y Delle Donne, S. (2016). ¿Cómo restaurar la fuerza sensitiva de las imágenes? Reflexiones en torno a Benjamin y Didi-Huberman. En S. García y P. S. Belen (Comps.), *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte* (pp. 85-98). EDULP.
- Belen, P. S., y Delle Donne, S. (Coords.). (2021). *La dimensión epistémica de la imagen: Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico*. EDULP. <https://doi.org/10.35537/10915/125276>
- Benjamin, W. (1989). Experiencia y pobreza. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 165–174). Taurus.

- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Editorial Itaca.
- Benjamin, w. (2010). *Haschisch*. Editorial Tierras del Sur.
- Benjamin, W. (2021). *Hachís*. Ediciones Godot.
- Buck-Morss, S. (2015). Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En T. Vera Barros (Comp.), *Estética de la imagen*, (pp. 159-204). La Marca Editora.
- Delle Donne, S. (2023). Lo humano, lo no-humano y lo posthumano en el horizonte del filosofar contemporáneo: Cosas, imágenes y percepción. Los registros sobre fumadores de haschisch [Ponencia]. *XIII Jornadas de Investigación en Filosofía*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. <https://congresos.fahce.unlp.edu.ar/jornadasfilo/xi-jornadas-2022/actas/ponencia-231024113348658423>
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana.
- Gumbrecht, H. U. (2021). *El espíritu del mundo en Silicon Valley*. Deusto.
- Han, B.-C. (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Lucero, M. E. (2022). Estudios sobre la imagen: historia y cultura visual. *Octante*, (7). <https://doi.org/10.24215/25250914e064>
- Martín Prada, J. (2024). La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial. Automatización creativa y cuestionamientos éticos. *Eikón Imago*, (13), 11–14. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90081>
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Revista estudios visuales*, 6, 8–27.
- OpenAI. (2025, 16 de abril). Pensar con imágenes [Comunicado de prensa]. OpenAI. <https://openai.com/es-419/index/thinking-with-images/>
- Sánchez, D. J. (2013). La dimensión epistémica del proceso artístico. En D. J. Sánchez (Coord.), *Epistemología de las artes: La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo* (pp. 5–10). EDULP.
- Steyerl, H. (2023). Imágenes promedio [Traducción al español]. *New Left Review*, (140/141), 95–97. <https://newleftreview.es/issues/140/articles/mean-images-translation.pdf>

SEGUNDA PARTE

Mundos ficcionales

CAPÍTULO 4

El contexto y el paisaje: modos de intervención artística en el espacio público

Nicolás Alejandro Bang

A cada generación le corresponde dar cuenta de sus luchas, de la ración de despropósitos con que se encontró y de los modos en que, mejor o peor, pudo lidiar con ellos. No hay otra.

—Jordi Claramonte Arrufat, *Una introducción a la estética modal*

Del paisaje, la intervención y la reacción

La producción artística en los tiempos contemporáneos se comporta de diferentes maneras a las formas que los procesos de la modernidad habían establecido desde Europa en el siglo XV en adelante, más el tamizado vanguardista que generó un arte donde el gesto del artista se impone como una de las formas de construir la narrativa interna de la obra⁴⁰. Es decir, se estableció un modo de leer la obra, donde necesitamos saber del artista para comprender algunos aspectos de lo propuesto en la obra, el espectador está arrojado a establecer relaciones simbólicas retóricas donde los mensajes se entrecruzan o generan interpretaciones cada vez más centradas en la vida del contexto del artista. Aquí es necesario establecer una relación con el contexto de la obra, saber sobre él para generar una relación directa con la época. El artista puede trabajar acciones retóricas donde se evoque el tiempo. A su vez, como ya nos marca Hans-Georg Gadamer (1986), la obra construye otras relaciones con el espectador de otra época, cada época construye una relación diferente con una obra del pasado. El pasado se presenta y se junta con el momento de encuentro de la obra ante el espectador.

Pareciera que siempre es necesaria una relación con el contexto, por lo menos desde la expectación, parte importante y necesaria del proceso artístico, pero ¿qué pasa cuando el artista genera obra desde el contexto, con el contexto y para el contexto? En la actualidad

⁴⁰ Véase Brea, J. L. (2006). Más allá de que el texto de Brea nos propone pensar los modos de expectación también nos revela la otra cara del proceso, el artista y sus modos de operar con la imagen, nos acerca el rol de las vanguardias en develar esa experiencia que en el final de la modernidad va a generar otros modos de experiencia con la imagen.

muchas de las intervenciones artísticas se centran en el espacio público, estableciendo una relación diferente con el contexto de la obra, la obra está pensada como una intervención del espacio donde el uso cotidiano del mismo se ve modificado por la aparición de una serie de objetos que les impone a los habitantes de la ciudad otra operación cognitiva, o por lo menos les altera el *paisaje*, el arte aparece en la calle, de repente de un día para el otro, para plantearnos como espectadores otras acciones reflexivas más que las de caminar o pensar en lo cotidiano. La estrategia del artista está en imponerse ante el transeúnte, jugar con el paisaje, tanto visual como sonoro. Esto tiene varias aristas para pensar, pero en últimas, la idea de mundo del artista modifica el contexto del habitante de la ciudad, de esa calle, de ese mundo. Lo obliga a pensarse, lo interpela en su experiencia de la realidad, le impone/propone un detenimiento. Tanto las poéticas como los modos de relación en el proceso artístico no pueden resolverse en una relación de causa - efecto, acción - reacción, o sujeto/objeto (Claramonte, 2016). En definitiva, el autor nos propone pensar la necesidad mutua entre uno y otro para existir. Necesidad de existencia, sin uno no hay otro, sin la relación entre el artista y el espectador, no hay obra. Pero la obra ¿es solo esa relación? o ¿es algo más que esa relación entre dos términos? Es parte de un proceso de relaciones y modos de afectar, que una persona o un grupo de personas produce sobre otras, mediados por la manipulación de objetos para establecer una conexión simbólica en un momento dado de la historia de esos participantes, atravesando un tiempo presente y centrado en una experiencia única. Acá no se reserva la inmutabilidad aparente que posee el museo, en la calle la incertidumbre aborda la experiencia, lo que hoy está mañana puede no estarlo.

La importancia del contexto

En la contemporaneidad lo importante de este tipo de obras es la relación que establece con el contexto, con el territorio. Detenernos y ver como el lugar y las prácticas sociales son puestas en diálogo a partir de la visibilización de situaciones que, para el artista, pueden ser significativas en su lectura de las diferentes realidades que operan en esos contextos y le genera a este la necesidad de transformarlo en tema de la intervención. Además, estas obras que operan desde el contexto están abiertas a muchas intervenciones por parte del público, desde una aceptación de la propuesta estética y goce, donde se ponen en operatoria, por parte del público, las capacidades de leer las metáforas propuestas por el artista, como así también establecer diferentes relaciones con las realidades personales. Ese es uno de los efectos que puede producir una obra que se desarrolla en la vía pública. Pero también la obra puede ser expuesta a un acto de alteración de lo propuesto (algunos lo llaman vandalismo) que pueda hacer que la obra pase a tener otros sentidos en el devenir de su exposición/experiencia.

Poner en valor la necesidad de saber sobre el contexto de surgimiento, ejecución y desarrollo de la vida social de la obra, los modos de relaciones a los que se refiere J.

Claramonte (2021)⁴¹ que se establecen entre la propuesta de intervención del espacio público (paisaje) proyectada por el artista, las formas de vinculación del público / transeúnte con la instalación/intervención⁴² y el despliegue de la obra a lo largo del tiempo de exposición puede ser un camino para poder comprender algunas de las intenciones y fuerzas que la obra puede generar en el proceso artístico. Tengamos en claro que estas obras tuvieron un tiempo presente, donde seres humanos fueron parte del encuentro entre lo propuesto y lo accesible, como así también, en las relaciones que los espectadores tuvieron con lo propuesto, ya que, con el paso del tiempo, la acción de lo propuesto puede ser transformada por el contexto.

El caso *Unsichtbar / Invisible*

En 2016 Juan Pablo Pettoruti⁴³ elaboró en Alemania una instalación sonora para el espacio público, denominada *Unsichtbar / Invisible*. Para ello recuperó las bicicletas que, año a año, la comuna de Lübeck saca de los ríos que cruzan la ciudad, arrojadas allí como un acto de vandalismo. Las bicicletas, cubiertas de crustáceos y totalmente oxidadas, fueron colocadas en el espacio público e intervenidas con un sistema de sonido que emitía grabaciones de susurros, tenues melodías y sonidos de la naturaleza como el viento y la lluvia, todo esto sucedió durante dos semanas del mes de abril del año 2016 en el paseo público, sobre las orillas de uno de los tantos ríos que rodean la anteriormente citada comuna alemana.

La obra contaba con un pequeño amplificador que recibía la señal de las grabaciones y las dirigía a los diferentes parlantes colocados dentro de la instalación. La imagen de las bicicletas sacadas del fondo de estos canales es una clara evidencia de una metaforización del paso del tiempo. Los susurros, que son grabaciones de voces que hablan de esas bicicletas en alemán, los sonidos de la lluvia, el viento y las melodías invitan al espectador a ver, sentir y oír las bicicletas. Aquí las bicicletas juegan las veces de sustitución, una metaforización de un posible pasado. Tenemos entonces varias figuras retóricas que se hacen presentes en la propuesta poética del artista.

Al abordar el proceso artístico debemos tener en cuenta las relaciones de contexto que se presentan a la hora de la creación de la misma, como de la efectivización del proyecto para que la obra aparezca, sea y, a su vez, la dinámica que la obra adquiere en su relación con el paisaje, el contexto. Para lo primero, el artista se transforma en un gestor cultural, que tiene que conocer todas las formas burocráticas necesarias para poder generar una obra que

⁴¹ A esto se refiere Claramonte (2021) cuando postula la idea de una estética modal “(...) Estética Modal -en parte al menos- porque se ocupará de esos modos a través de los cuales ponemos en relación las diferentes partes de la obra de arte, de la experiencia estética y, ya puestos, del mundo y de nuestra experiencia del mundo. A esas formas características y relativamente reconocibles de conectar unas cosas y otras, de ponernos en juego y hacemos saltar por los diferentes registros de nuestra sensibilidad y nuestras inteligencias, les llamaremos ‘modos de relación’. En lo que sigue sostendremos que es fértil pensar tanto las obras de arte como las formas de nuestra sensibilidad como ‘modos de relación’. Y justo a eso se dedicará la Estética Modal.” (p. 7).

⁴² Considero la idea de intervención porque la obra de arte en estas acciones modifica lo dado del paisaje cotidiano, a partir de introducir disrupciones al entorno.

⁴³ Juan Pablo Pettoruti, compositor y escritor, nació en 1987 en la ciudad de La Plata, Argentina. <https://www.pettoruticompositor.com/biographie>

perdure un tiempo y que le permita tener una aceptación gubernamental. El otro camino táctico es el vandálico, pero el artista decidió no tomar ese camino, pues considera y ve necesaria la ayuda del gobierno para obtener las bicicletas del lecho del río y los permisos que éste necesita para llevar adelante lo proyectado. Ahora, una vez realizados todos los permisos y el momento del emplazamiento se efectivizan, la obra entra en otra fase que es la de las relaciones con su entorno, es decir, jugar al juego del arte, ser parte de algo que cambia, que se transforma que establecerá dinámicas que a veces ni el propio artista proyectó. Esas dinámicas harán que la obra viva al compás de la ciudad y sus habitantes. El artista comenta en una charla TED (2021) que la obra sufrió varios actos de vandalismo y además se transformó en otra obra a lo largo de las semanas de exposición⁴⁴. Haciendo tangible lo expresado anteriormente sobre las dinámicas a la que fue expuesta la experiencia artística proyectada por el artista. El artista visibiliza lo que los habitantes de la ciudad no ven por estar inmersos en las dinámicas propias de la ciudad, donde la desaparición de bicicletas tiene una naturalización y no se preguntan por el destino de ellas una vez extraídas del río por la Comuna.

Ya tenemos algunos datos arrojados a la hoja, ahora le propongo al lector que sigamos preguntándonos sobre la obra. El artista gestionó/construyó esta instalación sonora en el espacio público, desde su interiorización del contexto de la ciudad en la cual él estaba de visita académica. Notó ese particular destino de las bicicletas y lo trabajó como tema, después veremos si es tema o solo circunstancia. La materialidad presente en la obra tenía ya de por sí un efecto de pasado. El óxido siempre trae a la memoria fantasmas de lo que fue. Pero antes de entrar en un análisis de sentido quisiera tratar de entender las relaciones de intervención al contexto que el artista provoca, la puesta en evidencia del destino de esas bicicletas, que algunas pudieron ser robadas o abandonadas por sus dueños, luego de exprimir hasta la última gota la utilidad del bolido. Además, no dejar de lado el título *Unsichtbar / Invisible* habla de lo no visible, pero no olvidemos que esta instalación es ante todo una Instalación sonora, así es presentada por el artista en su web o en las descripciones técnicas que aparecen vinculadas a la obra, discutible pero aceptable, si entendemos que ante todo el artista es un músico.

En esta obra los susurros son dadores de sentido a esas bicicletas, la disposición, el paisaje y la materialidad sonora le dan contenido a esta instalación. Lo sonoro dialoga con lo visual, pues no podemos olvidar que, ante todo, el primer efecto de sentido que tiene el transeúnte por el espacio público es el de la imagen de un montón de bicicletas oxidadas en la vía pública (agrupamiento), que al acercarse va tomando otro sentido ya que los ruidos que emanan de estas les da un contexto y le solicita al espectador que esté abierto a la experiencia de oír hablar a las bicicletas. En la experiencia propuesta, el transeúnte que se internaba al agrupamiento de las bicicletas podían oír algunos susurros: “Terminé hundida en el agua, porque nadie me quería” o “Bueno, a veces la gente me deja en la calle. Luego viene otro, corta la cadena y me lleva... y luego de repente estoy en otra ciudad”, “a veces ni siquiera tengo puesta una cadena”, voces que le dan vida a estas bicicletas, le dan utilidad en el

⁴⁴ <https://www.pettoruticompositor.com/?pgid=kpdcl68g-fd848a48-62e0-47da-a7e3-ae017353e610>

recuerdo. Otros susurros nos presentan diferentes situaciones: “Sucedió durante la noche, de repente sentí un empujón, alguien me empujó, y luego... Nada, silencio, oscuridad, solo agua helada”. Si nos detenemos en el análisis del texto, las tres frases ilustran tres momentos diferentes, un relato habla de desecho, esta donde esta porque “...nadie me quería”, otro nos presenta la idea del robo pero que a su vez nos propone un cambio de paisaje “... luego de repente estoy en otra ciudad” y la última de tiempo y de circunstancias “...sucedió durante la noche...” y “de repente sentí un empujón” (Pettoruti, J.P, 2016). ⁴⁵

Todas estas sustituciones le proponen al espectador diferentes modos de abordar esta intervención. Las personificaciones de los objetos les imprimen palabras a las cosas (bicicletas), les dan un sentido lingüístico. La sitúan en una lógica de argumentaciones. Aquí la poética no recurre a una experiencia que parta solo de la marca de lo audible, es decir una composición sonora que puede presentar estos momentos que las voces cuentan, recurre a las formas del lenguaje, más específicamente al alemán del contexto para personificarlas. Puede ser considerada una estrategia por parte del artista, para generar un rápido reconocimiento por parte de los otros partícipes de la experiencia propuesta por él.

Pero es una decisión en su poética, donde pareciera primar lo operacional del efecto de sentido que puede causar ese tipo de personificación. Recurriendo a un efecto de mimesis con el entorno que está tratando de construir en la experiencia de transitar por las bicicletas.

Las voces juegan un efecto de fantasmagoría de esos objetos que ya no son. Donde, por ejemplo, fueron parte de un deseo, deseo de lo ajeno. Pero también de un andar la ciudad, memoria de una práctica social de vivir la ciudad que en las ciudades europeas es muy común, por las dimensiones de las mismas, desde finales del siglo XIX. Generando una tradición en la urbanización contemporánea, primando carriles para los habitantes que dispongan de una bicicleta, como así también generando reglas de movimiento y comportamiento en algunos estados europeos.

Algunas consideraciones finales

A lo largo del texto se presentaron diversas consideraciones que creo que deberíamos asentar sobre el final del mismo. Estas están basadas en la relación entre el arte, el contexto y las intervenciones en el espacio público, ilustrado con el caso de la obra *Unsichtbar / Invisible* de Juan Pablo Pettoruti.

Se acentúa la importancia del contexto en la producción artística contemporánea, especialmente en aquellas obras que intervienen el espacio público. Estas intervenciones buscan establecer un diálogo entre el lugar y las prácticas sociales, visibilizando situaciones significativas para el artista que generan una transformación del entorno. La relación entre la obra y el espectador en el espacio público es diferente a la establecida en espacios

⁴⁵ Referencias obtenidas de la biografía del artista. Video realizado para registro de la obra. https://www.youtube.com/watch?v=naTWbelrWCU&t=2s&ab_channel=PettorutiJuanPablo

tradicionales como los museos. En la calle, la obra irrumpe en la cotidianidad, alterando el paisaje visual y sonoro e imponiendo o proponiendo al habitante de la ciudad una detención reflexiva. Esta relación no se limita a una simple causa-efecto, sino que implica una necesidad mutua entre el artista y el espectador para que la obra exista. Además, se subraya que estas intervenciones artísticas se insertan en un contexto urbano donde la bicicleta tiene una tradición importante, lo que puede influir en la recepción y significación de la obra.

Por otro lado, las intervenciones en el espacio público están abiertas a diversas reacciones del público, desde la aceptación y el goce estético hasta la alteración de la obra, tanto por sustracción de partes como por ampliación de los límites de la obra. Lo que puede generar nuevos sentidos en su devenir. Es crucial considerar el contexto de surgimiento, ejecución y desarrollo de la vida social de la obra para comprender sus intenciones y las fuerzas que puede generar.

La materialidad de la obra, en este caso las bicicletas oxidadas, ya evoca un pasado y genera un efecto en la memoria del espectador. Los susurros en alemán personifican los objetos, otorgándoles voz y en algunos casos historias, buscando una rápida conexión con el público local. Esta estrategia poética recurre al lenguaje para generar un efecto de "fantasmagoría" de objetos que ya no cumplen su función original.

En definitiva, se invita al lector a considerar las múltiples capas de relación que se establecen en las intervenciones artísticas en el espacio público: entre la obra y el contexto, entre el artista y el espectador, y entre la propuesta inicial y su devenir en el tiempo. La obra de J. P. Pettoruti sirve como un caso concreto para analizar cómo estas dinámicas se despliegan y generan significados.

Referencias

- Brea, J. L. (2006). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (4), 145-163.
- Claramonte Arrufat, J. (2016). Una introducción a la estética modal. *Kult-ur*, 3(5), 41–52. <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.1>
- Claramonte Arrufat, J. (2021). *Estética modal, Volumen 2*. Tecnos.
- Gadamer, H.-G. (1986). Estética y hermenéutica. En *Estética y hermenéutica* (pp. 55-62). Paidós.
- Pettoruti, J. P. (s. f.). *Biografía*. <https://www.pettoruticompositor.com/biographie>
- Pettoruti, J. P. (s. f.). *Juan Pablo Pettoruti*. <https://www.pettoruticompositor.com/?pgid=kpdcl68g-fd848a48-62e0-47da-a7e3-ae017353e610>

CAPÍTULO 5

Entre el desajuste visual y la ternura

Guillermina Cabra

Introducción

En este capítulo les propongo abordar una serie de fotografías titulada *Venus as a boy* (2022-actual), realizada por la fotógrafa Ana Harff, quien en su página web⁴⁶ nos presenta un conjunto de fotografías en las cuales podemos ver diversos cuerpos desnudos. Si bien Ana suele trabajar con cuerpos que se identifican como femeninos, en esta oportunidad decidió retratar corporalidades que se identifican como masculinas. Siendo este el primer trabajo en donde la artista incorpora a las masculinidades -si bien en ocasiones había realizado retratos de parejas- como lo central. Dichas masculinidades no son las que estamos acostumbrados a ver, ya sea en la televisión, en publicidades, en internet, o en cualquier medio visual. En este capítulo me interesa ahondar sobre el potencial *político crítico* (Richard) que albergan dichas imágenes. Imágenes que nos muestran que otras masculinidades son posibles, que habilitan la ternura y el afecto dentro de los grupos de masculinidades hegemónicas que tan alejados de eso están.

Creo necesario hacer ciertas aclaraciones antes de continuar con el desarrollo. En primer lugar, aclarar que la decisión de escribir en primera persona es una decisión política, no en búsqueda de enaltecer al yo sino de humanizar a la escritura académica. Este texto no fue escrito junto con otras personas (a pesar de ser plenamente consciente de que no podría haber sido escrito sin el trabajo de incontables teorixs, activistas y artistas en quienes me apoyo, así como tampoco sin el apoyo de mis afectos, amiguxs, docentes y colegas) ni presenta verdades universales. Este escrito presentará entonces una posible lectura sobre la serie fotográfica mencionada.

Por otro lado, que mi enfoque no tiene que ver con lo binario ni lo biologicista, a lo largo del texto haré uso de las categorías de femenino, masculino, mujer y varón no como ideas cristalizadas que describen colectivos homogéneos sino porque la sociedad, las redes sociales, los medios de comunicación, etc. mantienen esta distinción y no tratan de la misma forma a los cuerpos leídos como femeninos que a los masculinos. Mi postura, mi lectura y análisis son hechos desde un enfoque feminista, no binario, anti-puntivista y pro sexo. No creo tampoco que la exaltación de la figura de "la mujer" sea una solución. Creo que lo más valioso que podemos

⁴⁶ Desde el siguiente enlace se puede acceder a la serie fotográfica: <https://www.anaharff.com/venus-as-a-boy>

extraer de los movimientos no solo feministas sino cuir, LGBTIQ+ y cualquier movimiento que abogue por mayores libertades para el ser humano (libertades reales, no en el sentido mercantilista e individualizante del término) es la defensa porque cada una pueda hacer con su cuerpo, su sexualidad y su vida lo que quiera.

Volviendo a la serie en cuestión, pensemos en las representaciones de masculinidades que acostumbramos a ver: ¿cómo son las poses de estos varones? ¿Cómo interactúan entre sí en la imagen? ¿Qué partes de sus cuerpos se ponen en contacto? ¿Cómo son sus expresiones faciales? ¿Hacia dónde dirigen su mirada?

Me interesa traer esta serie en particular ya que creo que, al igual que los demás proyectos de Ana, son producciones que, en lugar de reforzar un lugar de víctima o desamparo, en lugar de plantear denuncias explícitas ya masticadas y sobre las cuales no hay posibilidad de reflexión, nos muestran que la construcción de otros mundos más amables es posible, que existen otras formas de vinculación posibles, a la vez que proponen reajustes de la mirada, convirtiéndose así en *obras del descalce* (Richard, 2013). Es decir que cuentan con un potencial para provocar desajustes en la percepción cotidiana y proponer cuestionamientos sobre determinadas problemáticas cristalizadas y aceptadas como parte de nuestra cotidianidad.

Ana Harff trabaja, desde hace varios años, como fotógrafa feminista de retratos. Le interesa principalmente el desnudo, la fotografía analógica y la posibilidad de representar identidades y cuerpos diversos, focalizando en la comodidad de quienes son retratados, evidenciando que el desnudo no tiene por qué asociarse directamente con lo sexual o sexualizado, es decir que se aleja de la mirada tradicionalmente masculina (*the male gaze*) en donde un cuerpo femenino desnudo automáticamente es pensando desde lo sexual, como un “objeto” presentado para el consumo y disfrute masculino. Ana nos presenta retratos amorosos, cuidados y cargados de ternura, en contraposición a la mirada masculina (*male gaze*) dominante que ha sexualizado históricamente los cuerpos femeninos en la historia de arte tradicional, luego en la fotografía y hoy en prácticamente todos los medios visuales que nos rodean.

Para Ana –idea que comparto–, la desnudez no necesariamente debe ir acompañada de una carga sexual, sino que puede ser otra forma de existir, sin que esto implique su objetificación. Esta visión se inserta en una crítica a la historia del arte tradicional, en la que los cuerpos femeninos han sido predominantemente retratados por varones, en su mayoría, de forma sexualizada y quienes protagonizan dichas representaciones son quienes más se acercan al ideal de belleza del momento histórico correspondiente. Este ideal, además, sabemos que varía según el momento histórico y el espacio geográfico, lo que hace que la imagen de la belleza no sea universal ni estática, sino cambiante y contextual.

Presentación de la serie

La serie sobre la que vamos a trabajar a lo largo del capítulo se encuentra en proceso desde el año 2022. Según la descripción que la artista ofrece en su página web, el proyecto nació a partir de su experiencia retratando cuerpos masculinos, algo que inicialmente le resultó incómodo y desafiante debido a sus propios prejuicios. Con el tiempo, Ana comenzó a trabajar sobre las masculinidades, no desde la figura tradicional del “macho”, sino desde una perspectiva que resalta la vulnerabilidad, buscando ofrecer una representación alternativa que desafíe los estereotipos de género.

Sostiene que *Venus as a Boy* marca el inicio de su exploración hacia las masculinidades, a través de reinterpretaciones de obras clásicas y la evocación simbólica de Venus, Ana examina aspectos como la fragilidad, la sensibilidad y la ausencia de la construcción hegemónica del macho. En sus palabras “este proyecto busca despojar al cuerpo masculino de los códigos normativos y propone una mirada donde la vulnerabilidad no es una excepción, sino un elemento constitutivo de su existencia” (Harff, s/f, s/p).

