

CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

Artículos

44



2025
MENDOZA
ARGENTINA

ISSN 2618-5555 (en línea)
ISSN 0070-1688 (impresa)

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

Cuadernos de Historia del Arte

*Art History Notebooks
Cadernos de História da Arte
Carnets d'histoire de l'art
Тексты Истории Искусства*

Mendoza, Argentina

44

2025



IHA

INSTITUTO DE
HISTORIA DEL ARTE

IHA Y CE

COMITÉ EDITOR IHA
CEIHA

Instituto de Historia del Arte

Institute of Art History

Instituto de História da Arte

Institut d'histoire de l'art

Институт Истории Искусства

Emilce Nieves Sosa

Director

Instituto de Historia del Arte - Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo
Comité Editor Instituto de Historia del Arte (CEIHA)

Directora / Editora Científica: SOSA, Emilce Nieves
Artículos

Autor/es: BARILE, Ana Clara; GUSTAVINO, Berenice; SOLA ANTEQUERA, Domingo; PLAZA ROIG, Ana; Estarellas, Natalia; COSSALTER, Javier; SEGOVIA MARTÍN, Nuria y TUON MURARI, Víctor.

Compilado y Dirigido por Emilce Nieves Sosa – Nueva Época
Edita: Comité Editor Instituto de Historia del Arte - FFyL – UNCuyo
Nueva Época: Nº 19 (NE) – Mendoza – Argentina
Año: 2025
Frecuencia: Semestral - primer semestre: febrero - junio
Nº 44 – Artículos
ISSN: 0070-1688 - ISSN (virtual): 2618-5555
1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2. Historia de la Cultura.
I. Sosa, Emilce Nieves, comp.

Los CHA es una publicación de frecuencia semestral. La recepción de artículos se encuentra abierta en forma permanente. Sólo se realizan convocatorias especiales para los Dossier. Las convocatorias de sus ediciones se publican durante los meses de abril y de noviembre de cada año. Y en los meses de febrero-junio y de julio-noviembre. El Equipo Editor recopila los trabajos y lleva a cabo el proceso de evaluación (DOBLE CIEGO).
Fecha de inicio: 1961

Fecha de la última publicación: segundo semestre 2024

Tapa: Guadalupe Török Sosa

Edición y maquetación: Guadalupe Török Sosa

Imagen y autoría: Fidel Roig Matóns

Comité Editor Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo
CHA o Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica del IHA

Directorios o Registros:

Latindex: Catálogo y Directorio
BINPAR-CAICYT

Objetivo: Orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales e internacionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

Esta revista científica es de acceso libre. Dirigida a investigadores, docentes, becarios, profesionales y estudiantes de posgrado, la publicación se edita en idioma español, y sus resúmenes se publican en Inglés, portugués, francés y ruso. Además en idílonal de la lengua materna del autor.



Suscripciones y correspondencia

Calle y Número
Provincia
Código Postal
Teléfono
E-mail

IHA - FFyL - UNCuyo - Centro Universitario
Mendoza - Ciudad Capital
M5502JMA
(54 261) 4135000 interno 2251
iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar
iarte@ffyl.uncu.edu.ar

COMITÉ EDITOR

DIRECTOR y EDITOR CIENTÍFICO:

- Dra. Emilce N. SOSA - FFYL - UNCUYO – Argentina

CO-DIRECTOR y CO-EDITOR CIENTÍFICO:

- Dr. Adolfo O. CUETO - FFYL - UNCUYO – Argentina

EQUIPO EDITOR

SECRETARIO DE REDACCIÓN

- Lic. Pablo CHIAVAZZA - FFYL - UNCUYO - Argentina

COORDINACIÓN

- Prof. Cintia COLOMBO - FFYL - UNCUYO - Argentina

REVISOR DE TEXTOS CIENTÍFICOS

- Prof. Andrea LEONFORTE - FFYL - UNCUYO – Argentina

GESTOR

- Facundo PRICE – ARCA - FFYL - UNCUYO – Argentina

TRADUCCIONES

- Mgter. Adriana SUAREZ (Ruso) - FFYL - UNCUYO – Argentina
- Prof. María REARTE (Portugués) - FFYL - UNCUYO – Argentina
- Prof. Florencia LUNA (Inglés) - FFYL - UNCUYO – Argentina
- Prof. Monique GIRAUD (Francés) - FFYL - UNCUYO – Argentina

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

- Est. Guadalupe TÖRÖK SOSA – FAD - UNCUYO – Argentina

CONSEJO EDITORIAL IHA

-
- Dr. Horacio CHIAVANZA – Instituto de Arqueología - Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
 - Dr. Oscar ZALAZAR - Facultad de Artes y Diseño –Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
 - Dra. Natalia FISCHETTI - Centro Científico Tecnológico - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Mendoza – Argentina
 - Dr. Diego BOSQUET – Facultad de Artes y Diseño - Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza – Argentina
 - Mgter. Arq. Graciela MORETTI – Universidad Mendoza - Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (Delegada de la CNMMYLH) – Mendoza – Argentina
 - Dra. Viviana MÉNDEZ –IITI - Departamento de Turismo - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza – Argentina
 - Mgter. Verónica CARRIZO - IITI- Departamento de Turismo - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
 - Dr. Gastón LOMBARD - IITI- Departamento ded Turismo -Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
 - Prof. Adriana POZZOLI -Instituto de Historia del Arte - Departamento ded Turismo - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
 - Arq. Marcelo NARDECHIA – Instituto de Historia del Arte - Mendoza – Argentina
 - Lic. Lilia CASANOVA – IITI - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

-
1. Dr. José Emilio BURUCÚA, Académico de Número Sital Nº 28, 1993, Academia Nacional de Bellas Artes - Buenos Aires - Argentina.
 2. Dr. Ricardo GONZÁLEZ - Instituto Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires – Argentina.
 3. Dra. Laura MALOSETTI COSTA – Universidad Nacional de General San Martín Universidad Tres de Febrero - Buenos Aires – Argentina.
 4. Dra. María de las Mercedes REITANO – Universidad Nacional de la La Plata – La Plata – Argentina - UNA – Buenos Aires – Argentina.
 5. Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
 6. Dra. Noemí CINELLI - Universidad de la Laguna - Tenerife - Canarias - España - Instituto de Estudios Sociales Humanísticos - Universidad Autónoma de Chile – Santiago de Chile – Chile.
 7. Dra. María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE - Universidad Pablo de Olavide Sevilla - España - Universidad de Talca - Talca – Chile.
 8. Dr. Jorge ESCOBAR - Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco – Cuzco – Perú.
 9. Dr. Federico KAUFFMANN DOIG – Director del Instituto de Arqueología Amazónica - Lima- Perú.
 10. Dr. Gustavo FARES, *D. Spanish and Latin American Studies* Lawrence University - Wisconsin – Estados Unidos de Norte América.
 11. Dr. Víctor MÍNGUEZ- Universitat Jaume I Valencia – España.
 12. Dr. Javier ARNALDO - Universidad Complutense de Madrid - Madrid- España.
 13. Dr. Juan CHIVA BELTRÁN – Universitat JAUME I – Castellón de la Plana – España.

14. Dr. Fernando QUILES GARCÍA - Universidad Pablo de Olavide – Sevilla- España.
15. Dr. Antonio José ALBARDONEDO FREIRE Universidad de Sevilla – Sevilla – España.
16. Dra. Lucía ESPINOZA - INTHUAR - Instituto de Teoría e Historia urbano- Arquitectónica - FAUDU - Universidad Nacional del Litoral – Argentina.
17. Dra. Daniela ALEJANDRA CATTANEO - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CURDIUR, FAPyD, Universidad Nacional del Rosario – Argentina.
18. Dra. Mariana Inés FIORITO - Universidad Torcuato Di Tella - Fundación UADE Universidad KENNEDY – Buenos Aires - Argentina.
19. Dra. Lorena Verónica MANZINI - Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
20. Dra. Silvia Augusta CIRVINI - Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
21. Dra. María Florencia ANTEQUERA - Instituto de Historia del Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI), Unidad Ejecutora en Red del CONICET - Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario de la Universidad Católica Argentina – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Rosario - Argentina.
22. Dra. María Gabriela MICHELETTI - Instituto de Historia del Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI) – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Argentina.
23. Dra. Alejandra Soledad GONZÁLEZ - CONICET - Universidad Nacional de Córdoba – Argentina.
24. Dr. Luis Vives-Ferrández SÁNCHEZ - Universitat de València – España.
25. Dra. Alba CHOQUE PORRAS - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima – Perú.
26. Dr. Germán MORONG REYES - Centro de Estudios Históricos – Universidad Bernardo O'Higgins - Santiago - Chile.
27. Dr. Oscar SANTILLI - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina.
28. Dra. Alba María ACEVEDO – Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina.
29. Mgter. Eliana FUCILI – FD – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina.
30. Mgter. RODRÍGUEZ – Universidad Autónoma de Chile - Talca – Chile.
31. Mgter. Ana BRUNO- Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.
32. Arq. Carlos Jerónimo MAZZA - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.

La convocatoria en los *Cuadernos de Historia del Arte*, está abierta en forma permanente. Los artículos deberán ser originales, inéditos. Los trabajos presentados deben cumplir con las Normas Editoriales del IHA. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos (ideas y opiniones expresadas), como también de no incurrir en plagio o auto-plagio. Los Editores Asociados serán los únicos responsables de la decisión final de aceptación y rechazo de la publicación de los artículos que se publiquen después de ser sometidos a la evaluación doble ciego.

La Dirección Editorial autoriza la reproducción total o parcial, siempre que se cite la fuente completa de acuerdo a las normas vigentes sobre los Derechos de autor.

Los artículos enviados al Comité Editor del Instituto de Historia del Arte, para ser publicados, los autores reservan su derecho de propiedad, pero otorgan a la Editorial los derechos de impresión y aceptan la difusión tanto en papel, como en internet y en aquellos sitios virtuales de los cuales los CHA formen parte.

Estas publicaciones están orientadas a los estudios del Historia del Arte y la Cultura, como así también a otras disciplinas o áreas relacionadas a la temática principal como las Humanidades y las Ciencias Sociales. Se encuentra dirigida principalmente a profesionales, investigadores, docentes y estudiantes. Las publicaciones se editan en idioma español, portugués e inglés, siempre y cuando las propuestas sean en la lengua materna del autor.

Dra. Emilce Nieves Sosa

Dirección Editorial

El Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de

las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Heriberto HUALPA, Blanca

ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

A partir del fallecimiento de MASSINI CORREAS se produjo un período de cambios en el IHA. Recién en 1987 se reiniciaron las publicaciones. Años después se presentarían cambios en los CHA tanto en su diagramación como en su formato, manteniendo esta nueva estructura editorial desde 1995/1996 hasta el 2015. Desde entonces, los Cuadernos se organizaron nuevamente con un formato editorial diferente, pasando de una publicación anual a dos publicaciones semestrales. Es entonces que, a partir del 2016 en su sesenta aniversarios, el Instituto proyectó una edición especial: *IHA: 60 Años de investigación sobre el Arte Argentino desde lo Regional*, publicado en dos tomos. Estos cambios se proyectaron desde la necesidad de generar una transformación en sus publicaciones adecuándose a los nuevos lineamientos editoriales.

Finalmente, a partir del 2017, con la necesidad de incorporar el avance tecnológico así como proceder a la indexación de los Cuadernos, se comenzó con la incorporación de una nueva publicación, en formato

“el digital”. Esto porque la editorial del IHA debía ponerse en consonancia con los requerimientos estandarizados de las publicaciones científicas, tanto en el orden Institucional de la Facultad y de la Universidad, como dentro de los parámetros internacionales. Esto nos llevó a una etapa de transformación para el formato digital, a partir de su implementación en el sistema operativo *Open Journal Systems*, de código abierto para la administración de revistas científicas. Este sistema, mejora todos los procesos que intervienen en la digitalización de las revistas científicas electrónicas, asegurando la evaluación (doble ciego), dando una mayor visibilidad a los *Cuadernos de Historia del Arte*. Además, proporciona calidad científica y da mayor difusión de los resultados a través de una mayor proyección y de acceso libre. Aunque no debemos olvidar que los CHA no han dejado de ser publicados en su tradicional y originario formato papel.

Queremos destacar que los CHA forman parte de una política de publicaciones investigativas que ha sido constante y sostenida por el Instituto de Historia del Arte. Son un elemento de comunicación por excelencia de la realidad cultural de la provincia y de la región captada por sus investigadores y materializadas en sus páginas.

Índice

Artículos

Cuerpas y resistencia en Amores libres

Bodies and resistance in Free Love / “Cuerpas” e resistência em Amores livres / Corps et résistance dans les Amours libres / Тела и сопротивление в Свободной Любви

Ana Clara Barile..... 22 – 46

Tradiciones y dispositivos disciplinarios en los primeros años de la carrera Historia del Arte (Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Traditions and disciplinary devices in the early years of the Art History degree (School of Fine Arts, National University of La Plata, Argentina) / Traditions et dispositifs disciplinaires dans les premières années du cursus d'histoire de l'art (École des Beaux-Arts, Université nationale de La Plata, Argentine) / Tradições e dispositivos disciplinares nos primeiros anos do curso de História da Arte (Escola de Belas Artes, Universidade Nacional de La Plata, Argentina) / Традиции и дисциплинарные приемы на ранних этапах обучения по специальности «История искусства»

(Школа изящных искусств Национального университета Ла-Платы, Аргентина)

Gustavino, Berenice 48 – 83

Present and future of the audiovisual industry in the canary islands

Presente y futuro de la industria audiovisual en las Islas Canarias / Presente e futuro da indústria audiovisual nas Ilhas Canárias / Images et représentations à travers les routes de montagne / Présent et avenir de l'industrie audiovisuelle dans les îles Canaries / Настоящее и будущее аудиовизуальной

Sola Antequera, Domingo y Sola Real, Raquel... 84 – 123

Vestigios Huarpes de Fidel Roig Matons, nuevas consideraciones sobre la contextualización, producción, exhibición y análisis de la serie

Vestigios Huarpes by Fidel Roig Matons, new considerations on the contextualization, production, exhibition and analysis of the series / Vestígios de Huarpe de Fidel Roig Matons: Novas Considerações sobre a Contextualização, Produção, Exibição e Análise da Série / Vestiges Huarpe de Fidel Roig Matons: nouvelles réflexions sur la contextualisation, la production, l'exposition et l'analyse de la série / «Следы Хуарпе» Фиделя Ройга Матонса: новые соображения о контекстуализации, производстве, экспозиции и анализе серии

Plaza Roig, Ana.....124 – 172

Visualidades latinoamericanas y relato oral. Aportes desde la etnografía para una ampliación historiográfica de las artes

Latin American visualities and oral history. Contributions from ethnography for a historiographic expansion of the arts / Visualidades latinoamericanas e retrato oral. APortes desde a etnografia para uma ampliação historiográfica das artes / Visualités latino-américaines et récit oral. Apports de l'ethnographie pour un élargissement historiographique des arts / Латиноамериканские визуальные образы и устное повествование. вклад этнографии в историографическое развитие искусства

Estarellas, Natalia174 – 217

La productividad de las imágenes de archivo en el ecosistema mediático contemporáneo: cultura de la convergencia y metarreflexividad en el canal de YouTube Navaja Crimen

The productivity of archival images in the contemporary media ecosystem: culture of convergence and meta-reflexivity in the YouTube channel Navaja Crimen / A produtividade das imagens de stock no ecossistema mediático contemporâneo: cultura da convergência e

metarreflexividade no canal Navaja Crimen no YouTube / La productivité des images de stock dans l'écosystème médiatique contemporain: culture de convergence et métaréflexivité dans la chaîne YouTube Navaja Crimen / Продуктивность стоковых изображений в современной медиаэкосистеме: культура конвергенции и метарефлексивность на канале Navaja Crimen на YouTube

Cossalter, Javier 218 -261

Redes de comunicación en la gestión museística en España: estrategias de negocio

Museum studies in teaching tourist promotion programmes in the classroom / Redes de comunicação na gestão museística na Espanha: estratégias de negociação / Réseaux de communication pour la gestion muséale en Espagne : stratégies commerciales / Советы по общению в музейном деле в Испании: деловые стратегии

Segovia, Nuria..... 268 - 231

Desafíos a la democracia: El arte como respuesta al populismo y al extremismo político

Challenges to democracy: Art as a response to populism and political extremism / Desafios à democracia: A arte como resposta ao populismo e ao extremismo político / Défis à la démocratie: l'art comme réponse au populisme et à

l'extrémisme politique / Вызовы демократии: искусство как ответ популизму и политическому экстремизму

Victor Tuon Murari.....290 – 313



10.48162/rev.45.027

Cuerpas y resistencia en Amores libres

Bodies and resistance in Free Love

“Cuerpas” e resistência em Amores livres

Corps et résistance dans les Amours libres

Тела и сопротивление в Свободной Любви

Ana Clara Barile

Universidad Nacional de las Artes

Departamento de Crítica

acbculturasvisuales@gmail.com

Buenos Aires - Argentina

Resumen

Me propongo analizar una obra teatral del circuito independiente de Mendoza: Amores libres. La obra se propone como objetivo generar espacios de escucha y debate sobre las nuevas identidades genéricas, las nuevas formas de relacionarse; deconstruir discurso e imágenes heteronormadas y hegemónicas. Centrándome en un análisis de la práctica escénica problematizo la noción de cuerpo actoral inscripto en un abordaje teatral de resistencia, a partir de problematizar la utilización de la corporalidad como herramienta de transgresión, de distorsión y resemantización de los cuerpos, los afectos y sus identidades. Repensar como la praxis escénica y el cuerpo actoral plantea nuevas poéticas inscriptas en una clave de teatro Queer con perspectiva de género.

Palabras clave:

Cuerpas, teatro queer, cuerpo actoral, poéticas de resistencia.

Abstract

I propose to analyze a play from Mendoza's independent circuit: Amores libres. The play aims to generate spaces for listening and debate about new gender identities and new ways of relating; deconstructing heteronormative and hegemonic discourse and images. Focusing on an analysis of performance practice, I problematize the notion of the acting body as part of a theatrical approach to resistance, by problematizing the use of corporality as a tool for transgression, distortion, and re-semanticization of bodies, emotions, and their identities. Rethinking how performance praxis and the acting body pose new poetics inscribed within a Queer theater approach with a gender perspective.

Keywords:

Bodies, queer theater, acting body, poetics of resistance.

Resumo

Proponho analisar uma peça teatral do circuito independente de Mendoza: Amores livres. A obra se propõe como objetivo gerar espaços de escuta e debate sobre as novas identidades genéricas, as novas formas de se relacionar; desestruturar discurso e imagens heteronormativas e hegêmônicas.

Centrando-me em uma análise da prática cénica problematizo a noção de corpo cênico inscrito em uma abordagem teatral de resistência, a partir de problematizar a utilização da corporalidade como ferramenta de transgressão, de distorção e ressemantização dos corpos, os afetos e suas identidades. Repensar como a práxis cénica e o corpo cênico planteia novas poéticas inscritas em uma chave de teatro Queer com perspectiva de gênero.

Palavras chaves:

“Corpas”, teatro queer, corpo cênico, poéticas de resistência

Résumé

Je propose d'analyser une pièce de théâtre du circuit indépendant de Mendoza : Amours libres. L'œuvre se propose comme objectif de générer des espaces d'écoute et de débat sur les nouvelles identités génériques, les nouvelles formes de relations ; déconstruire le discours et les images hétéronormatives et hégémoniques. En me concentrant sur une analyse de la pratique scénique, je problématiser la notion de corps d'acteur inscrit dans une approche théâtrale de résistance, à partir de problématiser l'utilisation de la corporalité comme outil de transgression, de distorsion et de resémantisation des corps, les affections et leurs identités. Repenser comment la pratique scénique et le corps d'acteur pose de nouvelles poétiques inscrites dans une clé de théâtre Queer avec une perspective de genre.

Mots clés:

Corps, théâtre Queer, corps d'acteur, poétiques de résistance

Резюме

театральное произведение независимой театральной труппы Мендосы: “Свободная любовь”. Целью работы является создание пространства для слушания и обсуждения новых общих идентичностей, новых способов взаимоотношений; деконструировать гетеронормативный и гегемонистский дискурс и образы. Сосредоточившись на анализе театральной практики, я проблематизирую понятие актерского тела, вписанного в театральный подход сопротивления, проблематизируя использование телесности как инструмента трансгрессии, искаожения и ресемантизации тел, привязанностей и их идентичностей. Переосмысление того, как сценическая практика и актерское тело представляют новую поэтику, вписанную в ключ квир-театра с гендерной точки зрения.