La serie (a mayo del 2025) publicada en su página web está conformada por catorce fotografías a color, aunque también ha compartido algunas en sus redes sociales. Para efectos de este análisis, me voy a detener en estas catorce imágenes, teniendo en cuenta también la forma en que circulan en las redes sociales, ya que considero que su tratamiento en plataformas digitales es relevante para entender el impacto y la resistencia que estas imágenes pueden generar al contrarrestar los discursos hegemónicos sobre nociones como belleza hegemónica y estereotipos o roles de género aceptables socialmente.

Ana normalmente trabaja con referencias a la historia del arte y a la fotografía tradicional, le interesa la historia de la representación del desnudo a lo largo de los años y los diferentes medios y es algo que toma como referencias para sus propias composiciones. Podría mencionar varios ejemplos de iconografías muy reconocidas y presentes en el imaginario occidental que Ana retoma para sus composiciones, como *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, las diferentes odaliscas y venus recostadas, como *La gran odalisca* de Jean Auguste Dominique Ingres o bien la *Olympia* de Édouard Manet. Podría seguir con la lista de referencias con las que trabaja la artista, pero más que un análisis iconográfico de las fotografías me interesa pensar en cómo este tipo de propuestas pueden generar cuestionamientos en los diferentes espectadores, como nos presentan otro tipo de relaciones entre masculinidades, que en ciertos casos pueden llegar a funcionar como nuevas versiones de mundos que quizás de otra forma no serían posibles de imaginar.

En esta serie, lo novedoso creo tiene que ver con que se inspira en poses y composiciones que nos remiten a lo clásico del canon del arte occidental —especialmente del desnudo— pero desplazando el cuerpo femenino tradicionalmente representado por el masculino. Nos presenta imágenes que históricamente fueron asociadas con cuerpos femeninos, desafiando los estereotipos de género sobre cómo deben mostrarse los varones. Los cuerpos masculinos que

retrata Harff están rodeados de flores y colores cálidos, los vemos abrazarse, tocarse y mirarse, creando una atmósfera delicada y vulnerable, alejándose de las representaciones hegemónicas de la masculinidad, que se suelen asociar con la fuerza, la agresividad y lo viril.

Cabe mencionar también que el uso de las flores en la composición visual no es meramente decorativo ni casual, ya que en la historia del arte tradicional las flores han sido asociadas con la feminidad, la fragilidad, mientras que en *Venus as a Boy*, las flores forman parte de la composición, cubren rostros, se apoyan en hombros o descansan sobre el cuerpo en oposición a la representación dominante del varón en la cultura visual contemporánea —frecuentemente asociado a la fuerza física, la actitud desafiante, la dominación o el control—. Las imágenes de Harff presentan cuerpos masculinos en actitudes suaves, contemplativas e introspectivas. No hay musculaturas hipertrofiadas, gestos o poses de poder o agresión, ni poses típicas del fitness, la moda o la pornografía mainstream.

Aquí los cuerpos se relajan, se recogen, se miran y se tocan. Se ofrece una masculinidad posible desde lo vulnerable, lo sensorial y lo corporal. También hay un desvío del registro sexualizado ya que, como venimos mencionando, aunque los modelos estén desnudos, no se da una apelación al deseo a través de la cosificación del cuerpo, sino que el foco está puesto en la composición general, la disposición de los cuerpos en el espacio, la expresión facial, las diferentes texturas de las pieles y el juego con la luz.

En la serie se produce un desplazamiento deliberado de los códigos visuales dominantes asociados a la representación del cuerpo leído como masculino en los medios de representación contemporáneos. Sin embargo, la artista no propone una simple inversión de roles, sino que tensiona las lógicas de representación de género desde lo visual. Como sostiene Didi-Huberman (2007), la imagen, en el ahora de su cognoscibilidad, porta el momento más crítico y peligroso del acto de lectura, y es precisamente allí donde se aloja su potencia política. En este sentido, las imágenes de Harff abren un intersticio: no ilustran una denuncia explícita, sino que producen un corrimiento perceptivo que desafía las coordenadas habituales desde las cuales se visualiza “lo masculino”.

Las composiciones —simétricas, suaves, centradas en el rostro o los vínculos entre los cuerpos— evocan obras tradicionales, pero trasladando esos gestos a un nuevo cuerpo, interrumpiendo el relato visual que asocia lo erótico, la ternura o la fragilidad únicamente a lo femenino. El gesto visual que propone Harff se inscribe así en una poética del intervalo: un arte que, como señala Ticio Escobar, “alimenta reservas de significación” (2021, p. 25) y permanece en estado latente, hasta actualizarse en ciertas situacionalidades. Las fotografías nos interpelan desde lo formal, desde los vínculos entre los retratados, y propone otros modos posibles de mirar, sentir y habitar los cuerpos. Cuerpos que, lejos del mandato viril, se presentan abiertos a la ternura.

En su obra *Usos de lo erótico: lo erótico como poder*, Audre Lorde describe lo erótico como una fuerza interna, profundamente femenina y espiritual, presente en todas las mujeres, y vinculada al poder de los sentimientos no expresados (Lorde, 1984). Como mencioné al inicio

del capítulo al retomar estas ideas, no lo hago desde una perspectiva binaria o biologicista, por lo que, desde esta posición, podríamos considerar el poder de lo erótico en cualquier identidad.

Lorde sostiene que la sociedad ha fomentado la desconfianza hacia lo erótico, asociándolo con la inferioridad femenina, y ha inducido a las mujeres (y a otras identidades) a suprimir esta parte de sí mismas (Lorde, 1984). Sin embargo, lo erótico no debe confundirse con lo pornográfico ni con el acto sexual, es más bien un sentimiento que se sitúa entre la conciencia del ser y el caos de los sentimientos más profundos, una sensación de satisfacción interna que tratamos de recuperar después de experimentarla (Lorde, 1984). La opresión patriarcal enseña a suprimir lo erótico en nuestras vidas, salvo en el ámbito sexual, lo que genera un desajuste en otros aspectos de la vida cotidiana (Lorde, 1984). Así, lo erótico se convierte en una afirmación de la fuerza vital de las mujeres (o de aquellas identidades que no se ajustan a la figura del *macho*), un recurso creativo cuya recuperación es esencial para la autoafirmación en un contexto social opresivo (Lorde, 1984). K. Bidaseca retoma los escritos de Lorde para desarrollar el concepto de la *poética erótica de la relación*, viéndola como una forma de “sueño colectivo y de imaginación pública”, que contribuye a sanar las heridas del colonialismo (Bidaseca, 2018).

Otro aspecto importante de este análisis es el papel que las redes sociales juegan en la circulación de estas obras. Las fotografías de *Venus as a Boy* son compartidas no solamente en la página web de la artista, sino también en plataformas como Instagram, medio principal por el cual la artista hace circular sus producciones. En un contexto digital donde predomina una sobre-idealización de la belleza hegemónica y una hiper-estetización del mundo en general, la presencia de estas imágenes en las redes sociales no solo permite una visibilidad alternativa, sino que también desafía los discursos de odio que son tan comunes en los entornos virtuales, especialmente aquellos dirigidos hacia personas cuyas identidades no se ajustan a los estándares hetero-normativos. Ana sufre de muchísima censura en las redes sociales pero continua con el ejercicio y la pelea de mantenerse en ellas, ya que a pesar de todo lo negativo que pueden tener, no dejan de ser espacios desde los cuales, a veces, se puede llegar a personas que de otra forma no buscarían quizás ese tipo de contenido. En este sentido, la circulación de estas imágenes en Instagram tiene un impacto donde se podría dar un *desajuste de la mirada*, ya que visibiliza cuerpos e identidades que, de otro modo, continuarían siendo invisibilizados o deslegitimados.

Consideraciones finales

Es fundamental destacar que el trabajo de Ana Harff no se trata simplemente de invertir los roles de género o de recrear estereotipos de manera contraria, ya que, como señala la teórica Griselda Pollock (2015), bien sabemos que simplemente agregar a las figuras femeninas a la historia del arte o solamente invertir los géneros en las representaciones visuales no resuelve el problema estructural que subyace en las narrativas dominantes. El trabajo de Harff no cae en

la trampa de lo binario, sino que cuestiona las posibilidades de representación de lo masculino y busca presentarnos con otras posibilidades, no solo visuales sino de vida y de conexión con los otros.

A su vez, estas imágenes no buscan ofrecer una narrativa clara o unívoca sobre las masculinidades; no didactizan, sino que multiplican preguntas. En este sentido Escobar (2021) afirma que la potencia política de la imagen artística reside precisamente en “seducir la mirada y forzarla a dudar del orden fijo del mundo” (p. 28) y es precisamente lo que las fotografías de Harff proponen: no dicen lo que debe pensarse, sino que habilitan una suspensión de las certezas visuales, afectando el modo en que la masculinidad puede ser percibida, enunciada o encarnada.

Nos invita a cuestionar las normas de género a través de la fotografía. Al hacerlo, no solo revisita la historia del arte y la tradición del desnudo, sino que también abre un espacio para la reflexión crítica sobre las masculinidades, las identidades de género y las formas de resistencia frente a las representaciones hegemónicas. Las redes sociales, como medio de circulación, juegan un papel clave en la visibilidad y expansión de este tipo de imágenes, contribuyendo a la creación de un espacio más inclusivo y plural para la representación de los cuerpos y las identidades no normativas.

Referencias

- Bidaseca, K. (2020). *Por una poética erótica de la Relación*. Ed. El mismo Mar.
- Didi-Huberman, G. (2007). “El archivo arde” / “Das Archiv brennt”. En G. Didi-Huberman y K. Ebeling (eds.). [Trad. Juan Ennis]. *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, 7-32.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Tinta Limón.
- Harff, A. (s/f). *Venus as a boy*. Ana Harff Fotografía. <https://www.anaharff.com/venus-as-a-boy>
- Lorde, A. (1984). Usos de lo erótico: lo erótico como poder. En A. Lorde, *Sister Outsider. Essays and Speeches* (pp. 53-59). Ten Speed Press.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores.

CAPÍTULO 6

Imagen y verdad ficcional: un caso de investigación en artes

Mercedes Zago

Introducción

El presente trabajo surge de la adscripción a la cátedra Epistemología de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP) en formato de una investigación en artes, titulada *La instalación como experiencia de encuentro: un caso de investigación en artes*. La misma dio como resultado una obra inmersiva que fue presentada como Trabajo de Graduación para optar por el título de Lic. en Artes Plásticas (Orientación en cerámica).

En este capítulo se analiza la complejidad (Morin, 2004) que asume el proceso creativo como generador de verdades ficcionales construidas a partir de la producción técnica en diálogo con un proceso reflexivo sistematizado en la operativización de conceptos centrales de la mencionada materia. Para ello, se volverá sobre las estrategias creativas de producción, las cuales serán identificadas, reconocidas y enunciadas en objetivos operativos acordes a la propuesta. A su vez, se dará cuenta de cómo ha sido posible prever y autoevaluar los resultados potenciales y desarrollar una planificación al respecto. De esta manera, la investigación en artes será considerada como un ejercicio epistémico en tanto propicia el encuentro entre la capacidad reflexiva y las resoluciones técnicas.

Es necesario, antes de continuar, tener en cuenta que es posible identificar tres tipos de indagación según Borgdorff (en García & Belen, 2013): investigación acerca, para las artes y en las artes o artística. La primera se vincula mayormente con las disciplinas académicas de las humanidades y de las ciencias sociales, y se propone extraer conclusiones interpretativas desde una distancia teórica. En términos ideales, tal distancia teórica implica una separación entre el investigador y el objeto de investigación.

La investigación para las artes puede describirse desde su perspectiva instrumental en tanto aporta conocimientos y descubrimientos técnicos que contribuyen a la práctica artística.

Por último, la investigación artística no evidencia separación alguna entre sujeto y objeto en tanto es comprendida como perspectiva de la acción o inmanente, “desde dentro”, puesto que no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística (García & Belen,

2013, p. 22) en tanto son los mismos artistas quienes reflexionan y sistematizan sus procesos productivos.

En este sentido, es importante recalcar que el objetivo de la asignatura Epistemología de las Artes es abordar la producción artística como un medio para generar conocimiento de forma procesual, relacional y situacional. Es por ello que recurre a la investigación artística como “la puesta en acto de la epistemología de las artes desde el proceso creativo” (Belen & Sánchez, 2019), es decir, una herramienta propicia para poner de manifiesto la relación dialógica que existe entre la teoría y la práctica, entre la reflexión y la producción artística. Y lo hace proponiendo un desarrollo particular respecto de las metodologías tradicionales de investigación: el marco teórico es operativizado incluyendo los autores, las problemáticas y/o los conceptos clave en la formulación de los objetivos desde un criterio heurístico. De esta manera, el proceso creativo se vuelve complejo, en tanto adquiere nuevos niveles de profundidad en el trabajo de volver siempre a las estrategias de producción seleccionadas para encontrar en ellas diálogos latentes con los problemas teóricos que propone la cátedra (Belen & Delle Donne, 2024).

Epistemología de la complejidad y verdades ficcionales: la metáfora como conocimiento

*El deseo de un eterno encontrarse: un instante perpetuado en la cerámica*⁴⁷ se titula la obra que fue producida en formato de una investigación en artes en el contexto de la adscripción a la cátedra Epistemología de las Artes de la FDA-UNLP y que, en paralelo, fue presentada como Trabajo de Graduación para optar por el título de Lic. en Artes Plásticas (Orientación en Cerámica).

Abordar la creación de esta obra desde la perspectiva de la investigación en artes permite trabajar sobre su dimensión epistémica desde su desarrollo proyectual y productivo, mediante la operativización de conceptos de la mencionada materia. En este sentido, en primera instancia, es posible analizar esta producción en términos de la *epistemología de la complejidad* (Morin, 2004) y la ficción y la metáfora como recurso del arte para abordar la complejidad de la realidad (Saer, 2014; González Roblero, 2023).

La obra que tomaremos como caso de análisis es una instalación inmersiva planteada como una experiencia de pérdida y encuentro basada en la idea de la permanencia de la identidad en el Alzheimer. La vivencia con una persona cercana que transita esta enfermedad lleva a la autora a la pregunta por la existencia de una memoria emotiva y corporal que permite mantener vínculos con sus seres queridos más allá de la racionalidad, poniendo en tensión la idea establecida de pérdida total de la noción de identidad. Podemos afirmar que es complejo abordar la temática planteada, ya que el Alzheimer es una de las tantas patologías que

⁴⁷ Registro de obra en https://drive.google.com/file/d/1R_-jgeIDC0rl7Y29FHFJd400sSAV8Df1/view?usp=drive_link

implican una demencia⁴⁸ y por tanto genera, a quien la sufre, una limitación, entre otras, para vincularse con las demás personas.

“Un pensamiento complejo nunca será un pensamiento capaz de abrir todas las puertas” (Morin, 2004, s/p), sino que implica un pensamiento donde siempre estará presente la dificultad. En este sentido, existe poca información sobre lo que sucede empíricamente en la mente de quienes sufren estas patologías y por ello se torna complejo asegurar verazmente que existe una pervivencia de la identidad que permite mantener vínculos emocionales y sensibles con estos pacientes, dada la naturaleza misma de su enfermedad. Sin embargo, y en línea con el pensamiento del citado autor, cuando de complejidad se trata es necesario remitirse, no sólo a la cosa en sí, sino a los sistemas simbólicos y socioculturales en los que se inscribe. Es decir, al “todo” del cual forma parte, ese entorno que nos permite tener una comprensión integral, nunca cerrada sino pragmática, de aquello que busca representarse. Por ello en esta investigación se buscó ir más allá de lo establecido por el conocimiento validado por el método científico acerca del Alzheimer (es decir, que el paciente pierde sus rasgos identitarios-subjetivos). De manera diferente, aquí se prioriza una racionalidad “otra” que permite poner en juego los vínculos humanos. Es a partir de lo sensible y de lo emotivo que se torna posible la pervivencia de la identidad y los lazos familiares en el contexto de la demencia mediante el diseño proyectual de una experiencia artística.

Vladimir González Roblero (2023) señala que el arte genera un conocimiento específico: el artista investigador no tiene por objetivo hacer ciencia, sino hacer arte. Su propósito es construir nuevos significados en el plano de lo simbólico para ampliar nuestras visiones de las realidades que habitamos. Esto mismo es lo que intenta *El deseo de un eterno encontrarse*: la realidad del grupo familiar, en el contexto de la enfermedad en cuestión, puede ser abordada desde una perspectiva mucho más empática y esperanzadora que la planteada por la lógica instrumental. Más allá de lo racional es posible resguardarse en los gestos, palabras y acciones sensibles para mantener la conexión con personas con demencias.

Este conocimiento que surge en el arte es plausible de ser generado a partir de la ficcionalización, la cual tiene el poder de plantear alternativas posibles al suspender el sentido literal de los enunciados. “La metáfora supone una cancelación del significado literal y con ello permite la aparición de nuevas formas de ver, proporciona nueva información sobre la realidad.” (González Roblero, 2023, p. 56). Allí radica la potencia del relato ficcionalizado, en la reinterpretación y redescrición de la realidad planteando alternativas que amplían nuestro conocimiento del mundo.

Juan José Saer (2014) plantea que se recurre a la ficción para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, ya que acudir a lo verificable implicaría un reduccionismo que, lejos de enriquecer el análisis, decantaría en una simplificación insuficiente ante las innumerables posibilidades que la realidad nos presenta. En este sentido, explica que es posible “afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando

⁴⁸ La demencia es un término general que abarca una variedad de afecciones neurológicas que afectan al cerebro y que empeoran con el tiempo. Es la pérdida de la capacidad de pensar, recordar y razonar a niveles tales que afectan la vida y las actividades diarias. Algunas personas con demencia no pueden controlar sus emociones y otras conductas, y su personalidad puede cambiar. <https://www.alzheimers.gov/es/alzheimer-demencias/demencia>

optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad.” (Saer, 2014, p. 11), sino que, recurrir a ella implica una concienzuda puesta en acto de lo imaginario en tanto tratamiento metafórico del mundo que aspira a ser tomado como tal y que permite elaborar ideas que, improbablemente, serían posibles desde otro lugar debido a la complejidad que les es inherente.

La ficción opera como herramienta para poner de manifiesto estéticamente la complejidad que implica la idea de identidad que se presenta en esta obra: los sentidos resguardan, lejos de la mente, información sumamente identitaria que abona profundamente los vínculos. La idea gadameriana de una racionalidad hermenéutica nos permite vislumbrar que “la obra de arte [...] genera la posibilidad de una experiencia que abra un modo de comprensión alternativo al de la razón técnico-instrumental.” (Belen, 2020, p. 25). El arte nos permite pensar y accionar desde una perspectiva de apertura que reivindica las variadas posibilidades de verosimilitud que existen en el mundo, lo que implica un proceso de autocomprensión e intersubjetividad que adquiere sentido al revalorizar la idea de que “[...] somos un haz de razones y sentimientos.” (Belén, 2020, p. 22). La idea de identidad que en esta obra se plasma, se aleja de la metodología de la ciencia al acercarse, más bien, al ámbito de las probabilidades de lo sensible y emotivo. La experiencia artística nos libera de la necesidad de establecer verdades universales, inmutables e intemporales y “[...] permite así comprender mejor lo que nos rodea, al desocultar aspectos de la realidad que nos pasan desapercibidos y sacar a la luz nuevos sentidos, al tiempo que suspende nuestro modo rutinario de pensar y vivir” (Belén, 2020, p. 25).

En este sentido, las metáforas creativas permiten la creación de nuevos significados y, por tanto, una nueva comprensión de nuestra realidad distinta a lo que sabemos y creemos, destacando ciertos aspectos y ocultando otros, estructurando así nuestro sistema conceptual y, con ello, nuestra experiencia vital. Y ello es así porque las metáforas no son meramente modificaciones de los sentidos literales, sino que son procesos de construcción de significados: “Las palabras por sí solas no cambian la realidad, pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan a la forma en que percibimos el mundo [...]” (Nubiola, 2000, s/p).

Es por ello que la metáfora se erige como una herramienta casi inherente al arte mismo, un recurso del que es casi imposible escaparse si lo que se busca es abrazar la complejidad de la que nos habla Morin. Partiendo de estas ideas, en el siguiente apartado, se analizará el proceso de producción reflexivo que dio origen a la obra en cuestión a través de la producción de metáforas en diálogo con los conceptos centrales de la materia Epistemología de las Artes, y se dará cuenta de la sistematización que propone la Investigación en Artes.

Producción reflexiva de la instalación

La obra *El deseo de un eterno encontrarse: un instante perpetuado en la cerámica* se trató de un recorrido laberíntico en completa oscuridad en el que se propuso una experiencia de

pérdida en el espacio, en la que el espectador se encuentra con instantes de lucidez (tal como sucede en el Alzheimer) representados por esculturas cerámicas. A partir del quiebre del espacio-tiempo cotidiano, la obra puede ser entendida como ventana al caos (Castoriadis, 2007) porque “es el develamiento del caos por medio de un ‘dar forma’, y al mismo tiempo la creación de un cosmos a través de este dar forma” (Castoriadis, 2007, p. 110). La metáfora, y su consiguiente redescrición de la realidad, encuentra su aplicación concreta en esta instalación que, en los términos que plantea Castoriadis, puede ser considerada *vis-formandis* (potencia de creación), porque tiene la potencia de dar forma a una nueva idea respecto de lo que se entiende por identidad en el cotidiano: “[...] hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía; y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y sólo existe, precisamente, en función de la obra de arte.” (Castoriadis, 2007, p. 112).

Las esculturas emplazadas a lo largo del laberinto responden a una representación naturalista de objetos y figuras humanas. Sin embargo, no se busca imitar algo, no existe la idea de mimesis como tal, sino en el sentido que plantea Castoriadis (2007): hay creación de una forma, de una historia, de un mundo. Es por ello que el relato ficcional y la metáfora son los recursos primordiales que dan sentido a una obra que se propone una experiencia en la que se propone una alternativa a la absolutización del deterioro identitario de pacientes con Alzheimer o patologías similares. Desocultar un aspecto de la identidad que excede el social y científicamente establecido y que cobra sentido ya que combina los tres factores señalados por Castoriadis: “Yo llamo sentido [...] a aquello que combina [...]: lo que podemos representarnos, lo que es para nosotros objeto de deseo, y lo que es el objeto de una investidura, de un afecto positivo” (Castoriadis, 2007, p. 135). Esta identidad que perdura ante la *irracionalidad* es lo que permite la pervivencia de vínculos con pacientes con patologías demenciales y por ello cobra relevancia hacerla transmisible sensiblemente a través de la producción artística: “La importancia de la experiencia artística reside, entonces, en su capacidad de fundar otras totalidades de sentido, otras comprensiones e interpretaciones del mundo [...]” (Belen, 2020, p. 26).

La metáfora es utilizada en esta obra tanto en la construcción del dispositivo inmersivo como en la individualidad de cada escultura. La edificación de un laberinto oscuro remite a la mente como territorio fragmentado, desconocido y confuso que intenta esconder sus misterios en la oscuridad ante los espectadores que recorren sus encrucijadas en busca de algo desconocido. Sin embargo, la pervivencia de la identidad lucha por mostrarse ante ellos con la fugacidad de los instantes de lucidez que aparecen como halos de luz para dejar ver esculturas que metaforizan la funcionalidad de objetos dañados como condición de posibilidad de conexión emotiva en el contexto de la demencia. El tratamiento plástico dado a estas esculturas de superficies satinadas con la coloración propia de la cerámica busca resaltar la idea del *aparecer* en la oscuridad mediante un alto contraste lumínico.

Cabe resaltar que la totalidad del proceso artístico adquiere potencia gracias a la reflexión dialógica con supuestos teóricos, detallados a lo largo de este capítulo, que se erigen como una mediación discursiva necesaria para construir conceptualmente el proceso artístico y

profundizar en su sentido a través de una postura reflexiva. En este sentido, las decisiones plásticas no sólo fueron tomadas partiendo de la *praxis* artística, sino también, a partir de su vinculación con temas abordados por la ontología y la hermenéutica. Este proceso artístico implicó actividades productivas como: la elección de la locación, la ideación del dispositivo inmersivo, la definición del recorrido, la ejecución del laberinto y las esculturas cerámicas. Todas ellas han sido abordadas desde una perspectiva reflexiva en pos de conformarse como una investigación en artes, y es por ello que la sistematización del proceso creativo tiene un rol central. Así es que las actividades productivas han sido enunciadas como objetivos operativizados, en diálogo con conceptos de los autores que se incluyen en la bibliografía obligatoria de la materia que nos ocupa, en el esquema operacional que más adelante se detalla. Así también, su organización y autoevaluación fueron sistematizadas en el cronograma y la rúbrica que luego serán analizados.

Sistematización del proceso creativo

Como ya se ha señalado, la cátedra Epistemología de las Artes propone recurrir a la investigación en artes como medio para generar conocimiento mediante la producción artística reflexiva en diálogo con los conceptos presentado en la materia, sirviéndose de una metodología específica que implica, en primera instancia, el planteamiento del tema para, luego, definir el proceso artístico. Ello se propicia con la implementación de tres esquemas que se erigen como herramientas para sistematizar y autoevaluar el proceso de producción artística: el esquema operacional, el cronograma y la rúbrica.

El esquema operacional es una herramienta que colabora en la tarea de la construcción conceptual del proceso creativo. Consta de cinco columnas: etapa, objetivos específicos, actividades, resultados e indicadores. Implica una organización proyectual en la que se determina qué queremos lograr en vistas del objetivo final de la obra (objetivos específicos), qué actividades deben llevarse a cabo para lograrlos, cuáles son los resultados esperados y cuáles son las nociones que deben considerarse (indicadores) para evaluar si los objetivos han sido alcanzados.

El marco teórico de la investigación se incorpora a la misma a través de los objetivos específicos en donde se operativizan conceptos teóricos. Es por ello que, en el esquema operacional (Tabla 6.1), se explicitan entre paréntesis los autores a quienes se referencia en la investigación.

El primer objetivo específico que se observa en el esquema operativiza el concepto de *imágenes dialécticas* del autor Walter Benjamin (1982). Algunas de las esculturas de la instalación remiten a objetos del pasado que contienen o transmiten información: un teléfono, unos casetes, un televisor, una radio, una cámara de fotos. Siguiendo el análisis de Buck-Morss (2005, p. 18) puede decirse que este procedimiento dialéctico consta de dos etapas. Una que implica la destrucción de la esquematización burguesa de la historia como continuum

y otra constructiva en el cual los elementos del pasado son rescatados y redimidos, reunidos en novedosas constelaciones que se conectan con el presente. Las imágenes dialécticas constituyen así el modo de transmitir la cultura pasada, de manera que haga visible la posibilidad crítica del presente. En el contexto de la obra que analizamos el concepto de imágenes dialécticas toma sentido al poner de manifiesto tiempos heterogéneos, relacionando tiempos presentes y pasados.

Luego se operativiza el concepto de *dialéctica negativa* de Theodor Adorno (1970) en relación a la escultura principal de la instalación que cierra el recorrido de la misma. Consiste en dos bustos enfrentados, que representan a un padre y su hija, interceptados por un vidrio espejado: el padre se ve a sí mismo por la acción del espejo, mientras que la hija puede verlo a través del vidrio. La incapacidad del hombre de reconocer a su hija se metaforiza mediante el vidrio espejado: la enfermedad sólo limita su percepción pero no así la de ella. Así, se genera una analogía de los vínculos posibles en el contexto del Alzheimer: aunque la persona que padece esta enfermedad no pueda reconocer los rostros ni roles de quienes lo acompañan, éstos sí continúan reconociendo rasgos distintivos de su identidad, pudiendo mantener conexiones emotivas con ella mediante miradas, palabras, gestos y el contacto amoroso. Es en este punto donde la noción de dialéctica negativa adorniana permite avanzar en la operativización del marco teórico, lo cual se materializa en la relación entre la ejecución de los bustos enfrentados y el material del vidrio espejado. La complejización de la técnica, en los términos propuestos por Adorno (1970) y su propuesta de no identidad entre sujeto y objeto, pensamiento y realidad, han sido disparadores de una reflexión crítica de la relación y selección de los materiales elegidos. Sin embargo, aún queda por trabajar la necesidad de la mediación de la crítica filosófica especializada en la recepción de la obra de arte y su vinculación total, parcial o nula con el proyecto.

Avanzando en el esquema operacional se operativiza el concepto del *aparecer artístico*, desarrollada por Seel (2007), permite reflexionar acerca de la persistencia de las formas en la diversidad de los materiales. “Absolutamente todo puede ser percibido en su aparecer” (p.123), pero el aparecer artístico permite que en un aquí y ahora específicos dediquemos tiempo al instante para poder percibir su realidad particular fenoménica a partir de la percepción estética.

En relación con esto, el televisor averiado por momentos muestra la estática habitual de la antenna televisiva que no funciona y, esporádicamente, fragmentos de registros audiovisuales. “[...] la estética comienza allí donde dejamos a algo ser tal como aparece en el aquí y ahora.” (Seel, 2007, p. 129). En cada uno de los instantes registrados es posible un aparecer instantáneo que sólo acontece en su aquí y ahora: a veces segundos, a veces minutos, a veces nunca. En el contexto de la obra, ese aparecer es la pervivencia de la identidad, el de la lucha contra el olvido, aunque, no más, sea a través de lo sensible, de lo emotivo. De la misma forma, las fotografías que acompañan la cámara exponen momentos difusos, en los que no es posible reconocer la totalidad de la escena, sus personajes y contextos; la radio y el teléfono que transmiten fragmentos de conversaciones entre un paciente y su hija se interrumpen por el característico sonido de la falta de señal, en el primer caso, y del tono de “ocupado” en el

segundo. Así se pone de manifiesto el carácter mismo de la enfermedad en cuestión: fragmentación, ruptura, temporalidades superpuestas y suspendidas, ocultamiento y develamiento (Gadamer, 1964). Se metaforiza, además, la idea de un objeto que, aun funcionando incorrectamente, persiste en su objetivo de transmitir información. De la misma forma, en el alzheimer, surge una paradoja constante de aquello que se oculta o devela aleatoriamente ante el paciente y sus allegados. La memoria, no siempre perfecta, perpetúa de alguna forma ciertas particularidades de nuestras percepciones. No todo se pierde, algunas cosas se transforman y otras se graban a fuego. Así es que la cerámica se torna una materia que contribuye a la temática desde lo procedimental y desde lo simbólico.

En la etapa de montaje encontramos operativizado un concepto de Cornelius Castoriadis (1992) en relación a la producción de la instalación en su totalidad, ya que puede ser considerada *vis-formandis* (potencia de creación), porque tiene la potencia de dar forma a una nueva idea respecto de lo que se entiende por identidad en el cotidiano: “[...] hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía; y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y sólo existe, precisamente, en función de la obra de arte.” (Castoriadis, 2007, p. 112). Así también, en esta etapa se operativiza la idea de desocultamiento ontológico de Martin Heidegger (1953). La instalación inmersiva resulta un dispositivo útil para remitir a lo metafórico y lo emocional desde la propia vivencia, buscando interpelar al espectador en su propia experiencia de pérdida al recorrer el laberinto oscuro con la sorpresa de encontrar luz en su trayecto. Es por ello que la iluminación tiene un rol protagónico que no sólo funciona estética sino poética y epistemológicamente: se trata del halo de luz heideggeriano que muestra, hace aparecer en el medio de la oscuridad, devela aquello oculto. La iluminación direccionada y focalizada muestra, esporádicamente, figuras simples que se relacionan con fondos simples a partir del alto contraste lumínico: devela a las esculturas que emergen de la oscuridad como si fueran lo único que existe en la nada. Para ello se diseñó un sistema de luces sensitivas que se activan cuando el espectador se acerca a su espacio: así como aparecen las obras al acercarse a ellas, desaparecen al retirarse de su zona como en un acto de fugacidad.

Finalmente, el último concepto operativizado corresponde a Hans-Georg Gadamer (1964). Ocultamiento y develamiento son ejes que tensionan el recorrido de la obra planteando interrogantes a través una *experiencia de verdad* en el arte que, en los términos que propone el autor, responde al encuentro con la obra como acto interpretativo de aquello que aparece o se reelabora en el mundo. Este encuentro implica la comprensión del sentido de lo que la obra dice, tanto para uno mismo como para los demás. Desde esta perspectiva, la obra como proyecto de investigación deviene en un acto catártico de entendimiento y sanación en torno a esta problemática que atraviesa fuertemente a la productora. Así también, resulta un medio para compartir y hacer comprensibles sus percepciones respecto de la conexión posible con su padre, propiciando una postura esperanzadora con la que afrontar esta realidad. En este sentido, es interesante retomar la idea de que la obra no tiene un sentido de una vez y para siempre, sino que siempre tendrá algo para decir ella misma en su presente intemporal: “la obra de arte que dice algo, nos confronta con nosotros mismos. Esto quiere decir que enuncia

algo que, tal y como se dice en ella, es un descubrimiento, es decir, descubrimiento de algo encubierto.” (Gadamer, 1964, p.8).

La investigación en artes, tal como se señaló, prevé la utilización de herramientas de autoevaluación para ponderar los potenciales resultados para valorarlos en tanto han sido logrados, incipientemente logrados o no logrados. Cabe señalar que los criterios que sirven de guía, y que se colocan en el encabezado del cuadro, deben ser definidos por quien utilice esta herramienta en función de sus los objetivos planteados. Así también se utiliza, para lograr la sistematización del proceso artístico, el cronograma como herramienta de organización para determinar los tiempos que demorará la ejecución de tal o cual tarea a fin de optimizar el tiempo y el orden de las actividades.

A continuación, se exponen los esquemas que se realizaron en el desarrollo de la investigación artística que es caso de este capítulo:

Tabla 6.1

Esquema operacional

ETAPA	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	ACTIVIDADES	RESULTADOS	INDICADORES
PRODUCCIÓN	Generar imágenes dialécticas para cuestionar la idea de pérdida de la identidad	Ejecución de esculturas	Que se identifiquen objetos que contienen y/o transmiten información defectuosos pero útiles	Fidelidad de forma
		Pruebas de superficies		Tratamiento de superficie
		Bruñido/encerado		Figura simple-fondo simple
		Horneadas		
	Desarrollar una dialéctica negativa en torno a los vínculos posibles en el Alzheimer (Adorno)	Ejecución de dos bustos	Que se perciba la idea de que el enfermo no puede reconocer a la persona que tiene en frente pero ella sí lo puede reconocer.	Escala humana
		Elaboración de marco de vidrio espejado		Diseño de iluminación
		Construcción de taburete.		Realismo
	Propiciar la aparición de la identidad en la percepción estética (Seel)	Relevo de material audiovisual	Que se observe la pervivencia de identidad en las miradas y en los gestos.	Cronología
		Montaje de videos		Gestualidad/mirada
		Pruebas en dispositivos		Montaje
MONTAJE	Producir una instalación en tanto vis-formandis (Castoriadis)	Búsqueda de locación	Lograr una instalación transitable que genere una experiencia inmersiva de pérdida	Ambientación escenográfica
		Ideación del dispositivo		Grado de inmersión
		Definición de recorrido		Recorrido laberíntico

		Ejecución del laberinto	en el espacio	
	Descubrir los instantes de lucidez encubiertos en el Alzheimer (Heidegger)	Desarrollo de un sistema lumínico	Generar sorpresa en los espectadores al encontrarse con la obras	Diseño de iluminación
		Ubicación de luces duras focalizadas		Ambientación escenográfica
				Cantidad de personas en recorrido
RECEPCIÓN	Desarrollar una experiencia de verdad en torno a la noción de identidad en el Alzheimer (Gadamer)	Desarrollo de una guía para el recorrido del público	Generar la sensación de pérdida y desconcierto en convivencia con instantes de encuentro	Ambientación escenográfica
		Desarrollo de referencias lumínicas		Grado de inmersión
				Tiempo de recorrido

Tabla 6.2

Cronograma

ACTIVIDADES	MAYO		JUNIO		JULIO		AGOST.		SEPT.		OCT.		NOV.		DIC.
Modelado esculturas	x	x	x	x	x	x									
Horneadas de bizcocho							x	x							
Horneadas de esmaltado									x	x					
Edición audiovisuales			x	x	x	x									
Compra materiales montaje									x	x	x	x			
Pruebas montaje													x	x	
Solución problemas									x	x	x	x	x	x	
Exposición															x

Tabla 6.3

Rúbrica

OBEJTIVOS ESPECÍFICOS	LOGRADO	INCIPIENTEMENTE LOGRADO	NO LOGRADO
Generar imágenes dialécticas para cuestionar la idea de pérdida de la identidad (Benjamin)	Se identifican objetos que contienen y/o transmiten información defectuosos pero en funcionamiento.	Se identifican los objetos pero no se logra entender si funcionan o no.	No se identifican los objetos.
Desarrollar una dialéctica negativa en torno a los vínculos posibles en el Alzheimer (Adorno)	Se percibe la idea de que el enfermo no puede reconocer a la persona que tiene en frente pero ella sí lo puede reconocer.	No se percibe plenamente la idea de que el enfermo no puede reconocer a la persona que tiene en frente pero ella sí lo puede reconocer.	No se percibe la idea de que el enfermo no puede reconocer a la persona que tiene en frente, pero ella sí lo puede reconocer.
Propiciar la aparición de la identidad en la percepción estética (Seel)	Se observa la pervivencia de identidad en las miradas y en los gestos.	Se identifican las miradas y los gestos pero no se logra la vinculación con la pervivencia de la identidad.	Las miradas y los gestos son muy sutiles y no interpelan al espectador ni se logra la vinculación con la pervivencia de la identidad.
Producir una instalación en tanto vis formandis (Castoriadis)	Se logra una instalación recorrible que genera una experiencia inmersiva de pérdida en el espacio	Se logra una instalación recorrible, pero no se genera una experiencia inmersiva de pérdida en el espacio	No se logra una instalación inmersiva ni una experiencia de pérdida en el espacio
Descubrir los instantes de lucidez encubiertos en el Alzheimer (Heidegger)	Se logra un sistema lumínico que generar sorpresa en los espectadores al encontrarse con la obras	El sistema lumínico funciona, pero no genera sorpresa en los espectadores al encontrarse con la obras	El sistema lumínico no funciona y no se genera sorpresa en los espectadores al encontrarse con la obras.

Desarrollar una experiencia de verdad en torno a la noción de identidad en el Alzheimer (Gadamer)	Se logra la sensación de pérdida y desconcierto en el espectador en convivencia con instantes de encuentro	Se logra la sensación de pérdida y desconcierto en el espectador, pero no se identifican instantes de encuentro.	No se logra la sensación de pérdida y desconcierto en el espectador y tampoco se identifican instantes de encuentro.
---	--	--	--

Consideraciones finales

Los avances expuestos se consolidan como una investigación en artes que, incluso al partir de una vivencia personal, no puede circunscribirse solo a una instancia de subjetivación estética, sino que reclama y pone en juego aspectos productivos y receptivos que son factibles de ser analizados y sistematizados en el marco de una Epistemología de las artes.

El deseo de un eterno encontrarse: un instante perpetuado en la cerámica aborda una temática que es representativa de la complejidad que asume el proceso creativo como verdades ficcionales (Morin, 2004): la permanencia de la identidad en el Alzheimer. Podemos afirmar que es complejo abordar la temática que propone la obra ya que la racionalidad técnico-instrumental señala, taxativamente, que los pacientes con algún tipo de demencia pierden sus rasgos identitarios-subjetivos.

Sin embargo, Morin explica que cuando de complejidad se trata es necesario remitirse, no sólo a la cosa en sí, sino a los sistemas simbólicos y socioculturales en los que se inscribe a fin de tener una comprensión integral de aquello que busca representarse. Y es que esta necesidad de abrazar la complejidad es inherente a la experiencia artística misma: el objetivo del arte no es hacer ciencia, sino más bien construir nuevos significados en el plano de lo simbólico para ampliar nuestras visiones de las realidades que habitamos (González Roblero, 2023). Esto se vuelve posible en tanto que el arte recurre a la ficción para evidenciar la complejidad que le es inherente y explorar nuevas ideas que, improbablemente, surgirían desde otro lugar (Saer, 2014).

La experiencia artística nos libera de la necesidad de establecer verdades universales, inmutables e intemporales y nos permite desocultar aspectos de la realidad que pasarían desapercibidos en el modo rutinario de vivir (Belén, 2020, p. 25). En este sentido, la noción de identidad que se plasma en la obra analizada, se aleja de la metodología de la ciencia al acercarse, más bien, al ámbito de las probabilidades de lo sensible y lo emotivo para abrir modos de comprensión alternativos (Belen, 2020). Y es allí donde radica la potencia del relato ficcionalizado, en la reinterpretación y redescrición de la realidad planteando alternativas que amplían nuestro conocimiento del mundo. Esto se pone en juego en el caso de análisis al

priorizar una racionalidad “otra” que permite, a partir de lo sensible y de lo emotivo, encontrar la pervivencia de la identidad y los lazos familiares en el contexto de la demencia.

De esta forma, la instalación en cuestión puede ser considerada vis-formandis (potencia de creación), porque tiene la potencia de dar forma a una nueva idea respecto de lo que se entiende por identidad en el cotidiano (Castoriadis, 2007). La metáfora es utilizada tanto en la construcción del dispositivo inmersivo como en la individualidad de cada escultura. La edificación de un laberinto oscuro remite a la mente como territorio fragmentado, desconocido y confuso que intenta esconder sus misterios en la oscuridad ante los espectadores que recorren sus encrucijadas en busca de algo desconocido. Sin embargo, la pervivencia de la identidad lucha por mostrarse ante ellos con la fugacidad de los instantes de lucidez que aparecen como halos de luz para dejar ver esculturas que metaforizan la funcionalidad de objetos dañados como condición de posibilidad de conexión emotiva en el contexto de la demencia. El tratamiento plástico dado a estas esculturas de superficies satinadas con la coloración propia de la cerámica busca resaltar la idea del *aparecer* en la oscuridad mediante un alto contraste lumínico.

La totalidad del proceso artístico adquiere potencia gracias a la reflexión dialógica con supuestos teóricos, detallados a lo largo de este capítulo, que se erigen como una mediación discursiva necesaria para construir conceptualmente el relato ficcionalizado desde una postura reflexiva. En este sentido, las decisiones plásticas no sólo fueron tomadas partiendo de la *praxis* artística, sino también, a partir de su vinculación reflexiva con temas abordados por la ontología y la hermenéutica. Esto se llevó a cabo sistematizando el proceso artístico: las actividades productivas han sido enunciadas como objetivos operativizados en el esquema operacional, en diálogo con conceptos centrales de la materia que nos ocupa, mientras que su organización y planificación se sustenta en la implementación del cronograma; así también los resultados potenciales han sido previstos y autoevaluación mediante la rúbrica.

Podemos concluir que la investigación artística se erige como un ejercicio epistémico fundamental para poner de manifiesto la relación dialógica que existe entre la teoría y la práctica. Un ejercicio en el que el proceso creativo adquiere nuevos niveles de profundidad, desde su desarrollo proyectual, productivo y conceptual, tendiente a generar conocimiento de forma procesual, relacional y situacional.

Referencias

- Adorno, T. (1970). General y particular. En *Teoría estética* (pp. 344-357). Akal.
- Barahona Arriaza, E. (2005). Categorías y modelos en la dialéctica negativa de Theodor Adorno: crítica al pensamiento idéntico. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, (39), 203-233.
- Belen, P. & Delle Donne, S. (2024). La investigación en artes como un ejercicio epistémico. Experiencias en la formación de grado. En V. González Roblero y C. A. Gil Corredor

- (Comps.), *Lindes del Arte* (pp. 17-37). Editorial Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/167636>
- Belen, P. S. & Sánchez, D. (2019). La dimensión epistémica de la investigación en artes. En P. S. Belen (Coord.), *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva* (pp.38-48). EDULP.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80476>
- Belen, P. S. (2020). Arte y racionalidad práctica. Una alternativa a la razón técnico-instrumental. *Ucronías*, (2), 11-30. DOI: 10.5281/ZENODO.4396333
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*. Interzona.
- Castoriadis, C. (2007). Ventana al caos. En *Ventana al caos* (pp. 109-135). Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H. G. (1996). Estética y hermenéutica. *Δαιμων Revista de Filosofía del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada*, 12, 5-10. Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Estética, Ámsterdam, 1964.
- García, S. & Belen, P. (2013). *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Sarrebruck, Editorial académica española.
- Gonzalez Roblero, V. (2023). Indisciplinarietà. La ficción como método de investigación artística y social. En M. E. Zúniga Zenteno (Coord.), *Literatura y subjetividad: recorridos* (pp. 53-83).
- Morin, E. (2004). *Epistemología de la complejidad* (J. L. Solana Ruiz, Trad.). *Gazeta de Antropología*, 20. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2841>
- Nubiola, J. (2000). El valor cognitivo de las metáforas. En P. Pérez Ilzarbe y R. Lázaro (Eds.), *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores. Cuadernos del Anuario Filosófico*, 103, pp. 73-85.
- Saer, J. J. (2014). El concepto de ficción. En *El concepto de ficción* (pp. 9-16). Seix Barral.
- Seel, M. (S. Pereira Restrepo, Trad.). (2007). A step inside the aesthetics. *Estudios De Filosofía*, (36), 117–131. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.12740>

CAPÍTULO 7

Imagen, mito y tradición en dos retratos del Cnel. R. Bernabé Estomba

Mauro Rivas

Introducción

En el paradigma occidental moderno, donde la imagen no tiene cualidad epistémica, el retrato funciona pura y exclusivamente como un soporte para la mirada entendida como aparato sensorial, esto es, reflejo de una realidad externa y objetiva. La única verdad que trae consigo es, precisamente, la correspondencia con aquello que vemos ahí, en este caso, el modelo que sirve al retrato, sea este un sujeto, una comida o un paisaje. Teniendo en cuenta la complejidad del paradigma contemporáneo que habitamos, es el propósito de este capítulo presentar otros usos de la imagen y sus modos de operar en distintas situaciones que, a su vez, habilitan la posibilidad de generar conocimiento.

Es así que a través de los retratos de Estomba veremos la manera en que la imagen revela otras verdades más allá de la ficticia correspondencia con el modelo, como, por ejemplo, la necesidad de sumar un prócer en la historia nacional, sobre todo si la entendemos como un mito en tanto es un relato que no se cuestiona. La falta de una imagen a la cual “venerar” hace imperante la necesidad de un rostro para el fundador. Es así como el retrato de Estomba tiene un estatuto de veracidad que pasa más por la función de la imagen en la construcción de la nacionalidad y su función ritual, que por su correspondencia entre el retratado y la imagen plasmada en el cuadro. La pregunta que guía el presente capítulo es: ¿Podemos hablar en este sentido de un retrato metafórico? Creemos que sí, para ello vamos a estudiar dos retratos en particular, introduciendo la situación en la que se originaron y algunos conceptos que habilitan dicha mirada.

¿Por qué es tan importante tener un rostro de Estomba? Claramente la intención no es sentar las bases de un nuevo paradigma estético para los habitantes de la región, sino que, creemos, su rostro es la metáfora del pensamiento nacional que sirve como ordenador de la sociedad. Cabe destacar que esta lectura del retrato como una obra metafórica es un trabajo particular que realizamos para ejercitar los conceptos y de ninguna manera es la intención oficial de los artistas o encomendantes de los cuadros.

Los retratos de Estomba son un caso interesante de imágenes que, abordadas desde la contemporaneidad, nos permiten conocer la manera en que se construye la nacionalidad

argentina. En este sentido nos remitimos al debate por la veracidad de su fisonomía para contrastar con un modelo propio de la modernidad, en donde la visualidad es meramente un aparato sensible, algo que podemos evidenciar cuando se carga al retrato del fundador con la necesidad de que su aspecto sea *el verdadero*. Estos retratos permiten la aplicación de un estudio propio de la contemporaneidad, como es la posibilidad de conocer a través de la imagen, siendo en este caso ambas producciones de la modernidad, y no el resultado de tecnologías de reproducción y multiplicación de imágenes digitales producidas en el s. XXI. Como decíamos anteriormente, aquí seleccionamos dos retratos en particular ya que nos interesa tanto la imagen como el debate generado en torno a ella, además que ambos fueron comisionados para celebrar el centenario y sesquicentenario de fundación de Bahía Blanca.

Ramón Estomba es recordado en la ciudad de Bahía Blanca por haber fundado la Fortaleza Protectora Argentina, aunque también participó en varias batallas por la Independencia argentina bajo las órdenes de Balcarce y Belgrano. Al margen de sus campañas militares, en los últimos años de su vida padeció una sífilis que lo llevó a la demencia, cometiendo actos como cambiar su nombre a “Demóstenes”, entablar una carga combatiendo al vacío, fusilamientos a civiles, etc. Sin embargo, la polémica que rodea al fundador de la Fortaleza no se agota en estos acontecimientos, sino que hace ecos a la hora de conocer su fisonomía. Con motivo del centenario de la fundación, esto es, noventa y nueve años después de su defunción, comenzó una candente discusión respecto de su desconocida fisonomía.

El retrato como género pictórico

A continuación, vamos a repasar unas definiciones de lo que entendemos por retrato. Siguiendo a Laura Malosetti Costa, el retrato es “el reconocimiento de un individuo, su evocación por medios visuales” (Costa, 2009, p. 113) y sigue “[...] lo esencial era el parecido en las facciones, condición ineludible para lograr ser soporte de la vanidad o del recuerdo de los seres queridos y sobre todo de los muertos” (Costa, 2009, p. 113). Por otra parte, Fabrici (2010) nos comenta sobre los pintores retratistas que debían adaptarse a las exigencias de sus clientes, condicionadas por las particularidades de los ámbitos de destino, públicos u oficiales, además las exigencias sociopolíticas de la época y el contexto arquitectónico al que debían incorporarse también fijaban ciertas pautas para llevarlo a cabo. Si bien el caso antes mencionado refiere a los retratos realizados en el s. XIX y los analizados aquí son del siguiente, podemos encontrar una lógica similar en los comitentes, esto es, la intención de construir ideas y sentimientos en torno a la historia local. En palabras del intendente bahiense de 1980, Víctor Julio Puente “porque el fundador de Bahía Blanca debe ser conocido por todo” ([Artículo periodístico, 12 de diciembre 1980]).

El problema de lograr una fisonomía fidedigna al elaborar el retrato es compartido entre varios combatientes de las guerras de independencia, de quienes se adolece de cualquier registro en vida. Por ejemplo, uno de los casos más icónicos sea el de Martín Miguel de

Güemes, quien no fue retratado en vida, pero, sin embargo, a la hora de producir su imagen había a disposición referencias de contemporáneos que lo conocieron personalmente, historias que mencionan su aspecto y la fisonomía de sus hijos don Martín del Milagro Güemes Puch y don Luis Güemes Puch. Es así como el retrato de Güemes comparte las condiciones de producción del de Estomba, aunque las referencias disponibles para realizarlo permiten imaginar una semblanza más fiel que el caso de Estomba, donde ninguna de las referencias mencionadas tuvo lugar.