Слова:

Тела, квир-театр, актерское тело, поэтика сопротивления

Introducción

Para analizar la obra partió de la noción *cuerpo de actuación* como territorio de resistencia frente a configuraciones homohegemónicas (Zarader, 2009). Produciendo pensamiento y praxis a partir de la jerarquización de las prácticas de actuación desde la valoración de los cuerpos en escena; lo cual genera pensamiento sobre la praxis específica de actuación (Pessolano, 2022). En este sentido se comprende al cuerpo del actor funcionando “como emanación de sentido, valoración de un tipo de actuación propia que evita caer en la domesticación de formatos de actuación, extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos” (Pessolano, 2022; 145). Desde esta perspectiva considero que la obra jerarquiza el cuerpo sobre el texto, la improvisación y la autopenetración¹ sobre la interpretación actoral. Por tanto me centrare en el cuerpo actoral como en la performatividad del mismo encontrando en él, poéticas de resistencia.

Para ello utilizare una serie de conceptos y categorías en el análisis de la puesta en acto y su producción. Una de las categorías de análisis será la de *discurso de espesor* por Pessolano (2019).

La autora llama discursos de espesor a la categoría que surge de la noción de descripción densa de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las Ciencias Sociales en el cual se le da un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Asimismo, dentro del campo teatral, se

¹ Para Grotowski el actor debía lograr el mínimo grado de voluntad. En su poética teatral plantea el entrenamiento actoral desde la negativa, va decir que el actor debe lograr la autopenetración donde construye un camino que se determina a través de reflejos, variados sonido que funcionan como una especie de invitación para el espectador (Grotowski, 1992:34).

puede afirmar que el modo ideal de acceder a esos saberes específicos de la escena será por medio de indagaciones que surjan del creador inmerso en su praxis y no de la clasificación de sus prácticas dentro de estructuras de análisis prefijadas.

Por otro lado voy a tomar la noción de actor autónomo expuesta por Pessolano en su artículo ya citado. La categoría del actor autónomo, es un actor capaz de generar ficción, poniendo la idea de cuerpo por delante y colocando al texto como un apoyo que aparece en segundo plano, pero sin sostener el relato principal que encauza la escena. Este actor no es un actor intérprete, por el contrario, busca sus propias herramientas, el director solo es un guía, el actor construye escena en su praxis reflexiva. El director es solo una guía; el actor construye la escena en su praxis reflexiva. Esta categoría es útil para analizar la obra *Amores libres* y para dar cuenta de la praxis propuesta por el grupo *La colombina*, quienes, a partir del teatro en acción y centrados en los cuerpos, comunican discursos antihegemónicos y antipatriarcales.

Junto a este *actor autónomo* me interesa la noción de entrenamiento, entendida a esta última como un “espacio de investigación del actor en actividad (Pessolano, 2022: 150)”. Veremos como la colombina utiliza el ensayo y el entrenamiento actoral como investigación y creación de su propia práctica.

Al proponer que la obra genera nuevas discursividades y corporalidades de manera antihegemónica y antipatriarcal, la noción de discurso dominante estará presente a lo largo de todo el análisis. El discurso dominante se entiende como el centro irradiador de significados y valores. Esta noción nos permite problematizar las múltiples subjetivaciones que aparecen en *Amores libres* y que tensionan saberes y prácticas establecidas a partir del cuerpo en la puesta en escena, legitimando discriminaciones y desigualdades dentro del cuerpo social.

Drucaroff (2015) va a decir que el discurso está atravesado por estos dos órdenes producidos a partir de dos conflictos fundamentales que mueven la historia humana. El orden de género y el de clase. Son órdenes discursivos en los que circulan los conflictos sociales, sus entrecruzamientos y las especificidades de cada uno. Los signos de la lengua son modalizadores activos del mundo, ya que conforman lo que se puede o no concebir, así como cómo y qué pensar (Drucaroff, 2015:73). A partir de estos postulados Drucaroff, pretende esbozar una comprensión política de todos los discursos. La obra cuestiona una cantidad de normas y comportamientos sociales relacionados con el cuerpo la sexualidad y el género, la propuesta de Drucaroff nos sirve para reflexionar sobre los órdenes de géneros que atraviesan nuestras prácticas cotidianas como los mandatos sociales que conforman parte de nuestras subjetividades.

La noción de performatividad, como de heteronormalidad serán esenciales para problematizar e interpretar la propuesta del hecho teatral en *Amores Libres*.

Butler entiende al género como performativo, lo que implica que nadie tiene un género dado al nacer, sino que éste se produce durante una constante puesta en acto (es decir, en la repetición cotidiana de las normas de género que nos dicen cómo ser o no ser hombres, o cómo ser o no ser mujeres). Se trata de un fenómeno producido y reproducido constantemente a través de normas que son establecidas y controladas por poderes institucionales y prácticas informales para mantenernos en un determinado lugar (Butler, 2007).

Por último, haremos hincapié en la noción de resistencia propuesta por Pessolano centrada en el cuerpo actoral como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y

hegemónico en las prácticas de la escena. Anteponiendo la búsqueda de un cuerpo poético que produce sentido y pensamiento reflexivo en la praxis. El cuerpo poético se opone al actor intérprete. “Es un cuerpo que experimenta y crea en escena, siendo un territorio de resistencia, escapando de las zonas más transitadas de la representatividad teatral tradicional (Pessolano, 2021)”. Esta noción es útil para pensar la obra y el cuerpo actoral como resistencia a una praxis teatral tradicional, pero también al cuerpo como territorio de resistencia de aquello que se representa de forma hegemónica y dominante. En este sentido nos centraremos en la noción de cuerpas postulada por el director de la obra, quien la utiliza como forma de construcción actoral autónoma y como construcción de un discurso antihegemónico y antipatriarcal.

Presentación de la obra

Amores libres, de Keko Barrios y grupo *La colombina*. Dirigida por Keko Barrios. Con *La Colombina. Martina Damico, Milagro Cuello Benegas, Romina Cruz, Anita Kemelmajer, María Sofía Balastegui Ballesteros, Paola Quiroga, Dante Ojeda, María Clara Luna, Nicolás Martínez Espejo, Lucia Verónica López, Franco Carletti, Sol Valentina Beneite Costarelli, Fátima Azura, Javier Grillo Lagrenade y María Noel Aloy*. En agosto del 2021, en el Centro Cultural La Colombina. Godoy Cruz. Mendoza

Enmarcada dentro del teatro en acción, *Amores libres* es una obra propuesta por el colectivo Teatral de La colombina, perteneciente a la ciudad de Godoy Cruz provincia de Mendoza. La obra combina técnicas de la danza, la expresión corporal, el teatro en acción y la performance. Los actores trabajan de forma coral y fragmentaria sobre un espacio poco convencional,

dialogando con el público y el espacio extraescénico. Presentan y reflexionan en carne viva junto con el público sobre los dilemas de la sociedad que nos rodea, abordando problemáticas socioculturales como el amor y la libertad.

La obra muestra a un grupo de personas vestidas con togas, todas iguales, quienes participaran en una aparente fiesta descontrolada. A medida que pase el tiempo se irá transformando en un confesionario donde cada uno manifestará dolores y deseos ocultos, sueños, reivindicaciones y hartazgos en una sociedad repleta de mandatos que nadie logra satisfacer. El resultado será una nueva forma de amar, completamente revolucionaria.

La obra combina textos de reflexión propuestos por la dirección con anécdotas personales verídicas de cada intérprete. El elenco vuelca sus propios sentires en la pieza artística que se van actualizando de función a función.



Imagen 1. Ana Clara Barile Agosto 2021. Obra: *Amores Libres*. La colombina

La compañía teatral y su poética

La colombina es un centro cultural ubicado en la ciudad de Godoy Cruz provincia de Mendoza. El espacio promueve todo tipo de artes y espectáculos en el circuito independiente de la ciudad. En el año 2021 La Colombina fue declarada de interés por parte de la Honorable Cámara de Diputados de Mendoza como espacio de promoción, difusión y aporte a la cultura del municipio. En ese mismo espacio se creó la compañía teatral La colombina, conformada por un gran elenco de actores, bailarines, músicos, performance, etc.

La compañía teatral se junta todas las semanas en el centro cultural, convirtiéndolo en un espacio de experimentación, investigación y práctica teatral. Por lo general se ensaya desde el cuerpo, desde las propias experiencias habitando el cuerpo, el territorio, las sensaciones. En una entrevista con Claudio (2022) nos cuenta que la colombina es un espacio de creación y escucha colectiva, “no hay interpretaciones. Acá el actor y el director son un elemento más, no en función de los gustos personales sino en función de lo que funciona o no funciona”². Retomando la noción de actor autónomo, donde la escena es la que jerarquiza el proceso sobre el resultado; comprendemos a la compañía teatral como un cuerpo actoral de resistencia, centrado en el entrenamiento corporal y colectivo. Para la compañía el cuerpo es la herramienta base de creación como de comunicación, en este sentido es un cuerpo actoral de resistencia. El colectivo teatral permite la cohesión social, vuelve el encuentro en una experiencia vital, un gesto ideológico de reafirmación del sentido social del grupo.

Si bien la compañía no tiene un espacio de reflexión académica o un espacio de escritura teórico la propuesta teatral permite encontrar discursos de espesor que proponen nuevas formas en el acto teatral, propuesta que se vuelve forma de resistencia asociada a las corporalidades y subjetividades alternas. Las reflexiones que realizan los integrantes de la compañía se asocian más a su práctica que a una teoría teatral específica. El director de la obra Keko Barros, en varias entrevistas como en su blog analiza y reformula la escena teatral contemporánea y su propia práctica a partir de pensar las subjetividades en lo que él

² Entrevista de Ana Clara Barile a Claudio Dileo (2022). Entrevista realizada a fines del 2022 con fin de escribir esta monografía

llama *las cuerpas*. Concepto que impulsa su práctica actoral y que le sirve como herramienta de resistencia.

Entiende *las cuerpas* como múltiples subjetividades atravesadas por la materialidad corpórea. *La cuerpa* es una herramienta que permite “salir de ese cuerpo anatómicamente modélico, ideal o ausencia de sensaciones y vibraciones”, “salirnos del cuerpo como algo expiracional para al revés partir de nuestros instintos, de nuestras tripas, grasas, todo lo que tiene nuestra cuerpa”³.

La metarreflexión que hace de su práctica nos permite pensar un teatro de resistencia dentro del circuito teatral mendocino, y ubicar en la propia práctica (a partir del análisis del hecho teatral) nuevas propuestas en un cuerpo actoral que reclama resistencia con perspectiva de género en lo que podríamos llamar un teatro Queer.

Discursos dominantes y la autobiografía como resistencia

"Amores libres" es una obra que desafía las normas establecidas del teatro tradicional y los discursos dominantes en la sociedad. Al abordar temas como identidades disidentes, diversidad corporal, feminismos y poliamor, la obra promueve espacios de escucha y debate sobre la forma en que nos relacionamos y desafiamos los mandatos sociales.

Un aspecto interesante de la obra es cómo se rompen las barreras entre espectador y autor. Por ejemplo, a mitad de la función, se presenta al DJ encargado de la musicalización y se invita a los

³ Entrevista de Mónica Borré a Keko Barros Director de la obra Amores libres, en la radio nacional AM 870, 6 de agosto del 2021. Disponible en <https://www.radionacional.com.ar/la-inclusion-de-los-amores-libres/>

espectadores a participar bailando y colaborando económicamente, ya que la obra es autogestiva. Este enfoque crea una experiencia teatral inclusiva y participativa que refleja la resistencia frente a lo heteronormado tanto en el cuerpo actoral como en el discurso.

La obra circula especialmente en espacios escénicos no convencionales, el espacio espectatorial, extraescénico y escénico se integran, el cuerpo y la acción se ponderan sobre el discurso y la dramaturgia, se recurre a múltiples poéticas teatrales entre las cuales pueden nombrarse el teatro antropológico, la danza, el teatro acción y la danza teatro. Alejado de un actor intérprete la obra utiliza el cuerpo como herramienta de creación de sentido y comunicación.

Al nivel de la enunciación y lo enunciado, el relato fragmentario, no lineal y por momento, distorsionado se entrecruza con un cuerpo actoral dislocado, impulsivo y antinormado. Retomando a Drucaroff, los signos de la lengua son modalizadores activos del mundo, conforman aquello que se puede concebir o no del mundo. Son estos modalizadores los que se resemanizan en un cuerpo actoral para resistir a lo normado. Esto se puede observar en las enunciaciones verbales que hacen los actores en forma de diario íntimo frente al público.

Por ejemplo, entre las confesiones una bailarina declara que ama bailar y que el traumatólogo se lo prohíbe por tendinitis. A esto, ella responde con movimientos más furtivos, más rítmicos y veloces gritando que ama el dolor, y ser libre. Otro caso es la confesión de una actriz obesa que recuerda a la nutricionista obligándola a comer cebolla, a lo que responde desnudándose y verbalizando: *vos también podes tener un paro cardiaco, no te estoy pidiendo opinión sobre mi cuerpo.*

En otra ocasión, un actor recuerda cuando les confesó a sus padres que era gay y su padre respondió “te van a romper el culo”. En el último acto, una actriz confiesa su incapacidad de sobrevivir frente al femicidio cometido por su pareja.

En todas estas autobiografías que se infiltran de forma desordenada y concatenada con otras frases que nada tienen que ver con un relato lineal y “coherente” se vislumbran órdenes de género y de clase legitimados por un discurso dominante al cual se parodia desde lo corporal y lo escénico.

Los cuerpos se mueven por estímulos y repeticiones, los límites entre uno y otro se sobreponen; sus trayectorias por el espacio son ondulantes y rítmicas. Las voces, los sonidos, los ruidos emitidos por los actores responden más a impulsos temporales que a movimientos premeditados y racionalizados. El cuerpo actoral quiebra la mediación y la performatividad social inscripta en el discurso dominante y se pliega a una contemporaneidad desde la cual se libera de los mandatos sociales.

El vestuario, así como la escenografía, es austero. Las túnicas que lleva el cuerpo actoral, como una maza homogénea, se convierte en una imagen heterogénea de cuerpos diversos en un accionar colectivo. Los actores mezclan su experiencia individual con un cuerpo colectivo presente que desborda el relato oral, se mezcla la autobiografía con el lenguaje corporal propio del teatro en acción, propio de la danza, y es ese mismo lenguaje el que cuestiona, contradice y parodia el discurso dominante y lo heteronormado

Al nivel enunciativo se parodia las normas sociales como las subjetividades hegemónizadas.

La comunidad médica, la sociedad patriarcal, etc. responden a un discurso legitimante que domina lo posible y lo concebible; lo normado. Sin embargo, el cuerpo actoral responde de forma opuesta, habitando las cuerpas, los placeres y los goces prohibidos a la exhibición y a lo público.

Ejemplo de ello es el manejo del cuerpo y sus movimientos, los actores se mueven libremente, a veces de forma normal, otras veces se arrastran por el suelo, se encorvan, saltan, gritan, jadean, se abrazan, se tocan. Por momento se disgragan en zonas oscuras imposibles de veres, por otros momentos se unen en bailes rituales como masa homogénea.

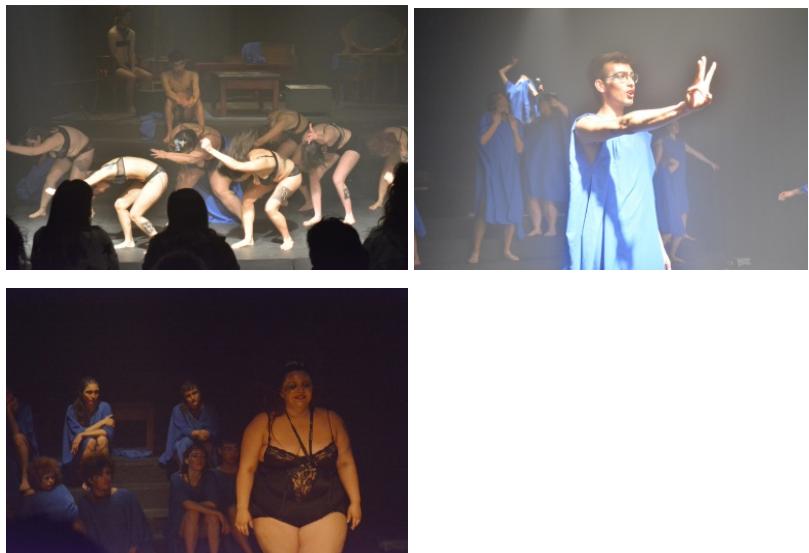


Imagen 2, 3,4 . Ana Clara Barile Agosto 2021. Obra: *Amores Libres. La colombina*

Más allá de estos fragmentos, aparecen otras frases que siguen desarticulando y parodiando aquello heteronormado y hegemónico, centrado sobre todo en la orientación sexual como en las prácticas del goce:

Frases: “Me gusta que me acaricien por la espalda y que cuando descubren mi bello sigan acariciando”, “sus estrategias son siempre infiltrarte, inmovilizarte, yo quiero bailar, me duele bailar. Me gusta bailar” “con tres, con cinco, yo quiero el amor”, “no hay otre, no hay fuera, no hay cornude, no hay amante, somos tres”; “sacas una foto y otra y otra, porque te reclaman mostrarte como sos”; “y nos mejoramos y si tenemos que elegir, el más caro, porque si es caro es el mejor”; “nos enorgullece ser animales salvajes apasionados” “camino chueco, así un rey”; “no necesito un pito duro, ni una concha húmeda ni dedos en el culo para ser feliz, que te haces el inclusive, yo soy asexual y tu librito de new age prosex me discrimina”⁴(...)

Recordando a Estrella de Diego, podemos pensar que esta estrategia del uso de la autobiografía cuestiona las verdades y los discursos dominantes, que en el fondo son convenciones culturales. Incluso aquellas verdades que parecen indiscutibles, ya que pertenecen al discurso dominante, son puestas en jaque por *Amores libres* a través de la performatividad. La bailarina se mueve desenfrenada, baila y jadea gozando el ritmo, haciendo que una verdad tan incuestionable como la medicina occidental se vuelva superflua.

Por otro lado, el cuerpo actoral, al entrecruzar anécdotas propias con slogan y frases convencionales van construyendo un sujeto fragmentario. Entre un sujeto *otre* que pretende cuestionar la norma y lo heteronormado.

⁴ *Amores libres*, en el estreno del 2021 en el Centro Cultural La Colombina. Formó parte del ciclo TEATRX-entre la ficción y las corporalidades

La obra, todo el tiempo, juega con la participación del otro, en donde la interpelación directa al público, y el espacio escénico fragmentario que se mezcla con el espacio del espectador produce un borramiento de los límites entre un yo y un otro que mira. Ese espacio de representación del que la obra dispone y se apropiá, en donde la construcción del yo implica la participación de los otros; dividirse en dos, estar en escena fuera y dentro, uno que narra a otro (de Diego, 200: 147).

El mirar y ser mirado problematiza las convenciones sociales que nos atraviesan y conforman nuestras cuerpos. Una de las actrices (Natalia Oste) confiesa: “Creo que esta obra es una montaña rusa de emociones porque hay situaciones de alegría y dolor, entonces vas transitando todo entre les compañeres, cosas que nunca pensaste, o recuerdos que habias olvidados, afectos de experiencias ajenas”(Natalia Oste)⁵.

“Amores libres” intenta configurar una forma discursiva distinta de narrar, una poética actoral alternativa que utiliza la biografía y la autobiografía de ciertos relatos de minorías, separándose de las configuraciones prefiguradas de los discursos dominantes. Esto se logra a través de un actor autónomo y la noción de “cuerpos” propuestas por el director, que implica nuevas subjetividades alternativas. Además, se basa en nuevas estructuras narrativas que surgen de un teatro físico, cuestionando así el propio género teatral.