El género del retrato, al igual que el bodegón o el paisaje, demanda el parecido con un objeto externo, motivo que restringe las posibilidades del artista, por lo tanto, no fue considerado un género mayor de la pintura académica. Como dijimos anteriormente, el parecido en las facciones era condición ineludible y, aunque la semejanza no sea una norma constante de la historia, “sí lo fue, indudablemente, en el siglo XIX, cuando el deseo de capturar una ‘verdad’ y sus fantasmas en la imagen dio por resultado una proliferación de invenciones técnicas para lograrlo.” (Costa, 2009, p. 113). En línea con Costa (2009) el retrato y su construcción como un espacio de negociación entre el retratista y el retratado, elementos como la vestimenta, puesta en escena, la pose, son producto de una complicidad que involucra a las pinturas y fotografías. Teniendo en cuenta estas consideraciones veremos cómo ninguna de ellas se aplica a los retratos de Estomba. También veremos cómo se intentó legitimarlos con discursos que, a fin de cuentas, son relatos hegemónicos que sostienen la figura del coronel. El hecho de que el retratado haya posado frente al artista suele darle a la imagen una cualidad de “verdad” que suele primar sobre retratos idealizados. En el caso del segundo retrato de Estomba, realizado en ocasión del sesquicentenario, se reemplaza esta **negociación** con el uso de técnicas antropométricas buscando ese efecto de verdad.

Los retratos (1928-1978)

Comenzaremos analizando el primer retrato, encargado por la Comisión Pro-Centenario en 1928 al pintor platense José Fonrouge⁴⁹. Formado en Florencia con una beca del gobierno de la provincia de Buenos Aires, fue parte de la comisión que organizó el museo provincial de Bellas Artes el 18 de febrero de 1922. Días antes del centenario de Bahía Blanca, el diario *La Prensa* de Capital Federal “demostró con reproducción de ambos cuadros que el Estomba que Fonrouge entregó a la Comisión Oficial Pro-Centenario es el retrato de Mortier, mariscal de Francia” ([Artículo periodístico], 7 de abril de 1928). Parece que ante tal afirmación la Comisión, entre humillación y sorpresa, demandó explicaciones. En el diario platense *El Día*, Fonrouge publicó una serie de comentarios donde afirma haberse contactado con parientes de Estomba que residían en Montevideo, quienes le propiciaron una fotografía de un retrato, en palabras del mismo Fonrouge:

⁴⁹ La fotografía del cuadro pintado por Fonrouge, publicado en *La Nueva Provincia* en marzo 1928 se puede visualizar aquí: <https://imgur.com/94O4W75>

El retrato del coronel Estomba a que hago referencia y que me fue encargado por el señor Farulla es una fotografía del retrato del coronel Estomba, supuesto hecho en Lima, que dichas señoras vieron muchas veces en casa de su tía Bártola Poe Estomba en Montevideo, reafirmando categóricamente pues el retrato que hice entrega a la comisión fue tomado de la fotografía que me facilitó el señor Farulla tenido por esa familia por el de su ilustre antecesor coronel Ramón Estomba. ([Artículo periodístico], 11 de abril de 1928)

El retrato en cuestión es un lienzo de 1,64 x 2,40 m y presenta a un sujeto de cuerpo completo, afeitado excepto por unas patillas, luciendo uniforme azul con detalles dorados, pantalones de un amarillo claro y botas negras hasta la rodilla. La banda celeste y blanca cruza su pecho y una faja roja su cintura, además presenta dos condecoraciones. Se encuentra de pie con una mano apoyada en el sable y a su lado un cañón desarmado, lo cual sugiere que se encuentra en un campo de batalla.

Si bien es posible que los familiares del coronel ignorasen que contaban con un retrato de Mortier, creyendo que se trataba de su antepasado, como también que Fonrouge haya inventado el haber conseguido tal miniatura, sucede que el enojo de la prensa y del público del momento pasa por haber cobrado la suma de 5.000 pesos y no tanto por el supuesto fraude, según leemos en los diarios locales. Más allá de la veracidad en torno al testimonio de Fonrouge, lo cierto es que jamás tuvo lugar esa negociación o diálogo con el retratado, según comenta Laura Malosetti Costa (2009). Ni siquiera entre Fonrouge y alguna miniatura, dibujo, retrato, nota, testimonio o documento que pudiera certificar la fisonomía de Estomba. Una vez conocida la superchería, Fonrouge insistió en realizar un nuevo retrato en base a una iconografía auténtica del coronel.

Veremos en reiteradas ocasiones que la relación de primos hermanos entre Estomba y Bartolomé Mitre fue esgrimida como justificación de una posible identidad visual del fundador. Aferrándose a la fisonomía de Mitre y considerando el lazo sanguíneo como una esperanza de lograr un parecido. En el artículo de *El Régimen* citado anteriormente leemos:

Algunos viejos vecinos, según refiere la tradición local, tenían entendido que el Estomba que fundó Bahía Blanca era un señor con toda la barba; un tipo intermedio entre Mitre joven y Adolfo Alsina, con algo de Lavalle. El señor Fonrouge lo ha querido presentar bien afeitadito, como un San Martín director supremo del Perú, olvidando que en el Fuerte de la Independencia, hoy Tandil, en esa época no había peluquerías, y los militares no tenían tiempo de afeitarse la barba para venirse a Bahía Blanca tan elegantes como el mariscal el retrato. ([Artículo periodístico], 7 de abril de 1928)

Es interesante ver aquí la manera en que la idealización es válida para San Martín, pero no para Estomba, cuando leemos que los militares no tenían tiempo para afeitarse antes de ir a

las campañas. Anulando la posibilidad de cualquier duda, como queriendo descartar cualquier otra posibilidad, el diario *El Siglo* titula “La prueba del fraude iconográfico” al artículo que trata el asunto.

[...] se trata de algo que no es cosa del dominio privado sino de una iconografía histórica, de un retrato de un benemérito militar de la independencia y de la civilización nacional, al que Bahía Blanca se dispone a rendirle el debido homenaje como su fundador. ([Artículo periodístico], 6 de abril de 1928)

Ahora bien, parecería que, en caso de ser una obra de circulación privada, no tendríamos tal controversia, apreciaríamos el valor estético de la obra y ya. Difícilmente se discuta su veracidad, entendida en un doble sentido: primero respecto a las características físicas de Estomba, y segundo, con las condiciones presentes durante la fundación de la fortaleza y la manera en que éstas tendrían repercusiones en la fisonomía del coronel. Al no ser el caso, entendemos que no basta con una representación idealizada del fundador para sostener su historia y con ello el discurso legitimador.

La utilización de la palabra Iconografía, tanto en el título como en el cuerpo de la nota, realza la preocupación sobre una proximidad a Estomba, no sólo en cuanto al aspecto físico sino también con elementos que lo muestren como tal, por ejemplo la banda celeste y blanca, condecoraciones que indiquen su rango de coronel o ubicarse en un campo de batalla, son algunas características que conocemos, o al menos podemos insinuar sobre Estomba, al margen de su fisonomía, aunque el problema parece radicar en la semejanza con Mortier. Dicho parecido hace que ese campo de batalla en el fondo y el cañón a su lado, ya no sean del ejército argentino en el Alto Perú, o en la bahía Blanca, sino más bien, parte de la *Grande Armée*.

Sin embargo, no dejemos de tener en cuenta estos elementos mencionados anteriormente: fondo, condecoraciones, parentesco y una supuesta fisonomía, para contraponerlos al retrato elaborado por el comisario Jorge Aníbal Muñoz en ocasión del sesquicentenario de la fundación y considerado oficial⁵⁰. Si aquél Estomba de Fonrouge no tenía tiempo para arreglarse la barba y el uniforme, el del comisario Muñoz pareciera haber efectuado una parada táctica con el fin de recortar y emparejar su barba y cabello, acomodar el uniforme y lucir las condecoraciones para la inmortalidad. Aún más, siguiendo a Andrea Cuarterolo (2007) vemos que se ubica sobre un fondo plano que dista de las representaciones realistas propias de la burguesía del s. XIX y se aproxima más a la pintura medieval, donde el fondo plano logra una neutralización de la figura que la ubica sobre el infinito.

El sesquicentenario de Bahía Blanca se produjo en plena dictadura cívico-militar tras el golpe de Estado de 1976, siendo el presidente de facto Jorge Rafael Videla. A su vez se

⁵⁰ El Retrato oficial pintado por el comisario Aníbal Muñoz en 1980, fotografía del retrato ubicado en el Concejo Deliberante de Bahía Blanca puede visualizarse a partir del siguiente enlace: <https://imgur.com/a/iNX7Zyz>

produce el traslado de los “restos”⁵¹ de Estomba desde el cementerio de la Recoleta a una urna ubicada en la catedral Nuestra Señora de la Merced en Bahía Blanca. Estas características del momento histórico en el que tiene lugar el sesquicentenario, bajo las cuales se elaboró el cuadro, son de particular interés para enfatizar la necesidad de tener una imagen del fundador que acompañe el discurso histórico legitimador del retrato.

En 1978 el diario local *La Nueva Provincia* publica un libro homenaje por el aniversario de la fundación. Allí se hace manifiesto un orgullo por la trayectoria del mismo fundador como un militar benemérito y que la Fortaleza Protectora Argentina haya sido parte del “proceso civilizatorio” ([Artículo periodístico], 11 de abril de 1978) que, según esta lógica, tendría su cúspide tras la avanzada llevada a cabo durante el gobierno de Julio Argentino Roca. A lo largo de la publicación encontramos todo tipo de referencias que sostienen esta postura, llama la atención leer “el coronel Don Ramón Estomba” ([Artículo periodístico], 11 de abril de 1978) y en la misma página “el coronel Manuel Dorrego” ([Artículo periodístico], 11 de abril de 1978) exhibiendo total arbitrariedad al asignar el título de Don. También podemos toparnos con una oración como “[...] prefirió conducir personalmente a sus hombres compartiendo la hazaña que posibilitó rescatar 4.000 leguas a los infieles.” ([Artículo periodístico], 11 de abril de 1978) que refuerzan el apoyo a la narrativa oficial del gobierno de Roca que tomaba la Patagonia como un desierto carente de civilización alguna.

Es en este contexto que se produce el cuadro con el que hoy se presenta la fisonomía oficial de Estomba. La Comisión de Reafirmación Histórica buscaba que este cuadro sea:

inobjetable bajo dos puntos de vista, de su rigor histórico por un lado, y de que su ejecución plástica perteneciera a una mano experimentada y una mente compenetrada de la exigencia primera, vale decir, compenetrada de la vida y descripciones personales del fundador de Bahía Blanca, como asimismo de los avances de las técnicas de reconstrucciones antropométricas. ([Artículo periodístico], 12 de abril de 1980)

Estamos frente a una nueva forma de veracidad retratística que escapa a las definiciones trabajadas hasta el momento: la capacidad del artista para llevar a cabo un identikit que considere características morales del retratado. Parecería que con dicha técnica basta para zanjar la polémica en torno a la fisonomía del prócer de manera tal que no hace falta testimonio alguno del modelo. Cabría preguntar si las acciones en el ocaso de su vida, padeciendo una demencia por causa de la sífilis, repercuten en la reconstrucción antropométrica. Aunque probablemente sea suficiente con su participación en las luchas por la independencia para considerarlo como un prócer con valores ideales. Entonces ahora, gracias a esta nueva inclinación retratística, contamos con una imagen legítima de Estomba, figura de semblanza desconocida, el cual permitirá servir como objeto de veneración dentro de la identidad

⁵¹ La palabra restos está entrecomillada porque durante varios años fue motivo de disputa e incertidumbre el lugar exacto de enterramiento. Próximo al sesquicentenario se organiza otra búsqueda fallida y recién en 1980 un arquitecto de nombre Enrique Cabré Moré dijo haber encontrado el lugar exacto de inhumación. Lo único que se extrajo de allí fue tierra, suponiendo que los restos óseos fueron consumidos por ella. Lo que llena la urna ubicada en la Catedral Nuestra Señora de la Merced es, justamente, una porción de tierra.

bahiense. El mismo Carlos Migliore, capitán de navío y presidente de la Comisión de Reafirmación Histórica, lo pone de la siguiente manera:

Que su retrato oficial presida aulas, salones, oficinas y despachos, para que reciba de niños, jóvenes y adultos el merecido homenaje a su sacrificada existencia, y que nos recuerde permanentemente al fundador de esta avanzada al desierto que fue la Fortaleza Protectora Argentina, el héroe de nuestra independencia y de nuestra expansión territorial. ([Artículo periodístico], 12 de abril de 1980).

Construyendo la nacionalidad

Decimos que el retrato es parte del relato nacional, ya que pone rostro al fundador de un enclave estratégico para la conformación de la nación argentina. Cada pequeña pieza refuerza el relato legitimador de la nación, veremos que esto es, precisamente, producto de una construcción y no una verdad absoluta de única interpretación.

Un momento clave en la construcción de la nacionalidad argentina sucede en los años posteriores a la Batalla de Pavón, en 1861, ya que Bartolomé Mitre se encarga de escribir las biografías de Manuel Belgrano y José de San Martín, intentando ubicarlos en un panteón como fundadores de la patria. Sin embargo, siguiendo a Lilia Bertoni (1993) encontramos que el punto más álgido del debate sucede entre los últimos años de la década del 80 y la celebración del Centenario en 1910.

Desde 1880 se da un fuerte aluvión inmigratorio fomentado por políticas del gobierno. Si bien la migración no es ninguna novedad, lo característico de este período es la serie de reacciones que despierta. A esto se suma que durante esas últimas décadas del s. XIX algunas potencias europeas explicitan sus proyectos colonialistas. Un artículo publicado por Girolamo Boccardo, economista, profesor y senador del Reino de Italia, fue particularmente alarmante para los habitantes del plata, ya que señalaba la situación de las colonias italianas en el Río de la Plata y su importancia sobre aquellas otras colonias en África⁵². Frente a ese panorama la élite dirigente “habitualmente caracterizada como cosmopolita e indiferente ante los problemas vinculados con la nacionalidad” (Bertoni, 1993 p. 41) siente una amenaza sobre la soberanía nacional. Es por ello por lo que “buscó convertir a la idea de nacionalidad, cuya construcción se procuró afanosamente durante esos años, en puntal de una nación que se percibía vulnerable.” (Bertoni, 1993, p. 41). La integración de dicha oleada inmigratoria fue un largo proceso que oscilaba entre nacionalizarlos o simplemente otorgarles algunos derechos políticos. De manera tal que la nacionalidad argentina fue una construcción que “se fue elaborando como reacciones y actitudes que generaban los propios acontecimientos y no como el resultado de una reflexión teórica” (Sánchez, Inédito, p. 3) antes que una planificación sistemática y detallada. Además de

⁵² Para ver más sobre dicho artículo recomendamos el texto “La élite del 80 y la construcción de la nacionalidad” (1993) de Lilia Bertoni publicado en la revista *Ciencia Hoy*.

carecer de un plan concreto que acompañe a dicha reflexión sobre la identidad nacional, aparece una preocupación adicional ya que “ámbitos y tradiciones hasta entonces no demasiado significativas (fiestas patrias, espacios públicos, banderas, escuelas y enseñanza del pasado) tienen gran importancia y están ocupados por ‘otros’” (Sánchez, Inédito, p. 3). En palabras de Bertoni (1993) para consolidar esta nacionalidad era necesario continuar el proceso de expansión económica, el cual requería de un afluente migratorio, por lo tanto, los hijos de extranjeros nacidos en territorio argentino debían hacerse argentinos plenos a través de la lengua, las costumbres y la manifiesta adhesión a la patria.

Es un momento crítico para la élite dirigente ya que “precisamente cuando se revelaba la importancia de la existencia de una nacionalidad argentina como puntal de una nación indiscutiblemente soberana, se percibía también la debilidad de los rasgos que la configuraban.” (Bertoni, 1993, p. 45). Justamente es aquí donde comienza la preocupación por una intervención estatal en la construcción de la nacionalidad, evitando así que el proceso quede librado a un movimiento sin control.

Se inició una decidida acción destinada a construir la nacionalidad argentina que comenzó aglutinando a miembros de la elite política, social y económica (políticos vinculados con el gobierno y opositores, instituciones oficiales, clubes privados, grupos de opinión, damas de beneficencia, oficiales del ejército y asociaciones de maestros) y terminó despertando, finalmente, el entusiasmo popular en las manifestaciones patrióticas que se organizaron. Se erigieron estatuas y monumentos; se fundaron museos; se instauró una gran preocupación por el control de símbolos por las fiestas patrias, etc. (Bertoni, 1993, p. 45)

Durante este proceso la escuela primaria tiene un papel destacado a la hora de construir la identidad nacional. Resulta interesante destacar el protagonismo de este espacio ya que el aula es uno de los mencionados por Carlos Migliore, presidente de la Comisión de Reafirmación Histórica de Bahía Blanca, cuando celebra la elaboración del retrato oficial de Estomba.

Identidad nacional

No podemos hablar de construcción de nacionalidad sin tener en cuenta la identidad nacional. El concepto de *Identidad*, como señala Grüner (2004) es un invento moderno y occidental, confuso y contradictorio, que sirve para dar sostén a otro de mismas características: la figura del individuo. Ambos conceptos se sostienen mutuamente, ya la noción de *individuo* entendido como una interioridad individual se traslada al cuerpo social para hablar de una *identidad nacional*.

Dicho autor señala que la figura del individuo se trata de una representación “relativamente novedosa y consagrada, en el campo del arte, por la generalización del género “retrato” en la pintura renacentista.” (Grüner, 2004, p. 59). Esto resulta fundamental para destacar la importancia del caso aquí trabajado y su papel en la conformación del Estado Nación Argentino. La necesidad de elaborarlo es ponerle rostro a un individuo, que a su vez es prócer de la identidad nacional.

Nos comenta Grüner (2004) que la identidad nacional como tal es una paradoja que por un lado juega un fuerte papel ideológico en la construcción cultural de las naciones latinoamericanas mientras que en su origen hay un fuerte componente ficcional que parece no cuestionarse.

Ahora bien, la identidad nacional se establece como “una verdad social e histórica en su carácter simbólico” (Grüner, 2004, p. 60) a la vez que, su origen presenta elementos de ficción, sin embargo, esto no significa que se trata de una mentira o una falsa creencia. Podemos detenernos en este punto para desarrollar otro componente de este trabajo, esto es, la nacionalidad entendida como mito.

Nacionalidad como mito

En un primer lugar, una definición del mito es que se trata de “un relato apodíctico que no admite duda y necesariamente es verdadero.” (Inédito, 2004, p. 1). Por lo tanto, debemos entender la nacionalidad en dichos términos, y no como una fábula o falsa creencia.

Según Mircea Eliade el Mito “cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos”” (Eliade, 1991, p. 6). Si bien esta definición parecería contradecir nuestro postulado inicial donde el mito no es una fábula, a continuación, leemos que “se considera como una historia sagrada y, por tanto, una “historia verdadera”, puesto que se refiere siempre a *realidades*.” (Eliade, 1991, p. 6). Respecto de la estructura y función de los mitos, Eliade (1991) dice que, en términos generales, constituye la historia de actos de Seres Sobrenaturales, que es absolutamente verdadera y sagrada, que cuenta la manera en que un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, etc. han llegado a crearse, y que al conocer el mito se conoce el origen de las cosas. Esto último es el punto de contacto entre los mitos de las sociedades arcaicas y el mundo moderno, ya que hay una intención por volver a los orígenes que prevalece en el despertar de las nacionalidades durante los siglos XVIII y XIX en Europa, y XIX en América Latina. El **retorno al origen** del mundo moderno comienza con la pretensión de remontar la historia de un pueblo hacia un pasado remoto y glorioso, como el Imperio Romano en el caso de los intelectuales rumanos, de manera tal que “tener un “origen” bien establecido significaba, en definitiva, prevalerse de un noble origen” (Eliade, 1991, p. 78). Esa búsqueda por el origen noble produjo a principios del s. XIX en Europa central y sudoriental “una verdadera pasión por

la historia nacional, especialmente por las fases más antiguas de esta historia” (Elíade, 1991, p. 78).

Junto a lo antes dicho por Grüner, pongamos el foco en los espacios donde debe circular el retrato, anunciados por el presidente de la Comisión de Reafirmación Histórica para introducir la nacionalidad entendida como un mito.

La metáfora del retrato

En su texto *La metáfora en el arte* Elena Oliveras (1993) habla sobre *La Gioconda* de Magritte, allí nos comenta que el título activa nuestra imaginación para encontrar en los componentes del cuadro a la figura de Da Vinci, logrando así una metáfora denotativa in absentia total, ya que sólo podemos imaginar a la figura del personaje a partir de los elementos allí presentes. En este caso podemos arriesgarnos a decir que el retrato elaborado para el sesquicentenario es una metáfora connotativa in absentia total ya que no hay una imagen de Estomba que sirva como referencia para la que vemos en el retrato. A su vez, el rostro allí presente está elaborado, según leemos, con técnicas antropométricas, lo que nos da a entender que la metodología utilizada por la criminalística positivista para reconocer a los criminales según su fisonomía fue empleada en este caso a partir de los valores que le corresponden como prócer y héroe de la patria. En otras palabras, los artistas realizan la metáfora visual en esos términos, ya que, adoleciendo de toda mención sobre la figura del prócer a retratar, deben inventarla en base a supuestas referencias de algún pariente lejano sumado a valores propios de las campañas militares y hazañas realizadas en vida. Entonces nos deja como resultado una metáfora visual de la semblanza de Estomba, basada en los valores cultivados como héroe de la patria.

Un aporte más de la metáfora visual es la imagen de mundo. Aunque no sea uno de los grandes temas que ocuparon a la humanidad, como la muerte, la trascendencia, el amor, etc., la identidad nacional es, como vimos, un tema que ocupó la mente de políticos, escritores y, desde luego, artistas a finales del s. XIX y principios del s. XX. En este caso, el centenario de fundación de la ciudad, siendo el evento que lleva a la realización del retrato, resalta significados de la identidad nacional. Recordemos que la fundación de Bahía Blanca tiene lugar en 1828, a pocos años de la Revolución de Mayo y la Independencia. Por lo tanto, el centenario de fundación continúa la búsqueda y formación del panteón de héroes nacionales. Esto último podemos leerlo en los testimonios tanto del primer como del último retrato, donde la imagen de Estomba pretende evocar sentimientos propios de la nacionalidad argentina a partir del lugar que ocupa en ella como personaje histórico.

toda obra de arte es esencialmente metafórica. Lo es, justamente, por su poder de expresar o connotar, en tanto emergente del mundo en que nace, los rasgos característicos de éste. Figurativa o abstracta presenta imágenes

con cualidades semejantes a las del mundo al que pertenece. Aludiendo a ese mundo a través del rodeo de la imagen accede siempre al nivel retórico. Podemos decir entonces que toda obra de arte es retórica porque es esencialmente metafórica. (Oliveras, 1993, p.127)

Conclusiones

Luego de este recorrido por las definiciones de nacionalidad, identidad nacional, mito, metáfora y retrato, podemos volver a los dos intentos oficiales por ponerle un rostro a Estomba. Decíamos al comienzo que la imagen en la contemporaneidad habilita múltiples lecturas y puede, incluso, ser fuente de conocimiento, esto es, desde luego, alejándonos del paradigma moderno donde el método científico es el procedimiento epistémico privilegiado. Si las imágenes que resultan del retrato de Estomba son estudiadas en su contexto de producción, analizando las demandas de los encomendantes y los espacios de circulación a los que están destinadas, entonces podemos decir sin riesgo alguno que estamos frente a una metáfora visual de la identidad nacional. Si bien Estomba no es un gran nombre como José de San Martín, Martín de Güemes o Juan Manuel de Rosas, se alza como fundador de uno de los puertos más antiguos y claves de la República Argentina, con un historial de participación en gestas por la Independencia que dan fuerza a esta propuesta. En este sentido, pensar el retrato como una metáfora visual nos aparta del problema que presenta la correspondencia con su fisonomía, recordemos, de la cual no hay testimonio alguno, ya que la supuesta imagen del fundador recibe el peso de su importancia en la conformación de la identidad nacional y no en la “verdad” que pueda alojar la equivalencia entre modelo y retrato.

Referencias

- Acerca de la autenticidad del retrato del coronel Estomba. (1928, 11 de abril). *El Día*.
- Aniversario de Bahía Blanca: El recuerdo de los fundadores. (2017, 10 de abril). *La Nueva Provincia*.
- [Artículo periodístico]. (1928, 7 de abril). *El Régimen: Bisemanario político, satírico y de actualidad*.
- [Artículo periodístico]. (1978, 11 de abril). *La Nueva Provincia: Edición del Sesquicentenario*.
- Bertoni, L. A. (1993). La elite del 80 y la construcción de la nacionalidad. *Ciencia Hoy*, 4(22), 40–47.
- Costa Malosetti, L. (2009). ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia. *Revista Crítica Cultural*, 111–124.
- Cuarterolo, A. (2007). El retrato fotográfico en el siglo XIX: Un espejo de la mentalidad burguesa. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, (8).

- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad* (L. Gil, Trad., 5ª ed.). Labor.
- Fabrizi, S. (2010). Ostentación e intimidad: Los ámbitos del retrato en la Argentina del siglo XIX (segunda mitad). *Revista de Historia. Universidad del Salvador*.
- Grüner, E. (2004). El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. *La Puerta FBA*, (1). 58-68.
- La prueba del fraude iconográfico. (1928, 6 de abril). *El Siglo: Diario regional del sur*.
- Majluf, N. (2013). De cómo reemplazar a un rey: Retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808–1830). *Histórica*, 37(1), 73–108.
- Recibió la comuna el retrato del Cnel. Ramón Estomba. (1980, 12 de diciembre). *La Nueva Provincia*.
- Reabre el museo de bellas artes tras un lifting edilicio. (2012, 29 de marzo). *El Día*.
- Sánchez, D. (Inédito). El papel de las producciones simbólicas en la construcción del mito de la nacionalidad argentina.