⁵ Prensa la secretaría de cultura de San Luis (28 /-03-2022). “Amores libres” brilló en el Centro Cultural “Puente Blanco”. *Prensa secretaria de cultural.* <https://culturasanluis.com/%ef%bf%bcamores-libres-brillo-en-el-centro-cultural-puente-blanco/>

Identidades fluidas

A partir de su puesta en escena cuestiona las identidades como las orientaciones sexuales explorando el habitar los cuerpos y el goce. Las cuerpas aparecen para cuestionar y confrontar lo establecido. La performatividad de las cuerpas invita al espectador a conocer otros goces, otras formas de ser, pensar y actuar. In negar la materialidad del cuerpo, sino más bien centrándose en ella, la obra reconstruye múltiples performatividades y habilita otros sentidos, fuera de lo heteronormado. Siguiendo la perspectiva de Butler (2007), que conceptualiza el cuerpo como un campo de relaciones dependientes e interdependientes, "Amores libres" aborda el cuerpo actoral como múltiples "cuerpas", significantes flotantes en busca de nuevos sentidos, de nuevas prácticas y de nuevas formas de relacionarse. Las "cuerpas" realizan subjetividades alternativas compartidas y, al mismo tiempo, individualidades fluidas. Esto se observa a medida que los actores comparten sensaciones e impulsos que los llevan a moverse en el espacio de forma conjunta y coreografiada, para luego disgregarse y enunciar frases mientras se desplazan y danzan de forma errática y distante.

La identidad, si bien, no nombrada, pareciera querer deconstruirse en un individualismo eclíptico que no quiere encontrar ni pertenencia ni cualidades cristalizadas. No hay categorías unívocas ni identidades cristalizadas con las que el público se identifique, más bien son fragmentos de experiencia y sentires asociados a hábitos múltiples. En algún sentido los cuerpos como las frases que emiten no reclaman identidad sino, estados temporales, transiciones del ser en el espacio y el tiempo por las que fluiríamos sin mayores problemas.

En el escenario les actrices /actores concluyen “seríamos libres para querer a mucha gente de diversas formas, y para construir

nuestras relaciones como queramos, sin adaptarnos a ninguna estructura que no sea nuestra, creada por nosotras en la interacción con la gente”.



Imagen 3,6 . Ana Clara Barile Agosto 2021. Obra: *Amores Libres*. La colombina

Desde su comienzo, la obra no plantea una identidad como fuerza movilizadora, como unión de colectivo; por el contrario, solo el habitar y la amorosidad parecieran dar cuenta de la unión y pertenencia (ambas lábiles, temporales). La identificación es lo que lleva a los cuerpos a unirse o desmembrarse, a las voces convertirse en coro de reclamo y luego diluirse en pensamientos individuales, fragmentarios, temporales. Si bien podríamos pensar que este sujeto dislocado no permite una identidad compartida para expresarse en un cuerpo político, sí permite repensar nuevamente las identidades cristalizadas y atravesadas por órdenes de género y clase que, en el fondo, esconden relaciones de poder y violencias simbólicas. Esto se puede observar al final de la obra. La obra termina con el femicidio, una experiencia abyecta. Comprender las identidades como carácter intersubjetivo y relacional, renunciado a identidades esencializadas, y dando lugar a la “identificación (como motor de la identidad), la cual es siempre plural y expresión de necesidades y deseos”, revela los mecanismos simbólicos de poder que se dan en las identidades cristalizadas. En esta obra es justamente el femicidio, propio del orden patriarcal, el que responde a esa categoría donde la mujer queda mediatizada en ese juego de violencia. La necesidad de repensar la identidad a partir de estos términos nos permite comprender que cuando la identidad se describe a partir de un solo género constituyen una forma de violencia conceptual o simbólica como lo ha señalado años atrás Iris M. Young (citada en Femenías, 2011). En este sentido la noción de cuerpos y actor autónomo nos permiten entender la propuesta de *Amores libres* como forma de resistencia centrado en el cuerpo actor como constructor de sentidos frente al otro: el cuerpo patriarcal, regulador del poder y configurador de los cuerpos sociales (Giunta, 2018; p13)

El cuerpo como territorio de resistencia

Toda la obra está orientada a cuestionar las prácticas sexuales y de goce normadas desde un discurso dominante conservador y patriarcal. La imagen hegemónica como la performatividad del cuerpo social atravesada por los discursos dominante de una sociedad occidentalizada y patriarcal, es parodiada no solo desde la forma de enunciación, sino desde la representación de los cuerpos. Los movimientos, bailes, gemidos, posturas que van adquiriendo mientras emiten los diálogos responden a una actitud contraria a la heteronormal.



Imagen 7. Ana Clara Barile Agosto 2021. Obra: *Amores Libres. La colombina*

Los cuerpos en el escenario van dando cuenta de cómo la normalización (asociada al sexo) se reconfiguran a partir de tres elementos que normalizan, hegemonizan y operan sobre los cuerpos socializados.

- Desintegración: Concebir los sentimientos separados de una o uno mismo.
- Cosificación: Hacer uso de los cuerpos propios exclusivamente como instrumentos de humillación, adoración, agresión o cualquier otro uso.
- Discriminación: Anular totalmente a otras personas e imposibilitar de manera absoluta la convivencia y el intercambio con otros grupos (otro sexo, clase, raza, religión, partido político, entre otros).

En la obra los cuerpos se cosifican, se discriminan, y se desintegran para luego confrontarse con nuevas alternativas, nuevas posibilidades sexo-afectivas a partir de habitar el deseos y el cuerpo. El trabajo presenta una feminización de ciertos aspectos de la masculinidad al encontrar en el orden patriarcal un sistema de género jerárquico que beneficia la dominación masculina. La discriminación por orientación afectivo-sexual y por identidad de género disidente se fundamenta en los preceptos cisheteropatriarcales inherentes a dicha estructura, lo que resulta en la exclusión y estigmatización de aquellas personas que desafían este orden (Bluter, 2004). Así, podemos considerar el sistema sexo-afectivo heteropatriarcal como un mecanismo de control y castigo hacia las formas de deseo que son consideradas disidentes.

Siguiendo a Giunta (2018) el cuerpo se convierte en un espacio de expresión de una subjetividad disidente respecto a los lugares socialmente normalizados. La noción de cuerpa planteada por la obra, puede ser pensada como una forma de resistencia al

cuerpo patriarcal, regulador del poder y configurador de los cuerpos sociales.

La conclusión de la obra sugiere que los cuerpos de las actrices y actores representan un territorio, un espacio de habitabilidad. Estos cuerpos, regulados por el discurso patriarcal legitimante y dominante, experimentan tanto el goce como el dolor, afectos que parecen confinados a un ámbito privado y secreto. En el escenario, los actores y actrices emiten gemidos, ruidos y movimientos poco convencionales; sus cuerpos se aplastan, se cruzan, se enredan, se tocan y disfrutan. *Amores libres* plantea un cuerpo político en ese espacio de habitabilidad y goce. En estos cuerpos habitados se manifiestan las luchas, las pasiones, las angustias y las resistencias.

El cuerpo se convierte en un territorio de resistencia, atravesado por esos discursos pero resemantizados en las cuerpos que se mueven y se presentan en sus formas liminares y antihegemónicas. Entre las danzas corporales, los jadeos, los gritos, los deseos, la obra se detiene por momento a escuchar confesiones de los propios actores, cuentan la experiencia de sus vidas cotidianas, experiencias corporales de deseo, de rechazo y de dolor. En esta instancia las actrices/actores, se sacan las togas, se descubren, se desnudan. La acción de desnudarse refuerza la idea de develamiento, no solo se hacen visible la diversidad de cuerpos en la escena, sino que de forma metafórica se visibiliza aquello que se ocultaba. La acción conjunta e inesperada no solo produce asombro en el espectador, sino incomoda. Aparece el erotismo, no desde el vouyerismo (el deseo objetual) sino, el erotismo como potencial político, como transgresión, como reflexión, como develamiento.

Se reclama el habitar el cuerpo, el goce en sí mismo lo que provoca un acto de resistencia. Un acto de resistencia que desborda la norma y construye en un contexto compartido y de

forma colectiva subjetividades alternas. Se resisten a obedecer algo esperado, algo normado. Esa resistencia aparece en el deseo, en la amorosidad, en el goce, en el habitar.

A modo de cierre

La corporalidad es central a la hora de expresar y comunicar en la compañía teatral la colombina. La experimentación y trabajo corporal posibilitan dentro del elenco nuevas búsquedas de deseos identidades y comportamientos no normados, antipatriarcales. Las cuerpas habitadas por los actores posibilitan nuevas formas de identificación, identidades fluidas que resisten a las formas cristalizadas de violencia simbólica que responden a los órdenes hegemónicos y heteronormados del discurso dominante.

La noción de cuerpas nos permite pensar en un *discurso de espesor*, de resistencia, no solo frente a la heteronormatividad y al control del cuerpo social, sino frente a la concepción del *actor autónomo* evitando la domesticación de un teatro extranjero. Hay una búsqueda personal atravesada por el cuerpo poético que lejos de los convencionalismos indaga cuerpas posibles, y con ella la resistencia.

La obra nos permite dilucidar que el cuerpo y el género canalizan el comportamiento, las significaciones, las percepciones de los sujetos. La subjetividad y el dinamismo de la cultura permiten transformaciones en las pautas de conducta tradicionales, siempre y cuando se presenten las condiciones necesarias para generar estos cambios. La obra plantea estos cambios en la propuesta del goce, en la propuesta de habitar las cuerpas y los deseos. De esta manera el control cissexoafectivo de la cultura patriarcal se ve cuestionado, parodiado y resistido por el cuerpo actora al habitar las cuerpas.

Nos podríamos preguntar ¿es la construcción del género y del cuerpo un mecanismo construido culturalmente para normativizar los cuerpos y las conductas sexuales de manera arbitraria? Probablemente sí, y probablemente una respuesta entre tantas, contraria a esa normalización (que como vimos esconde violencia físico/simbólica), sea el habitar tanto cuerpos como deseos en una identificación procesual. De esta manera podemos observar como *Amores libres* utiliza el cuerpo como territorio de resistencia y al mismo tiempo el cuerpo político como medio de resemantización proponiendo nuevas performatividades atravesadas por el control del cuerpo social.

Bibliografía

- Butler J. (2004). *Undoing gender Rouletge*. London and New York 3143. Brasil.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidos.
- Dorling, Elsa (2009). *Sexo, Género y Sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Drucaroff, Elsa (2016). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.
- De Diego, E. (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Ediciones Siruela.
- Femenías, M. L. (2011). “Violencia del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas”. *Feminismo, género e igualdad*. Ed. María Luisa Femenías. Pensamiento Iberoamericano, EGRAF, , pp. 42-65.
- Giunta, Andrea (2020). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Pessolano, C. (2021). Caracterizaciones teóricas e irradiaciones prácticas: tramas y reflexiones de espesor en el teatro argentino contemporáneo. Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas. Valparaíso. Chile
- Pessolano, C. (2021). Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro: las trazas del discurso de la praxis en el teatro argentino contemporáneo. ESCENA Revista de Arte. Buenos Aires. Argentina.

Obra teatral:

-*Amores Libres.* Estreno, en agosto del 2021, Amores Libres se presentó en numerosas ocasiones en el Centro Cultural La Colombina. Formó parte del ciclo TEATRX-entre la ficción y las corporalidades, organizado por la Universidad Nacional de Cuyo, Instituto Nacional del Teatro, Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el racismo -delegación Mendoza

Fotografías:

Barile, A.C (2021). Fotografías tomada en la muestra realizada en el centro cultural La colombina. En el marco del ciclo TEATRX-entre la ficción y las corporalidades. 23 de Agosto 2021. Godoy Cruz. Mendoza

La Autora

Estudiante de Maestría en critica artística



Tradiciones y dispositivos disciplinares en los primeros años de la carrera Historia del Arte (Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Traditions and disciplinary devices in the early years of the Art History degree (School of Fine Arts, National University of La Plata, Argentina)

Traditions et dispositifs disciplinaires dans les premières années du cursus d'histoire de l'art (École des Beaux-Arts, Université nationale de La Plata, Argentine)

Tradições e dispositivos disciplinares nos primeiros anos do curso de História da Arte (Escola de Belas Artes, Universidade Nacional de La Plata, Argentina)

Традиции и дисциплинарные приемы на ранних этапах обучения по специальности «История искусств» (Школа изящных искусств Национального университета Ла-Платы, Аргентина)

Berenice Gustavino

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de San Martín
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio
Escuela de Arte y Patrimonio
gustavinobe@yahoo.com
Buenos Aires - Argentina

Resumen

El trabajo analiza las características de la primera etapa de existencia de la carrera Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. El objetivo es estudiar qué concepción de la historia del arte dominó en el período comprendido entre los años 1962 y 1976, y de qué modo ésta moldeó la enseñanza de la disciplina. Para hacerlo, se toman en cuenta documentos administrativos, planes de enseñanza y programas de la asignatura principal. Se revisan, además, las fichas y notas del profesor a cargo de la enseñanza de la Historia del Arte, Ángel Osvaldo Nessi. Las experiencias de quienes fueran estudiantes en aquellos años se recuperan a través de los testimonios orales para complementar la información provista por la documentación administrativa. Las tesis presentadas como resultado de la aplicación del primer Plan de Estudios permiten cotejar el modo en el que se concretó el proyecto original que guio la creación de la carrera, orientado principalmente a la preparación de docentes y de críticos de arte.

Palabras clave:

instituciones – disciplinas – enseñanza – historia del arte

Abstract:

This paper analyzes the characteristics of the first stage of the Art History program at the School of Fine Arts (ESBA) of the National University of La Plata (UNLP), Argentina. The objective is to study the prevailing conception of art history from 1962 to 1976, and how it shaped the teaching of the discipline. To do so, administrative documents, teaching plans, and syllabi for the main subject are considered. The records and notes of the professor in charge of teaching Art History, Ángel Osvaldo Nessi, are also reviewed. The experiences of those who were students during those years are recovered through oral testimonies to complement the information provided by the administrative documentation. The theses presented as a result of the implementation of the first Curriculum allow us to compare how the original project that guided the creation of the program, primarily oriented toward the preparation of teachers and art critics, was realized.

Keywords:

institutions – disciplines – teaching – art history

Resumo:

Este artigo analisa as características da primeira etapa do programa de História da Arte da Escola de Belas Artes (ESBA) da Universidade Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. O objetivo é estudar a concepção predominante de história da arte entre 1962 e 1976 e como ela moldou o ensino da disciplina. Para tanto, são considerados documentos administrativos, planos de ensino e programas da disciplina principal. Também são revisados os registros e anotações do professor responsável pelo ensino de História da Arte, Ángel Osvaldo Nessi. As experiências daqueles que foram alunos durante esses anos são recuperadas por meio de depoimentos orais para complementar as informações fornecidas pela documentação administrativa. As teses apresentadas como resultado da implementação do primeiro Currículo permitem comparar como foi concretizado o projeto original que orientou a criação do programa, voltado principalmente para a formação de professores e críticos de arte.

Palavras chaves:

instituições – disciplinas – ensino – história da arte

Résumé

Le travail analyse les caractéristiques de la première étape d'existence de la carrière Histoire de l'art à l'École Supérieure des Beaux-Arts (ESBA) de l'Université Nationale de La Plata (UNLP), en Argentine. L'objectif est d'étudier quelle conception de l'histoire de l'art a dominé dans la période comprise entre les années 1962 et 1976, et comment celle-ci a façonné l'enseignement de la discipline. Pour ce faire, il est tenu compte des documents administratifs, des plans d'enseignement et des programmes de la matière principale. Sont également examinées les fiches et notes du professeur chargé de l'enseignement de l'histoire de l'art, Angel Osvaldo Nessi. Les expériences de ceux qui étaient étudiants à l'époque sont récupérées grâce aux témoignages oraux pour compléter les informations fournies par la documentation administrative. Les thèses présentées à la suite de l'application du premier plan d'études permettent de comparer la

manière dont s'est concrétisé le projet original qui a guidé la création de la carrière, axée principalement sur la préparation des enseignants et des critiques d'art.

Mots clés:

disciplines - enseignement - histoire de l'art

Резюме

В данной статье анализируются особенности первого этапа программы по истории искусств в Школе изящных искусств (ESBA) (ШИИ) Национального университета Ла-Платы (UNLP) (НУЛП), Аргентина. Целью является изучение того, какая концепция истории искусств доминировала в период с 1962 по 1976 год и как она повлияла на преподавание этой дисциплины. При этом учитываются административные документы, учебные планы и программы по основному предмету. Также рассматриваются файлы и заметки профессора, отвечающего за преподавание истории искусств, Анхеля Освальдо Несси. Опыт студентов тех лет восстанавливается посредством устных свидетельств, дополняющих информацию, предоставленную административной документацией. Представленные по результатам реализации первой Учебной программы тезисы позволяют сравнить, как был реализован изначальный проект, лежащий в основе создания программы, направленной в первую очередь на подготовку педагогов и искусствоведов.

Слова:

институты – дисциплины – преподавание – история искусств

1. Introducción¹

En 1961, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina) creó el Profesorado y la Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas. La nueva carrera perseguía el objetivo de preparar a los críticos y educadores “con formación científico-profesional de la que carecía el país”.² Con sus dos modalidades, la titulación se sumaba a las carreras de formación de docentes, artistas plásticos y músicos que, desde 1924, ofrecía la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). Ese emplazamiento determinó de manera durable el carácter de la carrera que, a diferencia de lo sucedido en la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde Historia del Arte se implementó en la Facultad de Filosofía y Letras, estuvo directamente vinculado con la praxis artística y con el desarrollo del campo del arte platense.³

Los importantes aportes de la historia de las universidades argentinas contribuyen a la comprensión global del proceso que condujo a la definición del campo del saber disciplinar en ese medio. Así, la creación de la carrera debe ser entendida en el marco de las políticas que, desde 1955 y hasta comienzos de la década siguiente, promovieron la

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue leída en las *II Jornadas Internacionales: Historias de la formación artística en América Latina (siglos XX-XXI)*, organizadas en agosto de 2023 por la Escuela de Arte y Patrimonio (EyAP, UNSAM) y el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP-UNSAM/CONICET).

² Berenice Gustavino, «La Historia del Arte en la UNLP. De materia a carrera», *Arte e Investigación* 16, n.º e037 (2019). <https://doi.org/10.24215/24691488e037>.

³ María de los Ángeles De Rueda, «El campo artístico visual en La Plata (1958-1968)», *Arte e investigación* 12, n.º 6 (2008): 86-90.

actualización de los planes de estudio, fomentaron la investigación y estimularon el papel de las universidades en la formación no solo de profesionales sino de perfiles científicos.⁴ La misma coyuntura condujo también a la constitución de una historia del arte académica en la UBA desde 1963.⁵ Este trabajo se propone aportar elementos para responder a un interrogante relativo a la construcción de la especificidad disciplinar en el medio universitario platense: ¿Qué historia del arte se enseñó para formar a qué historiadores del arte? Para hacerlo, examino la implementación del nuevo proyecto formativo a partir de cuatro tipos de documento: los programas de la materia troncal de la carrera, los escritos relativos a la concepción y al dictado de la asignatura del principal profesor a cargo, los testimonios de graduadas y graduados de la carrera,⁶ y las primeras tesis de grado presentadas para acceder a la licenciatura. Considero que la puesta en serie de esos documentos permite entender cómo las matrices conceptuales y los modos de hacer de la disciplina fueron adoptados y transmitidos por la nueva carrera, tanto como comprender las tradiciones institucionales y los estilos docentes locales movilizados en ese proceso. Entiendo que

⁴ Pablo Buchbinder, *Historia de las universidades Argentinas* (Buenos Aires: Sudamericana, 2010).

⁵ Ana Schwartzman, «De Historia de las artes a Artes. Una carrera hacia la especificidad», en *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, ed. por Marta Penhos y Sandra M. Szir (Buenos Aires: Eudeba, 2020), 27-44.

⁶ Agradezco especialmente a las distintas generaciones de graduadas y graduados que contribuyeron con su tiempo y con documentos de sus archivos personales al avance de esta investigación que tuvo un origen grupal en el marco de dos Proyectos de Investigación y Desarrollo consecutivos (Secretaría de Ciencia y Técnica, UNLP) radicados en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Artes, UNLP. Agradezco también a las y los colegas que integraron esos equipos.

en la conjunción de ambas tradiciones se definió el perfil del egresado de la nueva carrera.

El período analizado se extiende entre la implementación del Plan 1961 que, desde el año siguiente, incorporó la carrera a las formaciones preeexistentes en la ESBA, y la primera mitad de la década del setenta, cuando egresaron las primeras cohortes de estudiantes. Considero ese lapso como una etapa temprana en la historia de la institucionalización de la disciplina en el medio universitario signada por la “latencia en el trabajo científico-histórico”⁷, en la que los esfuerzos orientados a consolidar la organización administrativa y a incrementar el alumnado primaron sobre la producción y difusión de aportes relevantes en el campo del saber disciplinar.