CAPÍTULO 8

Desmonumentar a Roca: reflexiones sobre la imagen conmemorativa

Ana Sol Pontaquarto

Introducción

El desarrollo de los estados nacionales necesita, de manera paralela a la ampliación y delimitación territorial, construir imaginarios colectivos que representen, unifiquen y exalten el sentimiento nacional. Es así que en el siglo XIX en Argentina se oficializaron ciertos relatos intelectuales y visuales en función de afirmar la Nación y enaltecer a los hombres de la patria. En este marco, nace la idea de patrimonio como un conjunto de bienes públicos que representan, mediante símbolos y personajes, los ideales y valores de la patria (Bertoni, 1992). Los gobiernos advierten la protección del patrimonio nacional en función de proyectar la memoria y enseñar la historia. Bajo el mismo objetivo, en los manuales escolares se relatan los grandes eventos históricos y se enseña sobre la vida y las victorias de los *héroes nacionales*. Del mismo modo, en las principales calles y plazas de todas las ciudades de nuestro país recordamos y enaltecemos a los que fundaron este suelo. Cabe preguntarse: ¿quién escribe la historia nacional? ¿Quién decide qué monumento debe ocupar cada lugar? ¿Qué nos dicen esas imágenes, de qué nos hablan? ¿A quién excluye el relato oficializado, el discurso unívoco sobre lo nacional?

El imaginario social es una construcción de significados heredada entre generaciones las cuales van elaborando, interpretando e institucionalizando valores y verdades sobre lo real. El presente capítulo versará sobre la cualidad epistémica y pedagógica de las imágenes oficiales, específicamente sobre el monumento conmemorativo, íntimamente relacionado con la idea de historia. En un primer apartado, recuperando los aportes de Lilia Ana Bertoni (1992) sobre el proceso de construcción de la nacionalidad y un ensayo de Carolina Vanegas Carrasco (2020) donde pone en discusión a autores como José Emilio Burucúa, Natalia Majluf y Adrián Gorelik respecto al rol de las estatuas en América Latina, se presentará al monumento conmemorativo como dispositivo estratégico del poder. Luego se expondrán las principales ideas de los estudios visuales por W.T.J. Mitchell (2003 y 2009) y Ana María Guasch (2003), incorporando el concepto de *semiotización del cotidiano* de Nelly Richard (2006) y *la pedagogía de las imágenes* de Inés Dussel (2010). Para finalizar, un abordaje reflexivo del proyecto

Desmonumentar a Roca (2010) fundado por Osvaldo Bayer y Marcelo Valko centrado en el monumento a Julio Argentino Roca emplazado en el centro cívico de Bariloche y la invitación siempre abierta al cuestionamiento de la historia oficial a partir de la interrogación crítico política a las visualidades.

El monumento como dispositivo de Estado

Desde las últimas décadas del siglo XIX se advierte la puesta en marcha de un emprendimiento estatal para la encarnación de la nacionalidad a través de mecanismos histórico-pedagógicos de acción, comunicación y control. La construcción de una tradición argentina parece ser la respuesta al complejo escenario de una sociedad en constante transformación y con orígenes diversos. En dicho contexto, se procuraba mantener las puertas abiertas a inmigrantes y al mismo tiempo cercenar el desarrollo de sus actividades culturales e identitarias, las cuales, hasta entonces, no habían sido consideradas problemáticas. Fiestas patrias en espacios públicos, banderas, escudos, como también la enseñanza del pasado en las escuelas, pasaron a ser aspectos de gran importancia para el proyecto de unificación nacional (Bertoni, 1992).

La enseñanza de la historia nacional en las instituciones educativas no era suficiente ya que no se llegaba a todos los jóvenes: se dictaba en los últimos años y era poco el porcentaje del alumnado que completaba sus estudios. La traducción de lo nacional en el ámbito cotidiano, en enseñanzas y actos aprehensibles para el pueblo, parecía ser la respuesta ideal para encender el sentimiento nacional. El problema radicaba en establecer en qué ámbitos y mediante qué canales llegar a una sociedad que se rehacía todos los días.

La construcción de plazas, museos, la ritualización de celebraciones escolares, la definición de símbolos patrios y la obligatoriedad de su uso como también la construcción de monumentos conmemorativos se consideraron herramientas fundamentales para la elaboración y enseñanza del pasado. El arte en lugares públicos hace visible la historia en un lenguaje para todos y su presencia en el espacio cotidiano genera cercanía y actualidad. El entonces presidente Miguel Juárez Celman, quien presidió nuestro país entre los años 1886 y 1890, explica con claridad la propuesta de *practicar lo nacional* con su proyecto de creación de un monumento: “es necesario consagrar en fundaciones imperecederas las tradiciones honrosas de la patria porque quedan en la tierra apenas unos cuantos testigos de aquella edad heroica”. (Juárez Celman en Bertoni, 1992, p. 98). Se debía solucionar con urgencia el vacío de imágenes para el culto a la patria.

Entre 1860 y 1930 se produce la mayor cantidad de monumentos conmemorativos en las principales ciudades de Latinoamérica. Esta etapa es caracterizada como monumental:

la historia hubo de ser leída en textos literarios y, a la par, en una trama figurativa e iconográfica que, mediante los monumentos (columnas, estatuas,

conjuntos escultóricos, tumbas, grandes ciclos decorativos de pintura histórica), se insertaba en el tejido material de la ciudad, al aire libre, en sus cementerios o en el interior de sus palacios públicos (Burucúa y Campagne en Carrasco, 2020, p. 69).

Carolina Vanegas Carrasco en su artículo *Estatuomanía en América Latina* (2020) establece una suerte de puesta en común entre distintos autores sobre el papel de las estatuas conmemorativas. Entre ellos, la historiadora Natalia Majluf (2020) hace su aporte comparando el rol de los monumentos durante esta etapa con el que ocupaban los reyes durante la época colonial. El emplazamiento de las esculturas conmemorativas ordenadas por el Estado en los lugares públicos intenta apropiarse de las calles con una presencia simbólica y ordenar el espacio urbano como frontera del poder. Surgen así del Estado imágenes que dan forma a la Nación junto a las efigies públicas de los héroes nacionales.

También es interesante pensar, a partir de los estudios del arquitecto Adrián Gorelik, quien es recuperado por Carrasco (2020), al espacio público como el producto de la relación entre el urbanismo y la cultura política. Desde la cultura urbanística, la puesta de monumentos en las grandes urbes en las principales plazas supone la posibilidad real de transformar la ciudad al mismo tiempo que consolida ideas y aspira a un modelo de ciudad civilizada similar a la europea. En este caso, la escultura conmemorativa funciona tanto en su dimensión decorativa como en la simbólica, fundamental para la consolidación de una nación en crecimiento.

La oleada de monumentos conmemorativos en el último tercio del siglo XIX también se explica, entre otras razones, por la centralidad que el culto a los hombres representa en la enseñanza de la historia y en la consolidación de una tradición común. Las historias patrias y los monumentos son parte de una selección de personajes y atributos en pos de una pedagogía civilizatoria. Esta selección implica al mismo tiempo una gran cantidad de olvidos y con ello contribuye a la unificación de la memoria nacional más allá de su propia conflictividad (Vanegas Carrasco, 2020). Estudiar la producción escultórica estatal permite entender las lógicas de su creación y las prácticas que la rodeaban, las cuales dan cuenta del uso pedagógico del monumento como herramienta de estado. Al mismo tiempo, la permanencia de estas en el espacio público, a lo largo del tiempo, nos enfrenta con el estudio de su recepción.

La visión como práctica social

Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no es una vuelta a la mimesis ingenua, ni a teorías de la representación como copia o correspondencia: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, los discursos, los cuerpos y la figuralidad (Mitchell, 2009). Los estudios visuales aparecen como una alternativa interdisciplinar frente a las tradicionales disciplinas académicas, entre ellas, la historia del arte.

La ampliación del campo de la cultura visual rompe con las jerarquías tradicionales del arte y le quita prioridad al aspecto estético. Así se configura un campo de análisis donde la imagen es tratada como proyección, casi como un doble inmaterial: se estudia el registro psicológico de la imagen y el registro tecnológico del simulacro, la virtualidad implícita en lo visual y la materialidad en la cultura (Guasch, 2003). Esto abarca las formas de mirar, de ser mirado, de mostrar y todo fenómeno de la visión incluso el comportamiento de la mirada.

Uno de los primeros teóricos interesados en el campo de los estudios visuales es el profesor W.T.J. Mitchell quien, frente al giro lingüístico, apostó por un giro de la imagen. Se trata de una transformación de la historia del arte por una historia de las imágenes con el énfasis en el aspecto social de lo visual y en los procesos cotidianos del mirar. Estas nuevas relaciones entre un sujeto que mira y un objeto que es mirado llevan a Mitchell a concebir una teoría de la visualidad que aborda la acción de la percepción desde su dimensión cultural: la mirada, las prácticas de observación y placer visual unidas a la figura de espectador se consolidan como una forma de lectura alternativa junto a los procesos de desciframiento, decodificación e interpretación (Guasch, 2003, p. 11).

La visión entendida como práctica social, como algo construido socialmente y localizado culturalmente. Cada realidad visual es considerada una construcción visual.

Semiotización del cotidiano

Los estudios visuales se sustentan como disciplina reconociendo que la cultura posmoderna de la globalización capitalista es una cultura de la imagen: una cultura donde predomina lo visual en las formas de percibir y de construir el mundo. Nelly Richard (2006), ensayista, crítica y teórica cultural, dirá que la omnipresencia de las imágenes en el mundo tecnologizado sustituye el cuerpo de lo real por signos inmateriales (p. 103). En este sentido, si lo que define la globalización capitalista es la mediatización de la imagen como sustituto de la realidad, “(...) el campo de los estudios visuales serviría para medir la extensión de los cambios perceptivos y comunicativos que introducen estas nuevas tecnologías de lo visible en nuestras organizaciones cotidianas del sentido” (Richard, 2006, p. 103).

Lo imaginario triunfa sobre lo simbólico al alejarse de la referencia y vaciarse de contenido. La realidad posmoderna se sostiene sobre un banco de imágenes livianas, despojadas de todo conflicto de significación e interpretación, imágenes sin huellas ni sombras. Es también Richard (2006) quien sostiene que bajo el auge de la cultura visual se produjo un proceso de *semiotización del cotidiano* que le dio categoría de textualidad a todo tipo de realización discursiva y de práctica social. Los estudios visuales recuperan de la teoría literaria la dimensión semiótica y retórica de los discursos y reintroducen la pregunta por lo simbólico en el decorado visual de la posmodernidad mediatizada.

¿Cómo hacerle frente al mirar cómplice, al vaciamiento del sentido en las imágenes?
¿Cómo desajustar el monopolio visual de las industrias simbólicas? ¿Cómo repolitizar la mirada

del espectador? En el capítulo *Estudios visuales y políticas de la mirada* el cual forma parte del libro compilado por Inés Dussel y Daniela Gutierrez *Educación la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen* (2006), Nelly Richard nos da dos posibles respuestas. Por un lado, sostiene que hay que desnaturalizar el sentido quebrando el falso supuesto de la inocencia de las formas y denunciar la aparente neutralidad de los signos con que las ideologías culturales disfrazan sus posicionamientos políticos. Por otro lado, propone la tarea de trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad y rompan con la uniformidad del sentido y de la representación.

En este punto, es interesante retomar aquello que Mitchell en su ensayo *Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual* (2003) presenta como un ejercicio de los estudios visuales: *mostrar la mirada*, una variación del ritual *show and tell* característico de las escuelas americanas. El objetivo es descubrir el velo de familiaridad que rodea la experiencia de la visión y tornarla un problema a ser analizado. Identificar y cuestionar la historia implícita en la mirada y la participación de lo visual en la construcción de lo social, evidenciando que la mirada no es invisible, que no podemos ver lo que la mirada es, pero sí se puede poner al descubierto y hacerla accesible al análisis.

Cabe subrayar que los estudios visuales ponen el foco en las imágenes como prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron (Moxey en Guasch, 2003). Además, la reivindicación de la práctica del ver como disciplina táctica busca evidenciar el rol de la imagen como portadora de significados examinando el papel de la imagen en la cultura, entendiendo que su valor no procede sólo de las características intrínsecas sino más bien de la apreciación de su significado (Guasch, 2003).

La visión y las imágenes visuales que resultan aparentemente automáticas, transparentes y naturales son construcciones simbólicas en la misma medida que el lenguaje constituye un sistema de códigos que interpone un velo ideológico entre el mundo real y nosotros (Mitchell, 2003). En este sentido, los elementos de la cultura visual funcionan como enlaces entre las diferentes transacciones sociales, como plantillas o filtros a través de los cuales conocemos y construimos el mundo. Los estereotipos, las figuras clasificadoras, los mapas, las pinturas históricas y los monumentos son elementos fundamentales que moldean el sentido y construyen realidad.

La estructura del juego planteado por Mitchell esclarece respecto “[...] por qué la visión no es nunca una calle en dirección única, sino el resultado de numerosísimas intersecciones con imágenes dialécticas” (Mitchell, 2003, p. 29). El autor dirá que la tarea política de la cultura visual es ejercer la crítica sin el confort de la iconoclastia. ¿Qué quieren nuestros héroes patrios desde lo alto de sus pedestales? ¿Qué valores estamos conmemorando? ¿Cómo quitar el velo familiar con el que miramos a nuestros monumentos conmemorativos en las plazas más importantes del país? ¿Es necesario repensar esas imágenes-enlaces para darle paso a otras narrativas-realidades? De este modo, cambia la pregunta en torno a las imágenes, no debemos preguntarnos qué significan las imágenes, sino cuál es el secreto de su vitalidad: qué quieren.

Pedagogía de las imágenes: ver, entender, aprender

Inés Dussel, investigadora y docente, reflexiona sobre el uso de las imágenes en las escuelas. Bajo el concepto de pedagogía de las imágenes, Dussel (2010) reconoce el poder de transmisión, fijación y visualización de saberes que tienen las imágenes en la sociedad actual (aunque no lo considere una característica novedosa del siglo XXI). La imagen puede enseñarnos, fijar una memoria y estructurar referencias y sentidos comunes. Las imágenes no andan sueltas, son algo más que una representación icónica aislada, son prácticas sociales que se apoyan en representaciones del mundo. La autora identifica una confianza omnipotente en las visualidades, una capacidad de producir un saber unívoco e irrefrenable y esto es utilizado tanto por quienes buscan enseñar como por quienes quieren censurar.

En esta línea, Dussel reconoce la relación intrínseca que se genera entre ver, entender y aprender. La imagen funciona en determinados discursos visuales causando efecto y conmoviendo al espectador. En este punto, hace referencia a los regímenes de visualidad como configuraciones que contienen elementos políticos, epistemológicos, estéticos y éticos y que funcionan como mediadores en la enseñanza con imágenes. Asimismo, identifica la importancia de trabajar sobre las formas de visualidad instaladas como una forma de estar y pensarse en el mundo. La enseñanza con las imágenes debe proponer interrupciones en los procesos funcionales, organizando otras series de imágenes que presenten nuevos discursos y enseñe a ver otras cosas y de otras maneras. Un trabajo con imágenes que considere una intervención pedagógica consciente del alcance ético y político de las mismas.

Los estudios de Dussel nos invitan a reflexionar sobre el carácter y el alcance pedagógico de las imágenes y al mismo tiempo a hacernos cargo de su uso y consumo. Los manuales escolares están llenos de imágenes que, de manera inocente e invisible, operan en las representaciones del sentido y del imaginario colectivo. Los monumentos en el espacio público, las efemérides, los actos y conmemoraciones oficiales también configuran y moldean la realidad: nuestra historia y nuestra identidad. ¿Qué sucede cuando desde el poder se usa la pedagogía de las imágenes para instalar un relato civilizatorio que deja afuera a la diversidad? ¿Quién representa a las minorías que son permanentemente excluidas en las representaciones oficiales? ¿Cómo construir otras narrativas, alternativas a la historia oficial?

Politizar lo conmemorativo: ¿Qué conmemoramos?

Ya en la década de 1990 la figura del general Julio Argentino Roca empezó a ser asociada al terrorismo de Estado. Como parte de un proceso revisionista, varios historiadores argentinos empezaron a desmontar el relato liberal de la mal nombrada campaña del desierto y de la victoria de la *civilización* sobre la *barbarie*. Progresivamente, y con documentos que mostraban

la otra cara de la historia, Roca fue marcado de manera imborrable por crímenes genocidas y racistas.

No fue hasta el año 2010, donde el historiador referente Osvaldo Bayer, organizó el primer congreso *Desmonumentar a Roca*, con la propuesta de quitar los monumentos y las calles que llevan el nombre del genocida. Hasta ese momento en la Argentina nunca se había hablado de los crímenes oficiales y de los asesinos que se encuentran mortificados y glorificados en los espacios públicos.

El monumento al general Roca ubicado en el Centro Cívico de Bariloche es el segundo más grande después del situado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Desde hace años ambas esculturas son repudiadas e intervenidas por organizaciones sociales y artísticas en defensa de los derechos de los pueblos originarios. Mientras se encuentren en vigencia monumentos que *representan* figuras o valores nacionales, estos estarán sometidos a que las sociedades, con el paso del tiempo, los entronquen o quieran destruirlos.

En octubre del año 2012, integrantes de la Cooperativa 1° de Mayo, se acercaron al Centro Cívico con la intención de tirar el monumento de J. A. Roca. Con cables de acero y otras herramientas ataron al general a caballo desde sus extremidades y empezaron a forcejear. Claro está que no tardó en llegar personal policial, para detener la actividad y dispersar a la congregación que se juntó para repudiar (¿o aplaudir?) el hecho. Según informa el diario *Infobae* (13 de octubre de 2012) hubo golpes y enfrentamientos. Las autoridades municipales intentaron *calmar* a los manifestantes bajo la promesa de que sería el próximo tema a debatir en el Concejo.

Al otro día del intento de derribe, el mismo diario se solidarizó con los agentes policiales heridos, titulando la noticia con la premisa de que se denunciará a quien corresponda. La nota de *Infobae* del día 13 de octubre sostiene que el reclamo que comenzó con una reivindicación de los pueblos originarios terminó siendo por otra cosa, ya que pedían trabajo y la realización de obras públicas (*Infobae*, 13 de octubre de 2012). Como quien quiere desacreditar un acto, se buscó cambiar el enfoque del reclamo. Pero no sólo no se reflexionó sobre el tema, ni se le dio voz a los activistas, sino que terminaron siendo los culpables de un enfrentamiento policial. La nota cierra con la palabra de Eugenia Martini, la entonces titular del Concejo Deliberante, quien expresa que es necesario debatir y escuchar si es preciso poner dos estatuas que representen lo que somos y lo que ha pasado en nuestra historia.

En diciembre del año 2020 fue anunciado por la prensa la desmonumentalización de Julio Argentino Roca en Río Gallegos, monumento que fue inaugurado en el año 1941. Según explicaron los medios, se debía simplemente a reformas en la vía pública. En julio del 2021, el municipio de Bahía Blanca propuso cambiarle el nombre al parque *Campaña del Desierto*, mediante una votación abierta en redes sociales. En diciembre del mismo año, en la ciudad de Trelew, se cambió el nombre de una de las calles principales, la cual llevaba el nombre del mal venerado Julio A. Roca. Al mismo tiempo, en San Carlos de Bariloche, un grupo de investigadores le propuso al municipio reubicar el monumento a Roca ya que el mismo generaba controversias sociales y políticas y era objeto de constantes actos de vandalismo.

Las autoridades de Bariloche resolvieron durante las navidades (y la mayor ola de turismo) tapar el monumento con una estructura gigante de chapa en forma de árbol de navidad. Todos estos eventos, lejos de carecer de conexiones, se enmarcan en un mismo proceso de desmonumentalización. Proceso por el cual las sociedades, particularmente investigadores e historiadores, cuestionan el relato oficial a partir de la (des)entronización de ciertos próceres.

Repensar el patrimonio exige deshacer la red de conceptos en que se halla envuelto. Los términos con los que se acostumbra asociarlo: identidad, tradición, historia, monumentos, delimitan un perfil, un territorio. Una solidaridad que une a quienes comparten y se identifican con ello, un lugar de complicidad social. Las políticas en defensa de estos bienes incurren a una simulación que pretende una sociedad sin clases, sin grupos, sin desigualdades, considerando que el respeto a la tradición trasciende toda fractura social (García Canclini, 1999).

Sin embargo, estudios sociológicos y antropológicos sobre las maneras en qué se transmite el saber en las sociedades demuestran que los bienes patrimoniales no representan ni pertenecen a todos por igual, aunque formalmente parezcan estar disponible para todos (García Canclini, 1999). No basta con que los museos estén abiertos y sean gratuitos, que los monumentos ocupen lugares urbanos centrales, ni que las escuelas lleven el nombre de los padres de la patria. A medida que descendemos en la escala económica y educacional, disminuye la capacidad para apropiarse del capital cultural y patrimonial.

Si bien los símbolos patrios, las imágenes y textos oficiales y los monumentos han servido para unificar la Nación, las desigualdades y marginalidades en su formación exigen estudiarlos como espacio de lucha material, simbólica, económica y política. Incluso en los países donde los movimientos sociales lograron incluir prácticas, saberes y lenguas indígenas en la definición de la cultura nacional, como en México, estos capitales simbólicos tienen un lugar subordinado. Y esto sucede porque ya desde la formación de la nacionalidad, se aspira a un modelo civilizatorio europeo, que enaltece ciertos barrios, valores, objetos y personajes pertenecientes a la clase dominante. Desde esta lectura, el patrimonio reproduce las desigualdades y refuerza la hegemonía de quienes tienen el acceso a su producción y control.

El revisionismo histórico y la lucha por el reconocimiento de los derechos de las comunidades originarias exigen una reformulación y una actualización de este patrimonio entendiendo que ya no se trata de bienes y valores estables, fijos e incuestionables. El patrimonio nacional, la historia oficial y los monumentos conmemorativos siguen reproduciendo las diferencias entre grupos sociales y fortaleciendo a la clase con acceso preferente a la producción de estos bienes. En su libro *Pedagogía de la desmemoria* (2013) Marcelo Valko expresa:

Uno de los principales logros de la desmemoria es la sustitución de la realidad histórica, lo que produce una arraigada fantasmagoría social. De ese modo nos encontramos habitando una suerte de realidad paralela, una realidad ficcionalizada. Una ignorancia devaluatoria que mantiene eterno un status quo de frustración e invisibilidad. Un analfabetismo de consciencia

que, por ejemplo, crea y conduce a aquella relación malsana que establece la dialéctica de la burbuja blanca de Buenos Aires (...) frente a un territorio extenso poblado de mestizos con los que tiene poco y nada que ver. (p. 38)

La aparente objetividad con la que se enseña y aprende la historia en las escuelas y la inocente relación que se mantiene con nuestras imágenes conmemorativas sólo sirve para cancelar la importancia de los sujetos ajenos al poder que incomodan el relato oficial y proponen nuevas lecturas sociales. Valko problematiza los monumentos históricos sosteniendo que existe un mensaje peligroso, represivo y violento que nos impone una versión de la historia contada por la oligarquía. Los argentinos honramos a un genocida, a un racista y a quien restituyó la esclavitud en la Argentina (Bayer, 2010).

El arte conmemorativo, lejos de la inocencia, tiene la misión didáctica de naturalizar un relato e imponer una determinada visión política. Los monumentos representan un significado social de manera épica, perpetua e inamovible (Valko, 2019). En palabras del historiador: “El héroe desde lo alto del pedestal nos asegura que las cosas sucedieron así y no de otra manera” (Valko, 2019, p. 11). Inmortaliza y perpetúa un relato construido en un tiempo determinado, de una vez y para siempre. En este sentido, es fundamental entender que las imágenes son discursos sociales que operan de manera permanente en el imaginario colectivo y que el concepto de patrimonio es una construcción coyuntural y profundamente política.

¿Cómo usar la pedagogía de las imágenes para el desarrollo de una conciencia social sobre el patrimonio? ¿Cómo asumir la representación colectiva del pasado si la cultura es el resultado de una selección y combinación de fuentes? ¿Cómo ampliar el campo disciplinario en el que se configura el patrimonio? Un patrimonio reformulado que considere sus usos sociales con una visión de cómo la sociedad se apropia de su historia puede involucrar a nuevos sectores. Debe conmover e interesar a todos los que busquen construir el presente y a todos los grupos cuya identidad suele ser trastocada por los usos hegemónicos de la cultura. Néstor García Canclini en *Los usos sociales del patrimonio cultural* (1999) explica:

En la medida que nuestro estudio y promoción del patrimonio asuma los conflictos que lo acompañan, puede contribuir al afianzamiento de la nación, pero ya no como algo abstracto, sino como lo que une y cohesiona en un proyecto histórico solidario [...]. (p. 33)

Mientras la pedagogía para la desmemoria siga operando como estrategia estatal para reforzar las desigualdades sociales y enajenar a la comunidad de su propia patria, será tarea urgente la interrogación crítico política a nuestros monumentos e imágenes conmemorativas.

“Nuestros héroes tienen que ser aquellos que en nuestra historia lucharon por los derechos a la vida de todos y no los que, por la ambición de poder y propiedad, ultrajaron la vida de los hijos de la tierra” (Bayer en Valko, 2013, p. 11).

Consideraciones finales

El interrogatorio al monumento conmemorativo nos confronta con su dimensión epistemológica y pedagógica, entendido no sólo como *registro fiel* del pasado, sino como agente activo en la construcción del imaginario social. Desde el estado y en pos de la unificación nacional, el monumento opera como recurso didáctico imponiendo una única verdad sobre un modelo de país que privilegia ciertos personajes y valores e invisibiliza todo lo que no se ajuste a ello.