2. Organización de la enseñanza y definiciones en torno a la historia del arte

En el origen de la carrera, los estudios se realizaban en cuatro años a los que se accedía luego de un curso de ingreso que incluía la materia Dibujo. Las materias troncales eran Historia del Arte, Visión y Morfología, presentes en todos los niveles. El Plan de estudios se completaba con dos años de Filosofía y Estética, uno de Historia de la Cultura y uno de Literatura. El pasaje por los talleres de Grabado, Pintura de Taller, Escultura y Pintura Mural se distribuía sucesivamente en cursos anuales. Una materia consagrada

⁷ José Emilio Burucúa, «Historiografía del arte e historia», prólogo a *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo I (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 26.

a la Historia de la Técnica fue prevista en el Plan original pero nunca se dictó. Quienes optaban por el Profesorado debían aprobar tres materias pedagógicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE, UNLP). Para implementar la formación no se crearon nuevas cátedras; el primer Plan de estudios presentaba diferencias mínimas con respecto a las otras formaciones impartidas en la escuela y, quienes estudiaban Historia del Arte, debían adquirir conocimientos y habilidades en la práctica de las técnicas del grabado, de la pintura y de la escultura en los talleres, junto a quienes se preparaban en esas disciplinas.⁸ Esas particularidades facilitaron el tránsito de los estudiantes por distintas formaciones en simultáneo y sostuvieron, con matices a lo largo de la historia de la carrera, la especificidad platense de la formación cimentada en la importancia del contacto directo con las técnicas y los materiales de las disciplinas artísticas en la preparación de los perfiles teóricos y docentes.

El Plan de 1961 se concibió como parte de una estrategia para renovar y modernizar la Escuela Superior. Sin embargo, la implementación de la nueva carrera tuvo lugar en un contexto de informalidad administrativa y de escasa matriculación estudiantil. Hasta 1972, Ángel Osvaldo Nessi fue, con exclusividad, el profesor a cargo de los cuatro años de Historia del arte. Dictaba sus clases para grupos poco numerosos, en los que confluían estudiantes de todas las formaciones de la escuela e, incluso, de distintos años de las

⁸ Retomo aquí algunos elementos observados en Marina Panfili y Lucía, Savloff, «La formación en Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP (1961-1980)», en *La constitución de las disciplinas artísticas*, ed. por Berenice Gustavino (La Plata: Papel Cosido, Universidad de La Plata, 2021), 472-484.

carreras.⁹ Para esa tarea, Nessi contaba con la experiencia acumulada como profesor en los cursos Lectura y Comentario de textos literarios e Historia del Arte de las carreras humanísticas de la FaHCE donde había completado sus estudios y alcanzado el título de Doctor en Letras.¹⁰ José Rafael Destefano, que había sido su profesor y tutor de tesis, le abrió el camino para acceder a cargos docentes en esa institución. Más accidentada se revela su trayectoria en la ESBA. En 1938 ingresó para cumplir funciones administrativas: fue celador, responsable de Publicaciones e impresiones, encargado del Archivo de la Escuela durante la década de 1940, y encargado del Museo de la institución creado en 1955. Sin darle acceso aún a cargos de enseñanza, la Escuela le encomendó la jefatura de redacción de su órgano oficial, la revista *Imagen*, aparecida entre 1944 y 1949. Recién en 1956, luego del pasaje de Estanislao de Urraza y de Julio E. Payró por la cátedra de Historia del arte, Nessi accedió a la titularidad de la materia mediante un concurso.¹¹ Hasta la creación de la carrera enseñó Historia del arte a quienes se formaban como artistas y docentes cuando ésta era sólo un curso en el currículo de esos estudios.¹² Hemos localizado dos programas de la materia

⁹ Las Actas de las Mesas de examen del período registran el pasaje por esa instancia de estudiantes inscritos en el primer año de la carrera Historia de las artes plásticas. Cinco fueron evaluados en distintas materias en 1962; diez en 1966 y ocho lo hicieron en 1969. AR-MEYARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Artes, UNLP.

¹⁰ Obtuvo su doctorado en Letras en 1948 con una tesis sobre el pintor Fernando Fader.

¹¹ Legajos AR-MEYARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal. Legajo del Profesor Ángel Osvaldo Nessi.

¹² Berenice Gustavino, «La Historia del Arte en la UNLP. De materia a carrera».

correspondientes a la década del sesenta - uno fechado en 1963 (correspondiente a primero y a segundo año) y el otro en 1965 (correspondiente al segundo curso)-. Las lagunas en el relevamiento documental se condicen con los testimonios de graduadas para quienes la enseñanza de Nessi carecía de planificación. Sin embargo, documentos inéditos en el archivo del profesor y los programas correspondientes al período siguiente (1970-1976) permiten tensionar esa percepción.

El análisis del contenido de los programas de estudio revela una gran variabilidad en la concepción de la asignatura: nuevas lecturas, modas intelectuales, tensiones políticas, presiones del medio universitario, permearon el modo en que Nessi proyectó el dictado, los temarios, los ejercicios y la bibliografía de sus cursos. Esa mutabilidad no impide reconocer, sin embargo, algunas recurrencias. En primer lugar, la enseñanza de la Historia del Arte privilegió el estudio de problemas teóricos proyectados sobre la cronología del arte occidental. La formulación de planteos abstractos y de carácter general encabezaba los repertorios de casos o hitos históricos abordables desde problemas transversales. En 1963, los módulos “la visión impresionista” y “la visión expresionista” organizaban los programas para primero y segundo año e introducían al estudio diacrónico, pero episódico, de las manifestaciones de ambos tipos de “visión”: de las cavernas a Goya, del cercano oriente al arte de los niños y de los primitivos actuales. El programa de 1971 para tercer año respondía también a esa modalidad: las unidades “Las cualidades nuevas del espacio” y “La dimensión del tiempo” ordenaban como problemas comunes el abordaje de distintos hitos del

arte moderno.¹³ Ese rasgo de los programas, y la concepción de la historia del arte que se desprende, tendrá variaciones con el correr de los años en tanto el tipo de problema se orientó primero, al análisis de las formas artísticas como entidades transhistóricas, en una evidente posición formalista y, más tarde, viró hacia la pregunta por el sentido y por la dimensión comunicativa del arte.

La preeminencia de la organización conceptual para el estudio del fenómeno artístico no canceló, sin embargo, la estructuración cronológica de algunos programas. En esta modalidad es notable la jerarquía otorgada al estudio del siglo XIX: en 1965, el programa para segundo año proponía un recorrido bien *à la française* entre el esteticismo de 1900 y el apartamiento “definitivo” de la naturaleza introducido por el cubismo, perspectiva apadrinada por Jean Cassou cuyo volumen *Panorama de las artes plásticas contemporáneas* -publicado originalmente por Gallimard en 1960 y rápidamente traducido al español y editado por Guadarrama en 1961- integraba la bibliografía. La organización según ese principio era coherente con la idea de Nessi de que una introducción a la historia del arte “podría muy bien arrancar con el siglo XIX” estudiando las sucesivas concepciones de la imagen/obra como “visión del mundo” según escribió en 1966.¹⁴ Los testimonios

¹³ Ángel Osvaldo Nessi, «Programa de Historia del arte 3º año Curso General 1971». AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-3-1-1. Fondo personal Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP.

¹⁴ Ángel Osvaldo Nessi, «Historia del arte (concepto, definiciones, etc.)» (1966) AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-2-5. Fondo personal Ángel Osvaldo

confirman la centralidad acordada al siglo XIX, al impresionismo y al posimpresionismo, y la importancia otorgada al análisis formal de los casos que, en algunos programas, se enumeraban luego de los contenidos. Para replicar los gestos de la disciplina, la materia contaba con un salón especialmente acondicionado dentro de la Escuela, con amplias mesas de madera y pesados cortinados rojos, que le permitía a Nesi proyectar diapositivas en la oscuridad como recurso auxiliar de sus clases expositivas marcadamente enciclopedistas, y ser recordado por esa modalidad en los testimonios de sus estudiantes.¹⁵

La enseñanza privilegió casi exclusivamente el estudio de las artes visuales, sin acordar interés a la música o a la arquitectura. Es interesante destacar, sin embargo, la concepción amplia de la visualidad y el interés por objetos de la cultura situados más allá del conjunto acotado a las artes canónicas y legitimadas que se desprenden de lo enunciado en los programas. Los contenidos de la materia incluyeron, con notable plasticidad jerárquica, los medios audiovisuales en la historia del arte, el arte popular, la cultura de masas, el arte y la ciudad, las tiras cómicas, el tango, el arte de los niños e, incluso, “la posible ampliación de la conciencia humana y los automatismos del lenguaje (L.S.D.)”. La incorporación de esos contenidos -de los que no podemos asegurar su efectivo dictado- puede comprenderse

Nesi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP.

¹⁵ En los vastos antecedentes presentados para concursar por su primer cargo docente en la ESBA en 1956, Nesi detalló pormenorizadamente el “Material didáctico especializado” con que contaba para asumir el puesto. Este consistía, entre otras, en una colección de 6400 diapositivas de pintura, escultura, arquitectura, grabado, escenografía, mapas históricos, cuadros sinópticos y dibujo ilustrando todas las épocas de la Historia del arte.

como parte de una actualización atenta a los debates contemporáneos en la cultura y en las artes¹⁶ y como extensión de la percepción, registrada por Nessi en notas inéditas, de que “la Historia del arte ya no cabe en modo alguno en los museos”.¹⁷

La bibliografía asociada al dictado de la materia acompañó los programas y se consignó en documentos independientes confeccionados por el profesor a cargo. En ese corpus predominaban las historias generales, los panoramas y los diccionarios de procedencia europea. Obras de referencia como las de René Huyghe o de José Pijoan convivían con trabajos como los de Pierre Francastel, Arnold Hauser, Herbert Read, José Camón Aznar, Gaëtan Picon, Élie Faure y Lionello Venturi, en traducciones al español o en sus versiones originales.¹⁸ A mediados de los años 1960, los títulos sobre el arte moderno, los “ismos” y sus más representativos artistas franceses, del impresionismo al cubismo, tenían preeminencia. En esa biblioteca de

¹⁶ El período estudiado se caracterizó por la renovación de las prácticas artísticas y por una fuerte tendencia experimental que aspiró a hibridar el arte con distintas zonas de la vida social como los medios de comunicación, la tecnología y la política. En este impulso de filiación vanguardista, las instituciones fueron objeto de crítica y de impugnación. Ver, entre otros importantes trabajos: Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política : arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001); y Ana Longoni, A. y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000).