El aporte de los estudios visuales amplía el margen en el que pensar las imágenes conmemorativas ofreciendo metodologías de abordaje donde, por fuera de lo estético, se evidencie el sistema cultural que las rodea, contiene, usa y manipula. Del mismo modo, cuestiona la univocidad del relato histórico reconociendo que toda imagen es una práctica social incluso el concepto de patrimonio como un bien aparentemente transparente, inocente e inquebrantable. Repensar el patrimonio en clave desmonumentalizadora no es solo un ejercicio crítico sobre el pasado, sino una intervención en el presente para construir una memoria más amplia. Así, los estudios visuales no solo aportan herramientas para analizar el papel de las imágenes en lo social, sino que también ofrecen estrategias para transformarlas en escenarios de disputa y resignificación.

El giro visual nos invita a leer las imágenes desde su performatividad y su capacidad de modelar percepciones develando la carga histórica de la mirada. La propuesta de Richard respecto a la semiotización del cotidiano amplía el campo de lo analizable, al tiempo que demanda estrategias para repolitizar la imagen en la era de la mediatización y reproducción vaciada de sentido. Frente a ello, la desnaturalización de la inocencia de las formas y la apertura a nuevas narrativas históricas se erigen como caminos posibles para la resignificación del patrimonio y de lo *conmemorable*. Del mismo modo, el ejercicio de *show and tell* de Mitchell enfatiza que ver es siempre interpretar, y que la manera en que describimos lo visible incide en la forma en que concebimos y construimos la realidad. Desde la pedagogía de las imágenes propuesta por Dussel, el trabajo con imágenes en las escuelas demuestra que la relación entre ver y aprender no es neutral, sino que implica procesos de selección y jerarquización. Las representaciones visuales nunca presentan los hechos, son simulacros. La mirada contemporánea sabe que los objetos adquieren y cambian su sentido de acuerdo a los procesos históricos y a los sistemas de representación en los que se encuentren.

En definitiva, el proyecto *Desmonumentar a Roca* propone desentronizar a quienes hicieron de este suelo un negocio, pero también tiene que ver con darle espacio a otras narrativas, valores y personajes. El estudio y la divulgación de otras historias dentro de la Historia permitirá darle voz a las minorías que también participaron en la formación de nuestra nación y fueron *olvidados* por el relato oficial. Además, reemplazar la figura y el nombre del general Roca por otros personajes que han defendido nuestro suelo como nadie se presenta como una alternativa para repolitizar, desde el presente, la historia que nos fue contada. La desmonumentalización nos invita a estudiar y repensar la historia oficial desde nuevas

perspectivas, integrando nuevas dimensiones de análisis y otras fuentes y documentos que nos permitan inscribir el proceso histórico en nuestra propia historia. Desde las escuelas, es posible construir nuevos anclajes pedagógicos en pos de historizar el pasado desde el presente. Volver a la historia y contextualizar las fuentes con la que ha sido contada nuestra historia nacional.

El patrimonio, en este caso, los monumentos, han servido para unificar la Nación, dejando atrás las desigualdades y diferencias sociales, por este motivo se exige que sean estudiados como el resultado de una lucha material, simbólica, política y económica.

Referencias

- Bayer, O. (2010, 16 de mayo). *Desmonumentar*. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>
- Bayer, O. (2013). Prólogo. En M. Valko, *Pedagogía de la desmemoria. Crónicas y estrategias del genocidio invisible*. Editorial Continente.
- Bertoni, L. A. (1992). Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, 3(5), 77–111. https://ravignanidigital.com.ar/_bol_ravig/n05/n05a04.pdf
- Denunciarán a quienes intentaron derribar la estatua de Roca en Bariloche. (2012, 13 de octubre). *Infobae*. <https://www.infobae.com/2012/10/13/675722-denunciaran-quienes-intentaron-derribar-la-estatua-roca-bariloche/>
- Dussel, I. (2010). La imagen en la formación docente: ¿Por qué y para qué trabajar con imágenes? En I. Dussel, A. Abramowski, B. Igarzábal & G. Laguzzi (Comps.), *Aportes de la imagen en la formación docente. Abordajes conceptuales y pedagógicos* (pp. 3–16). <https://socialesyescuela.com.ar/items/show/21>
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (Ed.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16–32). Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/130/Cancini-usos%20sociales.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1(noviembre), 10–14. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1(noviembre), 17–40. https://monoskop.org/images/7/75/Mitchell_WJT_2002_2003_Mostrando_el_Ver_Una_critica_de_la_cultura_visual.pdf
- Mitchell, W. J. T. (2009). El giro pictorial. En W. J. T. Mitchell (Ed.), *Teoría de la imagen*.

Ensayo sobre representación verbal y visual (pp. 19–38). <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2018/04/Mitchell-Teoria-de-La-Imagen.pdf>

Richard, N. (2006). Estudios visuales y políticas de la mirada. En I. Dussel & D. Gutiérrez (Comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 97–112). Editorial Manantial.

Valko, M. (2013). *Pedagogía de la desmemoria. Crónicas y estrategias del genocidio invisible*. Editorial Continente.

Valko, M. (2019). *Pedestales y prontuarios. Arte y discriminación desde la conquista hasta nuestros días*. Editorial Continente.

Vanegas Carrasco, C. (2020). Estatutomanía en América Latina. Aproximaciones a la escultura conmemorativa de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. *Arquitextos*, 35(27), 67–82. <https://doi.org/10.31381/arquitextos35.3892>

CAPÍTULO 9

La práctica popular del exvoto y su estatuto artístico

Ana Laura Cotignola

Exvoto casitas

En el santuario Difunta Correa se profesa desde mediados del siglo XIX el culto pagano a una Santa popular, la figura de Deolinda Correa. Situado en la localidad de Vallecito, provincia de San Juan, Argentina, el sitio se emplaza —según narra la leyenda— donde esta mujer murió trágicamente de sed. El hecho milagroso está asociado a la sobrevivencia de su bebé gracias al alimento proporcionado por el pecho de su madre *post mortem*. Desde entonces sus devotos realizan peticiones y/o promesas a la *Difunta* y cuando ella les concede el pedido, ese acto milagroso es retribuido —o pagado— mediante prácticas muy heterogéneas, una de ellas es la ofrenda o *exvoto*⁵³.

Dichas ofrendas abarcan un espectro extremadamente diverso. Si bien las clásicas corresponden a botellas con agua, las demostraciones de fe y agradecimiento comprenden elementos tales como: cruces, mástiles, banderas, flores, fotos, placas, patentes de autos, camioncitos de juguete y diversos objetos de valor. Pero las que particularmente nos ocupan por su condición *plástico-poética*, son las que hemos denominado *casitas*. Concretamente, son maquetas de viviendas a pequeña escala confeccionadas por sus devotos en agradecimiento al pedido concedido. Estas pequeñas creaciones, elaboradas artesanalmente, que cubren las laderas de la gruta, configuran sin duda un foco de pregnancia visual. Materialidades, técnicas, procedimientos e inventiva confluyen en estos objetos tridimensionales de aspectos singulares, que manifiestan el contrato espiritual celebrado entre un/a devoto/a y la santa, expresando obligaciones mutuas.

Usualmente el campo artístico se inclina por investigar objetos visuales legitimados por las instituciones y/o academias, sobre los cuales no existe duda alguna de su intencionalidad artística, técnica, conocimiento y teoría por parte de sus productores. El resto de las creaciones que no entran en esta categoría, transitan el mundo de las artes populares o de las artesanías.

⁵³ El vocablo *exvoto* proviene del latín y refiere a la síntesis de *ex-voto suscepto*, que equivale a: voto realizado. Es decir, un exvoto es una ofrenda que simboliza una acción de agradecimiento con sentido espiritual efectuada por un creyente hacia una cierta figura de su imaginario y a cambio de una gracia concedida (Fogelman, 2018).

Reconocidos teóricos del arte latinoamericano, como Ticio Escobar (2003, 2004, 2014), Adolfo Colombres (2007) y Juan Acha (2004), han abordado el problemático tema del *arte popular* y su carácter residual, pero aún no existe un consenso generalizado al interior de la academia.

El exvoto, entendido como manifestación material simbólica de religiosidad popular, ha sido profundamente estudiado por los campos antropológico y etnográfico⁵⁴. En cambio, para el ámbito artístico, son motivo de reticencia. El principal pretexto de subestimación de estos objetos populares, dentro de las formas instituidas de construcción de conocimiento, radica en el incumplimiento de la supremacía estética —paradigma de la estética tradicional o canónica—, que desliga al arte de cualquier otra función cultural. En las creaciones populares las formas se confunden con otras funciones de tipo sociales, sagradas, y/o políticas; y, en consecuencia, se convierten en material desacreditado para su indagación. Sin embargo, Escobar (2014) advierte que el concepto *arte* no ha sido una convención estanca y se ha actualizado con el devenir de la historia. Recuerda, por ejemplo, que, a pesar de ser un constructo moderno, Occidente no dudó en aplicar retroactivamente la jerarquía de arte a creaciones anteriores a la invención del concepto. El objeto per se no cambió en absoluto, fueron reinterpretaciones y convenciones posteriores, ajenas a sus condiciones productivas, las que lo posibilitaron. En consecuencia, si las creaciones populares que ocupan nuestro caso de estudio carecieran de significaciones sagradas y solo fueran consideradas en su mera dimensión estética, tal vez podrían ser fácilmente clasificadas bajo el paraguas de algunas categorías eruditas del arte contemporáneo.

Es justamente este, quien interpela persistentemente el concepto restrictivo del arte tradicional, al emplear los más diversos soportes, propiciando la participación del espectador, la integración del arte con la vida y fusionando disciplinas y géneros. Todos esos fenómenos, que en su momento no se ajustaban a las convenciones impuestas, ahora son admitidos en la academia como rasgos propios del arte contemporáneo.

Entendemos que estos objetos populares, en cuanto imágenes visuales, son competencia de la Historia de las Artes Visuales. Ignorarlos o excluirllos sería negarlos como fenómenos creativos de nuestra cultura, portadores de saberes y conocimientos peculiares.

Sin embargo, el abordaje plástico/poético de estas piezas evidencia la carencia y/o limitaciones categoriales contempladas tanto por la teoría estética canónica, como por la actual. Dichos condicionamientos conllevan indefectiblemente, revisar, profundizar y extender los límites conceptuales de la reflexión.

En el presente capítulo recuperamos algunos ejes y resultados de la investigación⁵⁵ realizada, en la que se procuró la indagación artística de una práctica popular, colectiva y contemporánea reconocida como *exvoto*. El corpus analizado se redujo —como se ha indicado anteriormente— a un conjunto de ofrendas que hemos denominado *Casitas*.

⁵⁴ Específicamente el santuario Difunta Correa ha sido estudiado por: Chertudi S. y Newbery S.J. (1966-1967); Pérez Murillo M. D y Fuentes Bajo, M. D. (2001); Gentile, M. E. (2009) y Zubillaga, C. (2007) y Graziano, F. (2013).

⁵⁵ Inscrita en una tesis de grado de Licenciatura en Historia de las Artes (FDA-UNLP), dirigida por la Dra. Paola Belen y co-dirigida por el Lic. y Prof. Daniel Sánchez. Asimismo, se enmarcó en un plan de beca de EVC-CIN, dirigido por la Dra. Belen y codirigida por la Dra. Sofía Delle Donne.

Las hipótesis se basaron en que dicha práctica comunitaria, abordada desde una concepción ampliada, situacional y relacional del arte (Belen y Sánchez, 2021), revelaba saberes y conocimientos propios y específicos del campo popular que configuran un "arte otro" en el marco de sus singularidades (Gutiérrez Viñuales, 2021). Y que, además, podrían ser consideradas producciones propias del campo del *arte popular* contemporáneo argentino porque, despliegan procedimientos y materialidades comunes en la práctica artística contemporánea.

En tal sentido, el análisis requirió: interpelar el canon artístico hegemónico occidental, revisar los problemas de la estética actual, desnaturalizar el empleo de materiales, procedimientos y prácticas presentes en el arte contemporáneo, y sobre todo reflexionar críticamente sobre las valoraciones y/o legitimaciones expresadas al interior de la academia. Sin embargo, el propósito respondió —también— al intento de comprender fenómenos creativos propios de nuestra cultura. Por esa razón, la aproximación demandó una perspectiva actualizada, que instrumente un concepto de arte ampliado, situacional y relacional, y que considere la práctica del arte popular en el marco de sus singularidades.

Figura 9.1

Vista casitas, santuario Difunta Correa



Entendemos la práctica investigativa como un proceso de pensamiento que acciona formas particulares de reflexión y que posibilita nuevas maneras de ver y conceptualizar. Esta

modalidad permite interrogar e interpretar la realidad para la comprensión de casos significativos en el contexto de la teoría. Pero a la vez, propicia nuevos enfoques y formulaciones sobre los ya estudiados (Irene Vasilachis de Gialdino, 2006). Desde dicho enfoque, la metodología implementada fue la interpretativa del tipo cualitativo-exploratorio (Roxana Ynoub, 2010).

El corpus de imágenes analizadas fue obtenido a través de una visita al sitio y enriquecido posteriormente con fotografías difundidas en una nota periodística digital (Diario La Provincia de San Juan, 2018, 23 de diciembre). A continuación, reseñamos cinco ejes de análisis que estructuraron el estudio del caso.

Re-visiones del arte

El mayor inconveniente que encontramos en esta categoría es que en la teoría artística actual conviven de modo casi contradictorio, normas y preceptos de la estética tradicional.

En la actualidad y desde la academia, comprendemos que el concepto *arte* corresponde a una invención moderna y se refiere al producido en Europa entre los siglos XVI al XX. Y por Estética tradicional o canónica, aquella que surge como disciplina filosófica autónoma en el siglo XVIII europeo y que encuentra en la obra de Immanuel Kant una formulación sistemática, quien establece que la representación artística es esencialmente forma que se presenta desligada de sus usos y de sus funciones tradicionales —sean utilitarias o rituales—. El concepto de obra de arte autónoma de las bellas artes se funda de este modo sobre la figura de un genio individual capaz de producir objetos únicos que exhiban la forma estética desligada de utilidades y funciones u otras formas culturales que alteren su percepción (Belén, 2016). Autonomía, unicidad, belleza, pureza y contemplación de las formas estéticas se constituyen como requisitos esenciales para el modelo del arte occidental moderno. Este paradigma de la obra de arte como objeto autónomo se enlaza con lo que Hans-Georg Gadamer (1991) denomina la *conciencia estética*, que concibe a la experiencia del arte en discontinuidad artificial con el mundo y con el resto de nuestra experiencia.

Sin embargo, las prácticas artísticas del siglo XX vinieron a cuestionar profundamente ese paradigma hegemónico occidental moderno. Ellas se diversificaron, se fusionaron y excedieron los límites disciplinares tradicionales —sin juicios restrictivos por parte de la academia—. De hecho, en la actualidad, las diversas formas artísticas pueden ser híbridas y/o estar ligadas a funciones del tipo mercantiles, políticas, sociales y/o exhibitivas.

Uno de los primeros en observar tensiones en torno a la cuestión de la artisticidad fue Walter Benjamin (1990), señalando que, si en las sociedades primitivas las expresiones artísticas estaban sujetas a una dimensión sagrada, e implicaban un "valor de uso social", en las sociedades contemporáneas el objeto es des-ritualizado, y su relevancia se desplaza hacia un "valor exhibitivo" (p. 28). En relación con eso, Escobar (2014) sugiere que en realidad el objeto artístico moderno, se "emancipa de su destino utilitario" pero deriva en otra función

“extra artística”, la mercantil (p. 48).

En sentido semejante, los *ready made* demostraron que la artísticidad no es una propiedad intrínseca del objeto, sino que es una cualidad dependiente de determinadas situaciones socioculturales.

A modo de reflexión de este breve recorrido, podemos agregar que las prácticas artísticas a partir del siglo XX demostraron, acorde a lo que advierte Sixto Castro (2002), que el *convencionalismo* es el principal agente legitimador al interior del campo artístico.

De lo expuesto y recapitulando, clarificamos las dificultades que afrontaba el caso: en primera instancia, en la creación popular *forma y función se funden —o confunden— con otro tipo de funciones*, ya sean sociales, sagradas, y/o políticas (Escobar, 2014 y Colombres, 2007). Y eso se traduce en el principal argumento para que el ámbito académico desestime su análisis. Segundo, que el caso conforma un *proceso autónomo, colectivo y anónimo*, ajeno por completo a la institución artística, careciendo de autoría, intencionalidad y legitimidad de la institución artística. Tercero, la ausencia de herramientas teóricas propias y específicas para un análisis plástico/poético obligaba a forzar *categorías y conceptos* tanto de la *teoría estética tradicional*, como de la *actual*. Por último, el enfoque exigía una dimensión *colectiva* del fenómeno, desde una perspectiva *situacional, procesual y relacional del arte* (Belen y Sánchez, 2021).

La vaguedad de lo popular

Una cuestión esencial del trabajo era establecer de qué hablamos cuando hablamos de *lo popular*. Néstor García Canclini (1991) señala que *lo popular* difiere de significancias según la procedencia de sus investigaciones, por ejemplo, no serán las mismas acepciones las derivadas del ámbito folklorista, que las del antropológico, comunicacional, político y/o el sociológico. Por tales motivos, reunimos algunas nociones de diferentes intelectuales que resultan atinadas para particularizar el caso examinado.

El sociólogo Pablo Alabarces (2002, 2006) plantea que *lo popular* funciona como "adjetivo", pero no en términos absolutos, ni como adjetivo esencialista, sino como una figura simbólica de la economía cultural que expresa lo dominado o subalterno y que, en América latina contemporánea, comprende lo que está fuera de lo visible, lo decible y lo enunciable. Y que cuando se vuelve representación se torna inexpresable.

Juliana Marcús (2007) sostiene que *lo popular* —o subalterno— se define por lo múltiple, lo diverso y heterogéneo y funciona de modo relacional a la cultura hegemónica. Las clases subalternas, desarrollan prácticas independientes, ingeniosas y creativas, en un espacio social inestable, de identidades cambiantes y dinámicas. Por dichas razones, cuando se estudian las clases populares, necesariamente deben contemplarse sus condiciones socio-productivas (Hall 1984).

Indefectiblemente los autores citados, incluidos Escobar y Colombres, refieren al concepto

de “hegemonía” desarrollado por Antonio Gramsci (1961).

La artesanía y el arte popular

Otro aspecto relevante de la indagación requirió de poder identificar y/o definir qué es el *arte popular*. Para ello, nuestros principales referentes han sido dos teóricos latinoamericanos que han trabajado profundamente el tema y han conceptualizado al respecto.

Colombes, en su texto *Sobre la cultura y el arte popular* (2007), ensaya una clasificación para distinguir objetos que coexisten en el campo de las artes visuales y que involucra las dos categorías en cuestión. El autor sostiene que *las Artesanías* corresponden a artefactos cuya producción artesanal se enfoca en la satisfacción primaria de una necesidad material, se observa en ellas un accionar mecánico, pero además son acompañados de elementos formales ornamentales, con el fin –también– de complacer una necesidad espiritual. Por otra parte, el *Arte popular* serían los objetos que no cubren ninguna necesidad material, sino que solo intentan “comunicar un universo simbólico”.

Según esta diferenciación, las *casitas* —ofrendas— *estudiadas* no cubren una necesidad material primaria, por lo tanto, configurarían un fenómeno de *arte popular*.

Despejado este punto, Escobar (2003) ofrece una definición ampliada. Entiende al *Arte popular* como el conjunto de manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético formal no se ajusta a una condición autónoma, sino que depende de un complejo entramado de necesidades, deseos e intereses comunes —socioeconómicos, religiosos, políticos—. Además, en ese conjunto de formas sensibles, se reconocen valores expresivos, creativos e intenciones estéticas que representan una identidad específica, que pueden expresar realidades propias y/o recrear otras. Su hechura se encuentra ligada a las condiciones de producción colectivas, a los circuitos tradicionales de circulación y al consumo comunitario.

El caso estudiado alcanza total correspondencia con esta definición. Sin embargo, aunque estos teóricos han trabajado y trabajan rigurosamente, sabemos que no cuentan con un consenso generalizado al interior de la academia, porque la cuestión del *arte popular*, como ya se ha mencionado, genera incomodidades.

Casitas, caracterización del caso

Conscientes que el caso de estudio se enmarca en un espacio de fronteras difusas y de particular celo académico, realizamos una descripción de este, manteniendo la definición de “Arte popular” propuesta por Escobar (2003), pero respaldado en categorías y conceptos propios del campo disciplinar artístico contemporáneo. Enfocándonos principalmente en la dimensión *colectiva y procesual* de dicha manifestación popular, entendíamos que el fenómeno

debía ser atendido como una totalidad y no como la mera hechura de artefactos u objetos peculiares portadores de propiedades y significaciones singulares. A continuación, expondremos una síntesis los resultados alcanzados

La primera categoría encontrada afín con las ofrendas —*Casitas*— son las denominadas *maquetas artísticas*. Joaquín Torrego Graña (2017) las define como "representaciones tridimensionales a media o pequeña escala de espacios y formas edilicias, *a-funcionales* desde un punto de vista arquitectónico. Estas piezas *crean entornos imaginarios, simbólicos* y su tamaño no reviste ninguna finalidad. Por ello configuran universos *metafóricos y utópicos*" (p. 6). Encontramos, en esta definición, una franca equivalencia con los objetos indagados.

Asimismo, en cuanto piezas volumétricas, confecciones y materiales, se las puede reconocer como *objetos escultóricos*. La técnica implementada en la elaboración corresponde a la del "montaje o ensamblado", los procedimientos observados son los clásicos de adición y sustracción y otros como: diseñar, atar, doblar, cortar, encastrar, ensamblar, pintar, pegar (León, 2017). Los materiales empleados abarcan un espectro extremadamente diverso: Madera, cartón, chapa, vidrio, ladrillos, cemento, papel y plásticos. Convencionales o efímeros. También se observaron materiales que corresponden a otras funciones específicas y que son readaptados⁵⁶.

La simpleza del material usado se asocia a sus condiciones productivas, es decir —elementos del hacer cotidiano—. En este aspecto, se diferencia sustancialmente de la creación disciplinar contemporánea, donde la selección, decisión e implementación del material, guarda una íntima relación con su factura, concepto, construcción de sentido, y/o con la indagación experimental. De todas formas, aunque los materiales evidencian un aspecto contingente, no se debe determinar que no existan criterios de intencionalidad. Pueden existir criterios de selección y elección de materiales tanto en función de la técnica aplicada, como en virtud de la armonía de la pieza.

El otro género compatible con el caso y que responde a la su dimensión colectiva es la práctica transdisciplinaria de la Instalación (León, 2017). Sabemos que esta práctica adquiere *facultad artística* sólo cuando es avalada por la institución artística. Sin embargo, recordemos que esto responde a un ensayo de reflexión.

La instalación se presenta como una articulación singular de objetos e imágenes de origen heterogéneo —generalmente de circulación masiva en la vida cotidiana— que al relocalizarse en esas coordenadas particulares logra definir una situación, una puesta en escena, que tiene al cuerpo del espectador —que la transita y la dota de sentido— como auténtico protagonista (Valesini, 2016, p. 137).

En tal sentido, se observa en el fenómeno analizado que la técnica empleada corresponde al montaje y los procedimientos son de adición y sustracción de materia (León, 2017). Además,

⁵⁶ Este análisis se encuentra ampliado el subcapítulo 3.1 de la tesis de grado *La contingencia artística de lo vernáculo. El fenómeno de las casitas en el santuario Difunta Correa (San Juan, Argentina)* (Cotignola, 2024).

existen en este espacio —el santuario— criterios de intervención del espacio público, organización espacial, ordenamiento morfológico, valor exhibitivo, dimensión retórica — asociados a la repetición y escala— y circulación. Para concluir, esta práctica constituye un proceso co-creativo donde espectador, productor, e instalador operan de forma indiferenciada.

El funcionar de lo artístico

Finalmente, ante la falta de consenso generalizado sobre las definiciones de Arte Popular, y con la voluntad de ampliar los límites conceptuales de la reflexión, sometimos el caso a la teoría estética del filósofo Nelson Goodman (2010, 1990). Su planteo emerge de la imposibilidad de definir concretamente los atributos artísticos en las prácticas contemporáneas. Su innovadora propuesta en *Maneras de hacer mundos* (1990) radica en reformular la pregunta *¿Qué es arte? por ¿Cuándo hay arte?*⁵⁷ Sus proposiciones se encuadran dentro de una teoría general de los símbolos en el cual la palabra -símbolo- puede ser reemplazada indistintamente por letras, palabras, textos, imágenes, diagramas, mapas etc. Desde su perspectiva, un sistema de símbolos es un conjunto de etiquetas destinadas a ordenar, clasificar, representar, o describir un mundo de objetos. De este modo, un símbolo siempre está en lugar de otra cosa y solo adquiere sentido dentro de ese sistema en particular. Goodman entiende que cada tipo de arte emplea un lenguaje diferente, en consecuencia, el sistema de simbolización es distinto.

Asimismo, en el pensamiento goodmaniano, el arte es *conocimiento* al igual que la ciencia. En el quehacer artístico, al igual que en el científico, intervienen procesos cognitivos que se cristalizan en aprendizajes. En tal sentido, constituye una *actividad intelectual* en la que se crean y recrean mundos, esto implica la utilización y transformación tanto de diversos tipos de símbolos, como de los sistemas simbólicos. Es en ese realizar "median operaciones como la representación, ejemplificación y expresión, todas ellas consideradas formas de referencia" (Belen, 2013, p. 103).

Las diversas formas del arte —o sistemas simbólicos—son para él *maneras de hacer mundos*, de construirlos, son representaciones *ficticias*, pero que también comprenden representaciones de *hechos reales*, que ejemplifican formas existentes y expresan sentimientos (Pérez Carreño, 1999).

Desde su perspectiva ningún sistema simbólico es propiamente artístico, sino que presentan finalidades artísticas cuando las personas los emplean de determinadas formas y para determinados fines (Belen, 2013). Este giro conceptual, lo faculta a superar la cuestión de la esencia *artística* hacia un *modo de funcionar artístico*, donde lo situacional, contextual y relacional adquieren un valor específico en dicha experiencia.

Para reflexionar estas cuestiones, Goodman propone evaluar cinco síntomas que podrían

⁵⁷ Este análisis se encuentra ampliado el subcapítulo 2.3 y 4 de la tesis de grado *La contingencia artística de lo vernáculo. El fenómeno de las casitas en el santuario Difunta Correa (San Juan, Argentina)* (Cotignola, 2024).

ser indicadores de *artisticidad*⁵⁸ —o síntomas de lo estético—, comparando dos sistemas simbólicos: el *notacional* —alfabeto, numérico, musical—, y el *representacional* —pictóricos y escultóricos—. Los síntomas son: densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud relativa, ejemplificación, referencia múltiple y compleja.

Densidad sintáctica: la densidad sintáctica es propia de las *representaciones* —o sistemas representacionales—. En contraposición están los sistemas simbólicos *notacionales* que cumplen, según el autor, con la pureza sintáctica. Es decir, en los sistemas notacionales, cada carácter (sea letra, número, o nota musical) es invariable, indiferenciado y finitamente articulado —o combinable— (Goodman, 2010, pp. 127-130).

En cambio, en los sistemas representacionales cada elemento compositivo (línea, color, textura, tamaño, forma etc.) admite variaciones e infinitas combinaciones, por consiguiente, es sintácticamente denso. Es decir, entre una línea y otra, entre un color y otro, entre una textura y otra puede haber otras intermedias; pero además dichos elementos se pueden combinar infinitamente. Por lo tanto, el sistema representacional incumple con la pureza sintáctica. Según esta proposición, las *casitas* indagadas son *sintácticamente densas*.

Densidad semántica: afirma Goodman que, si incumple la norma sintáctica, incumplirá —también— la regla semántica. El sistema notacional *modélico* que cumple con la exigencia de "no ambigüedad", es para el autor, el musical occidental. Las partituras admiten ser reproducidas infinidad de veces e interpretarse sin variaciones, o sea, son unívocas. De modo contrario, en los sistemas representacionales —pictóricos o escultóricos— la variación compositiva del *signo*, por mínima que sea, puede alterar su significado, volviéndolo ambiguo, equívoco, o en palabras de Goodman *semánticamente denso*. Al examinar las diversas piezas de nuestro caso, observamos que cada una posee un conjunto de elementos constitutivos (material, forma, color, línea, etc.) diferentes unas de otras. Ese conjunto de operaciones procedimentales instrumentadas singularmente influye y/o altera directamente su nivel semántico. De igual modo, es necesario considerar el grado de afectación que supone la vinculación existente entre cada una de las casitas emplazadas en ese mismo sitio, es decir el campo de referencia. Por tales razones, podemos afirmar que el caso analizado revela una naturaleza polisémica o en palabras del autor, son *semánticamente densos*.

Densidad relativa: dentro de los sistemas representacionales, Goodman distingue los más esquemáticos de los menos esquemáticos —o repletos—. Los esquemáticos —o diagramáticos— serían por ejemplo los diseños de plantas arquitectónicas, diagramas de flujos, gráficos informativos, etc. Ellos tienen el propósito de comunicar ciertos códigos que deben ser codificados de forma unívoca. En cambio, los representacionales repletos —pinturas, dibujos, esculturas—, no. Para ejemplificar esto, recordemos la definición de *maquetas artísticas* formulada por Torrego Graña (2017) quien establece precisamente esta diferencia y remarca: "son formas edilicias, *a-funcionales* desde un punto de vista arquitectónico" (p.6). En consecuencia, las *casitas*, al igual que las maquetas artísticas son símbolos "relativamente

⁵⁸ Sus formulaciones no son determinantes ni concluyentes, estos síntomas funcionan como "claves" (Goodman, 2010, p. 100).

repletos".

Ejemplificación⁵⁹: para el filósofo, un símbolo (en nuestro caso visual) puede *ejemplificar* y/o *expresar*⁶⁰ determinadas propiedades, aunque no las posea literalmente y aun cuando su "denotación sea cero" (Goodman, 2010, p. 38). Es decir, en este último caso, que puede señalar o expresar propiedades, pero de *modo metafórico*⁶¹.

Conjeturamos que el tipo preferentemente utilizado en el caso estudiado corresponde al tipo metafórico, porque si bien pueden evocar la propia vivienda, no necesariamente la imitan o copian. De todas maneras, y aunque nos es imposible corroborarlo, inferimos que si pueden existir maquetas en las que se ejemplifica literalmente, indicio de ello podría ser el elevado y sofisticado grado de detalle que algunas representaciones despliegan.

En cuanto a lo *expresivo*, el filósofo Gaston Bachelard en su obra *La poética del espacio* (2000) abordó el tema de *la casa* en el marco de lo que él mismo denominó "fenomenología de la imaginación". Él sostiene que una casa se habita en su realidad, pero también en el plano de la virtualidad, "la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad" (p. 37). Así, una morada alberga, protege, envuelve, tanto materialmente como psicológicamente. Desde esta perspectiva, las *casitas* en tanto ofrendas expanden su capacidad expresiva, porque es posible pensar que el devoto o devota, en ese rito de evocar figurativamente su vivienda, *expresa –o ejemplifica metafóricamente–* un complejo entramado de motivaciones afectivas y experiencias, tanto reales como imaginarias, propias de la condición humana.

Referencia múltiple y compleja: las referencias complejas y múltiples, simples y/o compuestas son características propias de los discursos artísticos, porque tanto elementos particulares al interior del sistema, como agentes externos contribuyen a la significancia de un símbolo. Con ello, Goodman alude explícitamente a la naturaleza contextual y situacional de la experiencia artística. Es decir, a su funcionamiento artístico. Para ejemplificar este concepto, pensemos en la obra de Marcel Duchamp (1917): el urinario. Dicho objeto emplazado en una fábrica de sanitarios, carece de cualquier índole artística, sin embargo, adquiere esa condición en un museo o galería de arte. En tal sentido, este síntoma alcanza vital relevancia para nuestro caso, ya que las maquetas –símbolos– investigados adquieren su potencial de sentido en su dimensión colectiva. Desde lo perceptual la repetición, como figura retórica, contribuye a fortalecer un sentido que hipotéticamente (en este caso) podría asociarse al valor significativo del acceso a la vivienda propia. Si bien dicha especulación es probable, no podemos ser concluyentes al respecto dada la polisemia e inagotabilidad de los símbolos artísticos. Que a su vez complejiza aún más debido a su emplazamiento en un contexto extra artístico.

⁵⁹ Este análisis se encuentra ampliado el subcapítulo 2.3 y 4 de la tesis de grado *La contingencia artística de lo vernáculo. El fenómeno de las casitas en el santuario Difunta Correa* (San Juan, Argentina) (Cotignola, 2024).

⁶⁰ El filósofo especifica que el término -expresar- se aplica a los casos en los que se hace referencia a un sentimiento o a cualquier otra propiedad, y no en lugar de a la existencia de tal sentimiento. Y además explica que la diferencia entre representación y expresión radica en que la representación lo es de objetos o acontecimientos, mientras que la expresión lo es de sentimientos u otras propiedades (p. 53-54).

⁶¹ Ver en Goodman (2010, pp. 60, 83-95, 228).

Conclusiones

De acuerdo con lo examinado, el abordaje crítico de los conceptos arte y popular demostraron ambigüedades e inconsistencias al momento de un examen riguroso.

Según las definiciones de Escobar (2003) y Colombres (2007) el caso estudiado se reconoce como *arte popular*.

La caracterización del caso y el análisis comparativo permitió comprobar que los géneros artísticos de *escultura* (Torrego Graña, 2017) e *instalación* (Valesini, 2016) son homologables al caso. Y que la técnica mayormente empleada en el fenómeno indagado es la del montaje (León, 2017). Asimismo, develó *saberes formativos y no formativos* asociados a las condiciones productivas y a la cosmovisión de esa comunidad.

Los *cinco síntomas estéticos* propuestos por Goodman (1990, 2010) como indicadores de artisticidad se ajustan al caso. El inconveniente es que el autor no es concluyente en su planteo. En consecuencia, no es posible acreditar la artisticidad al caso de modo irrefutable, pero tampoco rechazarlo categóricamente. Su enfoque contribuye no solo a la reflexión del caso, sino también al debate de lo *artístico* en la *actualidad*. En su esquema de pensamiento, la respuesta de *cuándo hay arte* depende específicamente de la función simbólica.

Tanto Escobar, Colombres, Torrego Graña como Goodman, refieren a la dimensión simbólica de las representaciones visuales y de sus productores. Y particularmente, Escobar, Colombres y Goodman aluden específicamente a la cuestión del funcionamiento artístico atendiendo a las especificidades y contextos del caso, es decir su condiciones situacionales y relacionales. Lo que no podemos asegurar es que Goodman esté pensando en objetos y/o entornos extra-artísticos, como sí lo hacen explícitamente Escobar y Colombres.

Para finalizar, observamos que el convencionalismo constituye el principal componente legitimador en el campo del arte. "Que un objeto o práctica sea considerado/a arte —ya sea culto o popular— dependerá no solo de las características del artefacto y/o práctica, sino también de las evaluaciones y estimaciones dictaminadas por la institución artística" (Castro, 2002).

Contemplar, conocer y valorar las diversas producciones plásticas que cohabitan en nuestra cultura nos permitirá reflexionar críticamente sobre lo instituido en el ámbito académico, así como también en otros contextos sociales reales.

Referencias

Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. (Comps.). (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Del Sol.

- Alabarces, P. (2002). Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa. *Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Alabarces, P. (2006). Las culturas populares: ¿Cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder? *XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social FELAFACS*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Bachelard, G. (2000). La miniatura. En *La poética del espacio* (pp. 136–162). Fondo de Cultura Económica.
- Belen, P. (2013). El arte como versión y constructor de mundo en la ontología evanescente de Nelson Goodman. En D. Sánchez (Coord.), *Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo* (pp. 92–119). EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/131552>
- Belen, P. (2016). Un no-lugar de la estética tradicional. Consideraciones sobre el arte popular. En S. García & P. Belen (Comps.), *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano* (pp. 15–24). Editorial Papel Cosido. <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/659>
- Belen, P., & Delle Donne, S. (2021). *La dimensión epistémica de la imagen. Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico*. EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/125276>
- Benjamín, W. (1990) [1936]. La obra de arte en la época de su reproducción técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Castro, S. J. (2002). Reivindicación estética del arte popular. *Revista de Filosofía*, 27(2), 431–451.
- Chertudi, S., & Newbery, S. J. (1966–1967). La Difunta Correa. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6, 95–178.
- Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Del Sol.
- Cotignola, A. L. (2008). *Vista casitas, santuario Difunta Correa* [Fotografía].
- Cotignola, A. L. (2024). *La contingencia artística de lo vernáculo. El fenómeno de las casitas en el santuario Difunta Correa (San Juan, Argentina)* [Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/173056>
- Diario La Provincia de San Juan. (2018, 23 de diciembre). *La Difunta Correa, colmada de maquetas de casas de quienes pidieron salir sorteados en IPV*. <https://www.diariolaprovinciasj.com/sociedad/2018/12/23/la-difunta-correa-colmada-de-maquetas-de-casas-de-quienes-pidieron-salir-sorteados-en-ipv-101867.html#&gid=2&pid=1>
- Escobar, T. (2003). Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular. En R. Xirau & D. Sobrevilla (Eds.), *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* (pp. 281–301). Trotta.
- Escobar, T. (2004). La cuestión de lo popular. En J. Acha, A. Colombres & T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 143–156). Del Sol.

- Escobar, T. (2014) [1987]. *El mito del arte y el mito del pueblo*. RP Ediciones y Museo del Barro.
- Fogelman, P. (2018). Exvotos y secularización: Libro y santuario de la Virgen de Luján, fines del s. XIX. *Revista Brasileira de História das Religiões*, XI (31). https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/91393/CONICET_Digital_Nro.9156b538-dbc9-4c53-8f28-6c91034dc49f_A.pdf
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme.
- García Canclini, N. (1991). ¿Reconstruir lo popular? *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* (13), 201-219. <https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/view/450/221>
- Gentile, M. (2009). Confluencias en la formación del relato y la gráfica de una devoción popular argentina Difunta Correa (siglos XIX–XXI). *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (41). <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/difcorre.html>
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte*. Seix Barral.
- Gramsci, A. (1961). *Literatura y vida nacional*. Lautaro.
- Graziano, F. (2013). La Difunta Correa. *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, 5(2), 52–68. http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/10/Graziano_difunta.pdf
- Gutiérrez Viñuales, R. (2021). Otro arte en espacios públicos. Cultura funeraria de raigambre popular en América. En E. Oliveras et al. (Eds.), *Temas de la Academia: El arte en el espacio público* (pp. 151–164). Academia Nacional de Bellas Artes. <https://www.anba.org.ar/publicaciones/publicacion?id=33>
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Crítica.
- León, P. (2017). El montaje, expresión del arte contemporáneo. En L. Barbeito Andrés, C. Coppa & A. Otondo (Coords.), *Materialidad. Una aproximación desde la práctica de taller* (pp. 32–39). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/150623>
- Marcús, J. (2007). ¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos? *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, (56), 6–9. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36533>
- Pérez Carreño, F. (1999) [1996]. Nelson Goodman. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. II). Visor.
- Pérez Murillo, M. D., & Fuentes Bajo, M. D. (2001). Religiosidad popular y valores en la provincia de Cuyo, Argentina. *Hispania Sacra*, 53(108), 663–676. <https://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/214/212>
- Torrego Graña, J. F. (2017). Los túneles de Bolonia: Maquetas en el arte de la primera década del siglo XXI. *Estudios Sobre Arte Actual*, 5(5), 5–17. http://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2018/04/1_5.pdf

- Valesini, S. (2016). Instalaciones inmersivas hacia una estética de la actuación. En S. García & P. Belen (Coords.), *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte* (pp. 137–157). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52470>
- Vasilachis de Gialdino, I. (Coord.). (2006). *Estrategias de la investigación cualitativa*. Gedisa.
- Ynoub, R. (2010). *El diseño de la investigación: una cuestión de estrategia* (Material de cátedra inédito). UBA / UNMdP / UNNE.

CAPÍTULO 10

La emancipación social del arte cristiano: artísticidad en comunidad

Luisina Bifaretti

La producción visual del muralista argentino Cristian Daniel Camargo, quien recibe, acoge y trabaja con diferentes comunidades, instituciones eclesíásticas y barrios en Argentina y Latinoamérica, se vuelve interesante pensarla, analizarla y abordarla desde una filosofía del pueblo y vivenciada, basada en las prácticas de los grupos sociales que han sido oprimidos por el capitalismo y el colonialismo. Así también, consideramos pertinente incorporar el pensamiento crítico de la teología de la liberación. Ambas surgidas durante la década de 1970 en nuestro país, se sostienen en postulados que adoptaron una postura fuertemente crítica de la filosofía clásica a la que califica de eurocéntrica, opresora y propone un pensar desde la situación de los oprimidos y la periferia.

Como referentes de esta corriente liberacionista tomaremos al filósofo, historiador y teólogo, Enrique Dussel; al antropólogo y filósofo Rodolfo Kusch; al teólogo Juan Carlos Scannone; al Papa Francisco; al sociólogo Anibal Quijano; al semiólogo Walter Mignolo; entre otros.

Trabajaremos con un recorte de obras del artista haciendo énfasis en las dimensiones propias de la imagen visual, así como también de su carácter comunitario y su función social. Se observará la pervivencia del sentido sagrado de las imágenes religiosas en los muros periféricos, así como también la construcción de una epistemología intercultural.

El muralismo como puente entre la fe y la comunidad

El mural como disciplina dentro de las artes visuales se presenta como un espacio donde los artistas pueden expresar múltiples cuestiones como preocupaciones propias o colectivas; no deja de ser un movimiento artístico que surgió en América, en México precisamente y trabaja con imágenes a gran escala en la vía pública. En Argentina fue ganando terreno y se erige hoy como una manera más de contar diversas historias y conectar personas que comulguen con una temática particular. La producción de murales que propone el artista

elegido, Cristian Daniel Camargo⁶², manifiesta diversas preocupaciones y ocupaciones del productor, donde el acento está dado en la participación de las diferentes comunidades.

Él realiza anualmente diversos recorridos por diferentes regiones, países, comunidades, parroquias y barrios donde es recibido por los originarios con el fin de unificar, vivenciar la fe cristiana y el trabajo de las comunidades; donde la huella o registro de esta unión es el mural y su proceso de producción.

En tal sentido, se vuelve interesante pensar que el arte religioso particularmente cristiano generalmente viene asociado a las representaciones iconográficas (Erwin Panofsky, 1979) euronormadas, clásicas y estratificadas de un canon estético que deviene del Imperio Romano.

De manera paralela se puede observar cómo un movimiento artístico surgido en nuestro continente como es el mural trabaja las mismas representaciones y temáticas religiosas cristianas católicas donde aparecen las comunidades como protagonistas hacedoras del arte sagrado en la vía pública. Es interesante volver sobre cómo pensamos y sentimos la religiosidad desde Latinoamérica, observar cuán grande es el compromiso con la fe y cómo los artistas locales trabajan metaforizando el ícono (Paul Evdokimov, 2021) clásico desde el lugar situado.

Frente a esto, es pertinente poner el acento en la mirada situada y relacional del artista argentino elegido. Pensando desde una *epistemología del Sur* (Boaventura De Sousa Santos, 2014) se vuelve pertinente dar cuenta cómo se genera una dimensión epistémica no sólo desde el proceso productor del artista bocetando sus proyectos sino también en cómo se van enriqueciendo las obras con el conocimiento de las personas que también son partícipes en los murales, dejando huella desde el lugar propio.

El muralismo es un movimiento que ha despertado gran interés por parte de historiadores, investigadores, así como de artistas plásticos y visuales, debido a la influencia que tiene en todo el mundo al mostrar, de manera abierta y pública, diversos apartados de nuestra historia, de nuestros orígenes, de nuestra vida y de nuestra esencia. Esto último es lo que ocurre con la propuesta de Camargo como artista del continente mestizo.

Aníbal Quijano (2000) considera muy importante la producción artística latinoamericana, sus subjetividades y con ella la búsqueda de la liberación de los oprimidos.

De las vanguardias históricas al muralismo contemporáneo

El muralismo que surgió en 1922 fue un arte de avanzada, la expresión plástica más moderna de su momento en México.

⁶² Cristian Daniel Camargo es un artista argentino nacido en la Ciudad de Mar del Plata (Buenos Aires, Argentina) en el año 1992. Estudió y se formó académicamente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata en la carrera de Artes Plásticas. Fue desarrollando su trabajo como artista en varios países del mundo, dejando sus dibujos animados en cada uno de ellos. Se dedica hasta la actualidad al trabajo en el arte del mural con las diferentes comunidades en donde es invitado a plasmar su estilo y a dejar testimonio de fe, donde el sello del artista latinoamericano queda impreso en cada una de sus producciones.

En estas obras se usaron elementos de las vanguardias históricas eurocéntricas: el dinamismo futurista, el expresionismo figurativo, artistas que dejaron reflejos renacentistas y cubistas. Autores que pasaron del reencuentro con el muralismo clásico renacentista a la composición narrativa en la búsqueda de una identidad de nación, e inmediatamente después a la representación proletaria y al discurso crítico. En su temática inicial el muralismo fomentó el reflejo de la sociedad con los estereotipos de lo mexicano, las imágenes del obrero y del campesino o las tradiciones populares, los mitos heroicos y la historia. No obstante, el impulso estatal a este tipo de arte público se denostó ya que fue calificado como arte oficial, concepto afianzado por su continuidad en esos años con murales realizados principalmente por Diego Rivera y Roberto Montenegro, convirtiéndolo en un fenómeno de identidad fundado desde el poder (Guadarrama Peña, 2013).

Uno de los objetivos de ese primer muralismo fue incorporar a las masas populares a la recepción artística, es decir, se sustentó en que era un arte dirigido al pueblo, entendido como la diversidad humana que conforma una nación, con lo cual las categorías arte y educación quedaron enlazadas. En este sentido, Walter Mignolo (2010) abordó el arte y la estética desde una perspectiva decolonial, destacando la necesidad de descolonizar el conocimiento.

El muralismo retomó diversos temas, técnicas y estilos que fundaron un amplio abanico iconográfico; algunas veces glorificando la revolución, otras criticándola.

Los artistas encontraron medios para hacerlos, aunque de manera indirecta apuntando al pasado histórico procurando que rebotara en el presente. Años más tarde, se rompió con la intención crítica y el ser un arte para las mayorías.

En el contexto actual de globalización, en el que el mural compite con imágenes de la web y medios visuales; allí donde los artistas usan las nuevas tecnologías, también se ha pretendido hacer murales. Con esto último, surgen nuevos interrogantes sobre la práctica del muralismo y los soportes de este arte público (Guadarrama Peña, 2013).

Pensando en el arte contemporáneo, es posible afirmar que el muralismo es un medio de expresión que funda diversas técnicas y temáticas críticas, donde los motivos dialogan con el espacio e interpela al espectador y su entorno, el cual lo condiciona. Allí se marca un compromiso de composición, de escala y arquitectura.

Las diferentes formas de arte público son un medio de comunicación masiva, que emiten mensajes, por lo cual sus representaciones son necesariamente figurativas o cercanas a la figuración, con lenguaje claro y comprensible para todos.

Ese arte público solo puede depender de su relación con la sociedad, no con el Estado, porque el artista toma postura para cumplir con su papel social. El futuro de las diversas formas de arte público está en manos de las nuevas generaciones de artistas y de las demandas de las comunidades. Con ello volvemos a la importancia de recuperar la noción de la *colonialidad del poder* de Quijano (2000) la cual permite asumir desde una nueva mirada los problemas centrales de América Latina.

Estas expresiones deben ser formas de resistencia que promuevan posturas críticas para organizaciones comunitarias, organismos e individuos, desde una visión de la realidad (Guadarrama Peña, 2013).

A modo de introducción del siguiente apartado, recuperamos a Mignolo (2010), quien nos invita a reflexionar sobre el lado colonial que trajo consigo la modernidad, de la cual el arte y las producciones visuales supieron escapar con la propuesta intercultural latinoamericana como opción decolonial:

La torcida retórica que naturaliza a la modernidad como un proceso universal, global y punto de llegada, oculta su lado oscuro, la reproducción constante de la colonialidad. Con el fin de descubrir la lógica perversa -que Fanon señaló- en el dilema filosófico de la modernidad/ colonialidad y la estructura política y económica del imperialismo/ colonialismo debemos considerar la forma de descolonizar la “mente” (Thiongo) y el “imaginario” (Gruzinski), es decir, los conocimientos y el ser. (p. 9)

El encuentro con el otro como lema de la producción regional

Siguiendo el recorrido que tuvo el arte del mural desde sus comienzos hasta la actualidad, se vuelve pertinente pensar cómo actúa esta idea del *estar siendo* en Latinoamérica (Rodolfo Kusch, 1999), modificando el sentido de la producción visual no solo para el artista sino también para las comunidades que participan en el proceso. Se genera entonces una manera de producir arte público sagrado donde el acento decolonial, nativo y regional se hacen presentes, no solo en las diferentes representaciones visuales que detallaremos a continuación de los murales elegidos, sino también en la participación de personas que no se dedican a producir arte pero que este los convoca, reúne y encuentra.

Se vivencia entonces, en el proceso de construcción de las imágenes latinoamericanas de Camargo, una comunión donde el encuentro con el *otro* es un punto clave. Como afirma Enrique Dussel (1998), se genera esta idea del *otro latinoamericano*, que como binomio con “lo europeo” / “el centro” sería interesante comenzar a deconstruir pensándose desde nuestro espacio, no solamente geográfico sino cultural; superando la lógica neoliberal que niega la alteridad.

Consideramos que la idea de *eclesiogénesis* de Leonardo Boff (1979) es central en estas producciones del artista elegido, ya que se piensa a la Iglesia del pueblo, la Iglesia de todos y abierta al que quiera participar y ser parte, dejando la huella de las diferentes inquietudes de las regiones locales.

Pensando en la filosofía de la liberación (Dussel, 2021) y las nuevas perspectivas del giro decolonial, estas imágenes representan para Latinoamérica el desprendimiento de las bases eurocentradas del poder, el desenganche de la lógica de la modernidad y una alternativa epistémica. En este sentido, discutimos la idea de “subdesarrollo” que categoriza al mundo

como atrasado en el tiempo, en lo espiritual, lo epistémico y lejos en el espacio. Para Mignolo (2010), en el relato de la modernidad no hay otra opción más que transitar por la lógica de la colonialidad; y es en el control de la matriz colonial del poder que se reproduce la colonialidad del *ser* y del *saber*.

Las imágenes cristianas tienen una carga fundamentada desde la sacralización de la obra de arte; en este capítulo nos centraremos en la importancia de visualizar el arte cristiano desde la palabra del artista argentino y su historia detrás de cada mural.

Resulta importante dimensionar cómo y de qué manera cada obra manifiesta las luchas sociales, políticas y por tanto filosóficas/éticas y teológicas, en un tiempo determinado donde fueron producidas. Por ello, la situacionalidad⁶³ del recorte visual elegido toma un rol protagónico, para ello recuperamos a Laura H. Molina (2013) quien vincula lo conceptual y lo contextual en el arte:

En este proceso el arte de concepto se transforma en arte de contexto: el arte sale de las galerías y los museos para interactuar de modo complejo con lo público y puramente social, relacional, político, situacional; y es en las calles, en las asambleas, en las manifestaciones, donde realmente cobra sentido.
(Claramonte Arrufat en Molina, 2008, p. 16)

Dussel (2021), como parte de los filósofos de esta teoría de la liberación, surgida a comienzos de la década de 1970 en Argentina, propone un pensar desde la situación de los oprimidos y la periferia, adopta una postura fuertemente crítica de la filosofía clásica a la que califica de eurocéntrica y opresora. Esta corriente filosófica resalta la palabra elevada desde América en tanto locación de identidad y resistencia al colonialismo sociocultural y no meramente como surgida desde un espacio geográfico.