¹⁷ Ángel Osvaldo Nessi, «Historia del arte (concepto, definiciones, etc.)».

¹⁸ Listas de bibliografía elaboradas en distintas épocas se conservan en el archivo de Nessi asociadas a los temas que abordaba en sus cursos. AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-2-5. Fondo personal Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

aspiración universalista -en términos únicamente occidentales- los trabajos de Jorge Romero Brest y de Julio E. Payró representaban las contribuciones argentinas.

3. El problema del método entre la crítica y la cátedra

El modo en que Nessi concibió la enseñanza de la Historia del Arte permite establecer analogías con los programas contemporáneos del profesor Julio E. Payró para la materia en la Universidad de Buenos Aires. En ellos “pareciera haber predominado más el análisis de las formas artísticas que la profundización de períodos históricos o problemas culturales en relación con ellas”.¹⁹ Una explicación de este rasgo se encuentra en la relación de ambos profesores con el ejercicio de la crítica de arte, tarea que Nessi desplegó tanto en publicaciones como *El Argentino*, *Anuario Plástica*, *Revista de la Universidad* y el *Boletín* de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AAC) como en emisiones radiales y catálogos de exhibición a lo largo de su trayectoria. Esa práctica se sumó, además, a su formación universitaria como Doctor en Letras antes señalada, a su experiencia docente en cursos de literatura y a la publicación del poemario *Soledades* en 1943. Esa identidad pública vinculada a las letras y a la poesía será abandonada hacia 1960²⁰ momento en el que, justamente, se organizaba la nueva carrera. En paralelo a su rol docente, Nessi cumplió

¹⁹ Carla García, «Recorridos de los estudios histórico-artísticos en la Universidad. Prácticas institucionales, perfiles profesionales y vínculos interfacultades», en *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, ed. por Marta Penhos y Sandra M. Szir (Buenos Aires: Eudeba), 2020, 77.

²⁰ Juan Cruz Pedroni, «Ciencias del arte y cultura del libro. Interrupciones y desplazamientos de un diálogo en tres proyectos de Ángel Osvaldo Nessi», en *La constitución de las disciplinas artísticas*, ed. por Berenice Gustavino (La Plata: Papel Cosido, Universidad de La Plata, 2021), 485-495.

múltiples tareas vinculadas al oficio del historiador del arte: participó en reuniones científicas en el ámbito nacional e internacional;²¹ integró asociaciones profesionales;²² realizó viajes y estancias de formación en el extranjero;²³ asumió tareas de gestión institucional;²⁴ fue convocado como experto en peritajes y certificaciones; y publicó artículos y libros especializados.²⁵ Sus intervenciones en la escena artística aportaron, además, a la construcción de su figura como especialista en la obra del pintor Emilio Pettoruti.

A pesar de haber contado con un apoyo institucional mínimo, las credenciales adquiridas en esas tareas posicionaron a Nessi como el actor insoslayable en la

²¹ Participa en el Segundo Congreso Internacional sobre Enseñanza Audiovisual organizado en la ESBA en 1963, y en el Simposio de Críticos de Artes Plásticas organizado por el Departamento de Artes Plásticas del Consejo Provincial de Difusión Cultural del Ministerio de Gobierno, Educación y Justicia de la Provincia de Tucumán en 1969.

²² Integra la Asociación Argentina de Crítica de Arte (AACAA) y recibe una mención especial en los premios que esa asociación entrega en el período 1962-1963.

²³ En 1961, participa en el IV Congreso de Cooperación Intelectual con motivo del III Centenario de Velázquez en Málaga. En 1964 viaja nuevamente a Europa y visita Estados Unidos donde realiza una estancia como becario de la College Art Association of America.

²⁴ En 1964 es nombrado director interino del Museo de Artes Plásticas de la Provincia de Buenos Aires (hoy Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti") y, en 1965, Director de Artes Plásticas de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación de la misma provincia.

²⁵ Antes del período abordado publica *Situación de la pintura argentina* (1956) y *Malharro* (1957). En 1968 publica *Técnicas de investigación en la historia del arte*, trabajo pensado para circular y ser usado en la enseñanza universitaria de la Historia del arte. A comienzos de la década del sesenta, en paralelo a la creación de la carrera en UNLP, oficia de editor de una serie de carpetas de artistas y opúsculos publicados bajo el sello del Instituto de Estudios Artísticos (IEA), fundado por él mismo.

articulación de una tradición disciplinar con un nuevo espacio académico dedicado a la formación de un cuerpo de especialistas²⁶ y le permitieron participar en el proceso de especialización disciplinar incipiente que tuvo lugar con la creación de las carreras en Buenos Aires²⁷ y en La Plata.²⁸ Desde la cátedra, experimentó con el perfil que pretendía imprimir a la enseñanza de la disciplina en un contexto institucional de formación de artistas y, en esos ensayos, su propia preparación y trayectoria, que lo vinculaban a una tradición de herencia doble, la del poeta y la del crítico, permearon la Historia del Arte que promovió desde sus cursos. Esta estuvo signada por la necesidad de preparar perfiles profesionales docentes y críticos con capacidad de agencia sobre el presente que dominaran tanto los saberes históricos como las claves del arte actual. La actualización rápida de la bibliografía y de los contenidos de la asignatura principal pueden comprenderse desde ese prisma.²⁹

²⁶ Michela Passini, *L'oeil et l'archive: Une histoire de l'histoire de l'art* (París, France: la Découverte, 2017).

²⁷ Sandra M. Szir, «Tras las huellas de una práctica profesional: Adolfo Luis Ribera y un canon para el arte argentino», en *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, ed. por Marta Penhos y Sandra M. Szir (Buenos Aires: Eudeba, 2020), 110.

²⁸ Resta explorar de manera comparada la simultaneidad, los contactos entre agentes y la circulación de las ideas en los procesos de institucionalización de la Historia del Arte en distintas instituciones y regiones de Argentina. Sobre ese proceso en la Universidad Nacional de Cuyo, ver: Susana Ávila, «Homenaje. 40º aniversario de creación de la Licenciatura y Profesorado en Historia del Arte», en *Huellas 9* (2016) y María Alejandra Crescentino, *Memorias en el tintero. Creación de la carrera Historia del Arte y actuación disciplinar de Carlos Francisco Memoli*, Informe de Beca, Facultad de Artes y Diseño: Mendoza, 2010.

²⁹ Encontramos un ejemplo del ritmo de actualización de sus programas cuando, en 1972, Nessi propone estudiar “las tareas realizadas por el CAyC en 1971”; o en 1976 cuando uno de sus programas incluye como temas el arte conceptual y el arte de sistemas e incorpora material editado por el CAyC y *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchán Fiz publicado en 1972.

No obstante, a medida que avanzó el período, el examen de la historia de los saberes sobre el arte y la cuestión del método ocuparon un lugar central en los programas de la materia. Una serie de notas sobre la “Estructura y plan de la carrera” recoge elementos para entender qué objetivos perseguía la nueva formación. Esos apuntes indicaban que el carácter interpretativo asociado a las disciplinas de la educación artística debía, en la instrucción de los especialistas, complementar “la sensibilidad con el método” y reunir “la opinión y el saber”.³⁰ Entrenar la capacidad de “hablar de las obras con fundamento” constituía la especificidad de la nueva carrera y sustentaba la utilidad del nuevo perfil en relación con las carreras tradicionales de la ESBA.

Las premisas de que a cada forma de arte corresponde una filosofía y de que la Historia del arte “ha permitido a las civilizaciones comprender el verdadero carácter de su historia” tensionaron las posiciones formalistas y abrieron el contenido de los programas a revisiones historiográficas y metodológicas. En 1966, el programa de estudios prometía el ambicioso y exhaustivo examen de distintas “concepciones” en torno al arte: la visibilista; las que abordan el contenido significativo de las formas; la esteticista; el criticismo kantiano; el positivismo de Compte y Taine; la *Kunstwollen* de Alois Riegl; la iconografía de Erwin Panofsky; la concepción sociológica; la

³⁰ Ángel Osvaldo Nessi, «Hist. de las Artes Plásticas». Sin fecha. AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-2-5. Fondo personal Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

estructuralista y, finalmente, la semiológica de Umberto Eco.³¹ La inquietud metodológica en la enseñanza se relacionó con otras áreas contemporáneas de la producción intelectual de Nessi. En *Técnicas de investigación en la historia del arte*, manual de metodología aparecido en 1968 (Buenos Aires: Nova), esas “concepciones” se transformaron, con ajustes, en los seis “métodos” relevados: el histórico-crítico; el positivista; el fenomenológico; el que aplicaba Simmel en *Rembrandt*; el que cruzaba arte y psicoanálisis; el estructuralista. Con ese manual, Nessi buscó desmarcar la tarea del especialista del modelo de autoridad previo basado en la relación íntima entre la crítica artística y la poesía.³²

Los fundamentos -filosóficos, formalistas, estilísticos o sociológicos- que puso a disposición en sus clases no implicaron, no obstante, una adscripción metodológica precisa. Al contrario, la jerarquía otorgada al problema del método se orientó más a transmitir cierta erudición historiográfica que a exigir su aplicación en las pesquisas de los estudiantes. Como veremos más adelante, y como escribe en el citado manual de 1968, Nessi no consideraba obligatorio anteponer el método al interés por la investigación y aconsejaba, al contrario, “comenzar con

³¹ Ángel Osvaldo Nessi, «Historia del Arte 1966». AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-2-5. Fondo personal Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

³² Pedroni ha señalado que “Las primeras credenciales de Nessi como historiador del arte estaban estrechamente ligadas a esta identidad pública como poeta. Según una representación fraguada en el siglo XIX, la sensibilidad extraordinaria de los poetas los califica especialmente para la escritura sobre arte.” Juan Cruz Pedroni, «Ciencias del arte y cultura del libro. Interrupciones y desplazamientos de un diálogo en tres proyectos de Ángel Osvaldo Nessi», 491.

trabajos premetódicos, a fin de llamar la atención sobre las dificultades”.³³

4. Producción de conocimiento y ampliación de la corporación académica

Desde sus orígenes históricos, la colación de grado, el doctorado o la defensa de la tesis constituyen pasajes que sancionan la adquisición de competencias al mismo tiempo que la pertenencia a una corporación y permiten estudiar cómo la institución aprovecha la producción del saber, cómo lo integra en las carreras, y cómo recurre a él para establecer diferenciaciones