De la mano con esta nueva propuesta desde el continente americano, podemos poner en tema al pensamiento del Papa Francisco, muy vinculado en su última *Encíclica Fratelli Tutti* (2020) a los postulados de la teología del pueblo o de la liberación (Juan Carlos Scannone, 2005).

Proponemos pensar una comunión epistémica, donde la filosofía americana y europea no se eliminen ni excluyan, sino que caminen juntas frente a las historias del presente; entendiendo que el cristianismo como religión deviene del Imperio Romano consagrada bajo el manto de la Iglesia Católica, Apostólica y Romana en el siglo I (D.C).

Francisco también retoma esta idea de que no existen seres humanos descartables, y por ello se opone a la cultura del descarte. Esta última, asumida de múltiples maneras como la discriminación por la procedencia de las personas, la nacionalidad, el color, la religión, entre otras. Es por ello que propone el incentivo a una cultura del encuentro, del diálogo colectivo:

⁶³ Al analizar el aporte de Karl Popper respecto a la situacionalidad del conocimiento en las ciencias sociales Daniel Sánchez (2013, p. 67) señala: "Esta lógica situacional permite integrar de modo racional y lógico, los entornos sociales que dan sentido a una verdad y que son factores condicionantes y a veces determinantes en los procesos de conocimiento".

“ser pueblo exige querer integrarse y aprender a hacerlo hasta desarrollar una cultura del encuentro en una pluriforme armonía” (Francisco, 2013).

En los murales a analizar, todo hombre se recupera y es parte de la historia.

El mural como soporte social emancipatorio

En el primer mural del artista Cristian Camargo (2023), realizado en la ciudad de Pilar de la provincia de Buenos Aires, observamos dos motivos populares argentinos: Lionel Messi y a su lado Diego Armando Maradona, ambos con las camisetas de nuestra selección, mirando a su derecha la copa del mundo⁶⁴.

Estos íconos que no remiten directamente a lo religioso fue una elección de los jóvenes del *Centro Barrial Nueva Esperanza María de Guadalupe*, el mismo es un espacio de escucha y acompañamiento colectivo de la comunidad del *Hogar de Cristo* en esa zona porteña.

Este centro barrial trabaja con jóvenes adolescentes que intentan ponerlos en acción a través de apoyo escolar e incentivo de estudiar con diferentes actividades sacándolos de las zonas de venta ilegal de drogas. A los mismos, se los utiliza como peones de este tráfico ilegal y vicioso.

Asimismo, tal como referencia Camargo, es un espacio donde se juega habitualmente al fútbol como una manera de contener a estos jóvenes:

Fue una idea de ellos las figuras que pintamos; primero porque aman el fútbol y segundo porque tanto Maradona como Messi son modelos de superación de vida. Ellos los tienen como referencia en su cotidianeidad y por cómo arrancaron sus caminos profesionales estos deportistas. (L. Bifaretti, comunicación personal, 2023)

La representación de la Virgen de Guadalupe alude a la advocación religiosa de este centro barrial y la vinculamos a la significación que tiene para el continente americano ya que es patrona de este. La figura del Papa Francisco también se hace presente ya que los *hogares de Cristo* tienen como referente el pensamiento del sumo pontífice, así como su carisma religioso.

Estos espacios surgen en Buenos Aires cuando Francisco era aún cardenal y les dio el apoyo a los curas villeros que idearon e iniciaron este proyecto.

El haber obtenido el tercer título del mundo en el fútbol profesional, poniendo como figuras icónicas de este momento a los capitanes del seleccionado del año 1986 y 2022, es una imagen que sin dudas se instaló en la cotidianeidad y la vía pública de nuestro país.

Estas representaciones vienen acompañadas de una frase a la izquierda de los futbolistas emblemáticos argentinos que manifiesta: “Recibir la vida como viene” (Francisco, 2019), lema del *Hogar de Cristo*, un espacio que recibe a todos los jóvenes sin exclusiones ni prejuicios.

⁶⁴El mural se puede visualizar desde el perfil de Instagram del artista https://www.instagram.com/crisdibujante92/p/Co50kU-LIyy/?img_index=1

Observamos cómo esta comunidad cristiana le permitió no solo al artista sino a los jóvenes que fueron parte de la construcción del mural desde su planificación, la libertad de elegir la temática que querían dejando de manifiesto en este muro: la representación de la Argentina, la iconicidad popular y la alegría que generó para gran parte del pueblo la obtención de este último título en un deporte que incluye a todos. Un juego comunitario que se practica en espacios reales, canchas que la gran mayoría de los barrios y parroquias del país tienen.

El significado más importante es rescatar y preservar las adolescencias desde un lugar sano donde se conjuga el arte, el estudio, el deporte y la fe. El mural realizado por Camargo en la *Parroquia Inmaculada Concepción de Santiago Pérez* en Tolima, Colombia, se llevó a cabo en noviembre del año 2022 y ocupa toda la fachada del espacio sagrado de este pueblo colombiano⁶⁵.

Se realizó dentro del templo un sitio de escucha ya que como comenta el artista en la entrevista, la mitad de ese pueblo fue masacrado por los militares en las organizaciones guerrilleras colombianas. Los jóvenes recuerdan cómo mataron a sus padres hace relativamente pocos años.

La fe popular en este pueblo se hizo presente y decidieron con las comunidades que desde la Iglesia querían que les pongan vida y color a esos muros apagados y silenciosos. Así es que representaron naturaleza, vegetación, cafetales (terruños colombianos donde se lleva a cabo la producción del café), entre otros íconos.

Para pensar el cuidado de la *Casa Común* (La Tierra), es interesante retomar la *Encíclica Laudato Si'* del Papa Francisco (2015), donde nos propone ser responsables, cuidar, amar y respetar la creación.

El artista comenta que esta producción tiene un agregado fuerte ya que a los niños los preparan para vengar las muertes de guerrilleros o civiles, los cuales muchos de ellos han sido familiares propios. Por ello este espacio no solo se pensó como un encuentro con la fe y Dios sino también como un cierre de ciclo de matanzas que no deja de ser parte del contexto y situacionalidad histórica donde estas familias se criaron y vivieron.

El mural que se llevó a cabo en Soyapango (El Salvador) en septiembre del año 2022 forma parte de un proyecto llamado *Murales por la Paz*, una propuesta encabezada por los *Misioneros de la Consolata* que tienen una agrupación llamada *Aguapanelazo*⁶⁶. Es un grupo de servicio social que trabaja en once ciudades de Colombia, en Argentina, México y Paraguay.

Este tercer mural se llevó a cabo en Soyapango (El Salvador) en septiembre del año 2022. Fue una producción con mucho vínculo comunitario donde el artista, dos compañeros: Francisco Flores, músico y Roberto, artista plástico y consagrado franciscano, pudieron conocer las historias de la colectividad y cómo ellos trabajan desde este país latinoamericano para construir la paz en la cotidianeidad.

⁶⁵El mural se puede visualizar desde el perfil de Instagram del artista https://www.instagram.com/crisdibujante92/p/Ckv8TLRrTVL/?img_index=1

⁶⁶El mural se puede visualizar desde el perfil de Instagram del artista https://www.instagram.com/crisdibujante92/p/CiGy9SIL4PH/?next=&img_index=1

El registro del proceso se puede visualizar desde YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=TSW5KyFNmAA>

Los artistas ingresaron al barrio con permiso del monje franciscano ya que no se puede circular fácilmente por ser también una zona como la anteriormente mencionada: de luchas, guerras y disputas tanto de tierras como sociales.

Es un barrio creado por las comunidades, pero las maras fueron ganando territorio y poder allí: “hay que pedirles permiso para todo, se sentía su presencia a la hora de trabajar” (L. Bifaretti, comunicación personal, 2023), afirmaba el artista en la entrevista.

Como el mural anterior, la fachada de la capilla que es el ingreso al barrio quería ser revalorizada y visibilizada con color y una cálida presentación visual. Así es que la paloma de la esperanza es símbolo de búsqueda de esta libertad reclamada por la gente que vive en esos barrios de alto riesgo. Del mismo modo, la representación de todos los personajes que lo componen alude a las distintas personas que aportaron con el tiempo su trabajo y dedicación para la construcción de sus viviendas y el barrio en general.

Destacamos la representación del pañuelo blanco en la cabeza de una de las mujeres pintadas; allí se recrea el signo de lucha de las Madres de Plaza de Mayo de Argentina en consonancia con la contienda local de Soyapango.

El artista destaca que fue muy importante en todas las producciones el diálogo y conocer las historias de las personas lugareñas para poder decidir con ellos qué pintar y de qué manera. Aquí vemos que también se produce una dimensión epistémica durante el proceso de producción artística que la adquiere el artista y en mi caso, como historiadora conociendo estas realidades que golpean a nuestro continente americano y muchas veces las vemos de lejos siendo indiferentes a otras situaciones sociales, políticas, económicas y culturales.

El último mural elegido para este recorte de obras del artista se realizó en una comunidad eclesial de base ubicada en una zona rural cercana a una colectividad llamada *Nahuizalco*, en El Salvador. Fue realizado en agosto del año 2022⁶⁷.

Esta comunidad eclesial tiene una particularidad que nos comenta el artista:

Quando llegué me contaron que fueron expulsados de la Iglesia porque se quejaron por la falta de agua. Lo que sucedió es que varios años atrás, el Estado vendió los canales de agua a empresas privadas y estas comunidades quedaron sin absolutamente nada de este recurso natural. Al ser una comunidad agraria, repercutió mucho en su labor cotidiana y comenzaron a tomar poder en contra de esta decisión estatal.

Paralelamente, como el obispado tenía vínculo con estas empresas y estaba en plena construcción del templo mayor catedralicio, decidieron expulsar al sacerdote que dirigía esta comunidad de base eclesial de la Iglesia institucional. (L. Bifaretti, comunicación personal, 2023)

En la entrevista, el artista nos cuenta que, en el espacio sagrado de esa comunidad, es decir, el templo del pueblo, solamente realizaba la celebración de la palabra⁶⁸ ya que la Iglesia como institución no les propiciaba la comunión debido a la expulsión de la misma.

⁶⁷El mural se puede visualizar desde el perfil de Instagram del artista https://www.instagram.com/crisdibujante92/p/ChLWYb_LdZf/?img_index=1

Entonces decidieron ponerse al hombro la construcción de esta capilla que tuvo un gran esfuerzo comunitario con el fin de tener su espacio para reunirse y seguir vivos en la fe en Cristo.

El mural en sí mismo fue ejecutado en el interior de la capilla actualmente en construcción y con referencia de la comunidad. El artista decidió recrear a la izquierda la representación de la esperanza en Dios y el trabajo (por ello la iconografía del maizal: vegetal de máxima producción de la región) así como también la caminata espiritual junto a San Romero de América⁶⁹ y Rutilio Grande⁷⁰.

Es una región que se interesa por el cuidado de las tierras, por eso aparecen en el mural las representaciones que el artista retoma de Fernando Llor, referente de los paisajes del Salvador.

A la derecha del mural plasmaron la muerte por la industria, por los canales que quitaron sus recursos naturales y símbolos que recrean lo que intentó la destrucción de esta comunidad.

Así como la presencia de este Cristo campesino que los acompaña, y en él la esperanza de que esta realidad se transforme: de allí el árbol florecido como símbolo de la naturaleza que se impone ante el capitalismo global imperante.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo encontramos diferentes articulaciones entre las imágenes seleccionadas de los murales del artista argentino y los conceptos teóricos vinculados al pensamiento de la teología de la liberación del Papa Francisco.

Hemos llevado a cabo un recorrido donde prevaleció la mirada decolonial y latinoamericana de Camargo en el análisis del icono religioso, así como también en la intención iconológica de cada uno de los murales elegidos. Pese a que es una producción muy amplia a nivel cuantitativo y geográfico ya que el artista trabajó con múltiples espacios en diferentes países del mundo, es interesante mencionar que la selección la realizó él mismo, atendiendo a la gran historia de las comunidades de base que fueron parte del ensamble y producción de estos muros.

Se ha visto también la evolución del movimiento del mural desde sus comienzos en México a comienzos del siglo XX y cómo en la actualidad se fue moldeando frente a las necesidades sociales. Este tipo de producción de arte visual contempla la situacionalidad y las

⁶⁸ La *celebración de la Palabra* es una ceremonia de la Iglesia Católica que consiste en escuchar la Palabra de Dios a través de la Sagrada Escritura, pero sin consagración de la comunión.

⁶⁹ Óscar Arnulfo Romero y Galdámez (1917- 1980): fue un sacerdote católico salvadoreño, célebre por su prédica en defensa de los derechos humanos. Como arzobispo, denunció en sus homilías dominicales numerosas violaciones de los derechos humanos y manifestó en público su solidaridad hacia las víctimas de la violencia política de su país. Su asesinato provocó la protesta internacional en demanda del respeto a los derechos humanos en El Salvador. Dentro de la Iglesia Católica se lo consideró como un obispo que defendió la "opción preferencial por los pobres" (lema de la teología de la liberación de Dussel y Scannone).

⁷⁰ Rutilio Grande (1928- 1977): fue un sacerdote jesuita salvadoreño que fue asesinado por paramilitares en el año 1977. Fue un defensor de los pobres y marginados; amigo del arzobispo Óscar Romero.

preocupaciones de los grupos o colectivos que las convocan, para que luego, en función de esas urgencias por manifestarse y darse a conocer, se lleve a cabo la obra.

Es interesante destacar la escucha y participación del artista en los momentos previos a la producción y cómo esta termina teniendo una función pedagógica y de unidad, donde el arte produce conocimiento y es puente para abordar el diálogo y la fe. En ello, la función del mural y el trabajo del artista no deja de ser social y de lucha. Él afirma que su labor tiene múltiples funciones comunitarias, entre ellas: oír y representar lo que sienten, vivencian y piensan diferentes grupos y realidades nativas a través del arte. En el proceso también se genera el espacio de encuentro y comunión, eso es transformador para el proceso de construcción artística.

La finalidad es la construcción macro y espiritual en favor de una nueva Iglesia para todos: para los católicos es el Reino de Dios, para los que no creen, es la esperanza de un mundo más unido y mejor:

El mural tiene esa función de denuncia donde las injusticias se transforman para elegir la esperanza. (...). Estos espacios que conocí tienen una llegada muy cercana al Papa en sus ideales, en esto de recibir la vida como viene, creer en lo social y comunitario para que otro mundo sea posible. (L. Bifaretti, comunicación personal, 2023)

Quijano (2014) considera que la utopía latinoamericana se expresa en la producción estética y que es desde la subjetividad que se vislumbra un proyecto de liberación social:

¿Por qué la utopía se constituye y se aloja, primero, en el reino de lo estético? La pregunta abre un vasto territorio cuya exploración ayudaría mucho a descifrar algunos de los más oscuros signos de la pasión contemporánea, sobre todo en el mundo constituido, como América Latina, en el conflicto de la dominación colonial. En particular el nudo que aprisiona nuestro debate actual: el que forman la cuestión de la liberación social, de un lado, y de la identidad (¿identidades?), del otro. (p. 733)

Dejamos la puerta abierta a seguir trabajando en la obra del artista, así como también convocar a pensar cómo el arte latinoamericano se articula directamente con el pensamiento del giro decolonial, apostando a dejar de manifiesto las inquietudes y luchas de nuestros pueblos desde una mirada situada y contextual.

Referencias

Boff, L. (1979). *Eclesiogénesis. Las comunidades de base reinventan la Iglesia*. Editorial Sal Terrae.

- Cristian Camargo [@crisdibujante92]. (20 de febrero de 2023). [Fotografía]. Instagram.
https://www.instagram.com/crisdibujante92/p/Co50kU-Llly/?img_index=1
- Cristian Camargo [@crisdibujante92]. (9 de noviembre de 2022). [Fotografía]. Instagram.
https://www.instagram.com/crisdibujante92/p/Ckv8TLRrTVL/?img_index=1
- Cristian Camargo [@crisdibujante92]. (4 de septiembre de 2022). [Fotografía]. Instagram.
https://www.instagram.com/crisdibujante92/p/CiGy9SIL4PH/?next=&img_index=1.
- Cristian Camargo [@crisdibujante92]. (12 de agosto de 2022). [Fotografía]. Instagram.
https://www.instagram.com/crisdibujante92/p/ChLWYb_LdZf/?img_index=1
- De Sousa Santos, B. (2014). *Epistemologías del Sur. Perspectivas*. Ediciones Akal.
- Dussel, E. (1998). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Editorial Trotta.
- Dussel, E. (2021). *Filosofía de la liberación: Una antología*. Ediciones Akal.
- Evdokimov, P. (2021). *El arte del icono. Teología de la belleza*. Editorial Agape Libros.
- Francisco Flores y Aguapanelazo. [@aguapanelazo401]. (11 de septiembre de 2022). Mural por la Paz - Soyapango, El Salvador. [Video].
 Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=TSW5KyFNmAA>
- Guadarrama Peña, G. (2013). El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas. *Revista Cenidiap* (pp. 15-16). <http://discursovisual.net/dvweb21/agora/agoguille.htm>
- Kusch, R. (1999). *América Profunda*. Editorial Biblos.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica, retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Molina, L. H. Sánchez, D. J. (2013). *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Eduulp). Cap 1: pp. 13 - 29 y Cap 2: pp. 64- 82.
- Panofsky, E. (1979). Introducción al estudio del Renacimiento. En: *Iconografía e iconología*. Editorial Alianza.
- Papa Francisco. (2013). Exhortación Apostólica Evangelii Gaudium del Santo Padre Francisco sobre el anuncio del Evangelio en el mundo actual.
https://www.vatican.va/content/francesco/es/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html
- Papa Francisco. (2015). Carta Encíclica Laudato Si' del Santo Padre Francisco, sobre el cuidado de la Casa Común.
https://www.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html
- Papa Francisco. (2019). Discurso del Santo Padre Francisco en la Vigilia con los jóvenes en su viaje apostólico a Panamá en ocasión de la XXXIV JMJ.
https://www.vatican.va/content/francesco/es/speeches/2019/january/documents/papa-francesco_20190126_panama-veglia-giovani.html
- Papa Francisco. (2020). Carta Encíclica Fratelli Tutti del Santo Padre Francisco, sobre la fraternidad y la amistad social. <https://www.aciprensa.com/pdf/enciclica-fratelli-tutti.pdf>

- Quijano, A. (2014). Estética de la utopía. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico- estructural a la colonialidad/ descolonialidad del poder*. Editorial CLACSO.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico- estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Editorial CLACSO.
- Sánchez, D. J. (2013). La consolidación y sus diferentes perspectivas. Popper, Gombrich, Adorno, Benjamin y Wittgenstein. En D. J. Sánchez (Coord.), *Epistemología de las artes: La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo* (pp. 64–81). EDULP.
- Scannone, J. C. (2005). *Religión y nuevo pensamiento. Hacia una filosofía de la religión para nuestro tiempo desde América Latina*. Editorial Anthropos.

Las/os autoras/es

Coordinadoras

Belen, Paola Sabrina

Doctora en Epistemología e Historia de las Ciencias, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Epistemología de las artes y Estética, Adjunta, FDA, UNLP. Historia Sociocultural del Arte, Jefa de Trabajos Prácticos, Departamento de Artes del Movimiento (DAM), Universidad Nacional de las Artes (UNA). Seminario de Hermenéutica de las artes visuales, Coordinadora, Centro de Estudios de Hermenéutica, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Co-autora de *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística* (2013), coordinadora de *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva* (2019) y de *La dimensión epistémica de la imagen. Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico* (2021). Directora de proyectos, becarios y tesis de grado y posgrado, FDA, UNLP.

Delle Donne, Sofía

Doctora en Artes, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora en Historia de las Artes, FDA, UNLP. Epistemología de las Artes, Adjunta, FDA, UNLP. Comprensión y Producción de Textos en Artes, Instructora, Escuela Universitaria de Artes (EUDA), Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Docente de nivel secundario en la Dirección General de Cultura y Educación (DGCyE). Co-coordinadora del libro de cátedra *La dimensión epistémica de la imagen Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico* (2021). Autora de las ponencias *Cosas, imágenes y percepción* (2023) y *Heurística de archivo. Apariencia y memoria de la imagen* (2024). Becaria doctoral 2018-2024, UNLP. Integrante de proyectos de investigación (FDA, UNLP). Participante de la Red Temática de colaboración internacional "Arte en frontera".

Cabra, Guillermina

Doctoranda en Historia y Teoría Comparada de las Artes (UNTREF). Profesora y Licenciada en Historia de las Artes y en Artes Plásticas, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada, FDA, UNLP. Becaria CONICET 2020-2026. Colaboradora en el Proyecto AWARE (Archives of Women Artists Research & Exhibitions). Becaria del programa Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC) del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), 2018. Integrante de Proyectos del Programa de Incentivos, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, FDA, UNLP. Distinción "Joaquín V. González", 2019. Artista plástica. Participante de la Red Temática de colaboración internacional "Arte en frontera".

Autoras/es

Bang, Nicolás Alejandro

Maestrando en Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor de Historia de las Artes Visuales, FDA, UNLP. Docente Adjunto de Historia de las Artes Visuales I; Profesor Ayudante en Epistemología de las Artes, FDA, UNLP. Docente de Historia de las Artes Visuales de 1°, 2° y 3° año de ESB; docente de Proyectos artísticos y culturales en contextos diversos II de la especialización Socio Comunitaria, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Docente de Historia de las artes visuales 3 y Teoría del Arte 2, Escuela de Arte de Berisso. Integrante de proyectos de investigación (FDA, UNLP). Participante de la Red Temática de colaboración internacional "Arte en frontera".

Bifaretti, Luisina

Doctoranda en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA, UNLP). Estudiante de la Especialización en Pensamiento Nacional y Latinoamericano del siglo XX de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa). Diplomada en Filosofía de la Liberación de la Universidad de San Isidro (USI). Profesora y Licenciada en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales (FDA, UNLP). Ayudante diplomada de la cátedra de Psicología del Arte (FDA, UNLP). Becaria Doctoral UNLP 2025-2030 del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, UNLP). Becaria del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) 2020. Publicaciones: "La dimensión epistémica del proceso artístico: Lo nativo y decolonial en las estaciones del Vía Crucis y Tímpanos de la Catedral de la Ciudad de La Plata", *Lindes del Arte* (2024). Integrante de proyectos de investigación (FDA, UNLP).

Cotignola, Ana Laura

Licenciada y profesora en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora titular de la asignatura Artes, 6° año, escuela secundaria Instituto Fray Mamerto Esquiú (City Bell). Adscripta a la Cátedra Epistemología de las Artes (FDA, UNLP). Autora de capítulos de libros y de artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Colaboradora en proyectos de investigación del Programa de Incentivos a docentes-investigadores (UNLP). Participante de la Red Temática de colaboración internacional "Arte en frontera". Becaria del programa Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC) del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), 2023.

Pontaquarto, Ana Sol

Profesora en Historia de las Artes orientación en artes visuales, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Adscripta de la cátedra Epistemología de las Artes, FDA, UNLP. Autora de *Desmonumentar* (2022) y co-autora de *Descentrar la historia de las artes desde lo local* (2023). Becaria del programa Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC)

del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), 2022. Colaboradora en Proyectos del Programa Incentivos, FDA, UNLP.

Rivas, Mauro

Profesor en Historia de las Artes, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Epistemología de las Artes, ayudante diplomado, FDA, UNLP. Arte Contemporáneo, docente titular, Facultad de Arquitectura, Universidad Gastón Dachary (UGD). Curador y gestor independiente. Tallerista de serigrafía en Casa Wayne (Centro cultural, La Plata). Músico en Ortiba y Wasd OK. Integrante de proyectos de investigación (FDA, UNLP). Participante de la Red Temática de colaboración internacional "Arte en frontera".

Sánchez, Daniel Jorge

Profesor y Licenciado en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Historia de las Artes Visuales I, Epistemología de las artes, Titular, FDA, UNLP. Historia Socio-cultural del Arte, Titular, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes (UNA). Docente de cursos de posgrado, extensión universitaria y de capacitación docente. Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (2004-2007), FDA, UNLP. Dirección de proyectos del Programa de Incentivos, FDA, UNLP. Dirección de becarios y tesis de grado y posgrado. Consejero Académico de la FBA, UNLP y Consejero Superior de la UNA. Director de artes visuales, Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti", Provincia de Buenos Aires, 2008.

Zago, Mercedes

Licenciada en Artes Plásticas con orientación en cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Epistemología de las Artes, Adscripta, FDA, UNLP. Egresada Distinguida 2023, UNLP. Distinción "Joaquín V. González" 2023, UNLP.

Belen, Paola Sabrina

Metáfora, verdad ficcional y conocimiento : alcances epistemológicos y estéticos de la interrogación sobre la imagen / Paola Sabrina Belen ; Sofía Delle Donne ; Guillermina Cabra ; Coordinación general de Paola Sabrina Belen ; Sofía Delle Donne ; Guillermina Cabra. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2026.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2757-6

1. Metáforas. 2. Epistemología. 3. Artes Visuales. I. Belen, Paola Sabrina, coord. II. Delle Donne, Sofía, coord. III. Cabra, Guillermina, coord. IV. Título.
CDD 153.3

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025
ISBN 978-950-34-2757-6
© 2025 - Edulp

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA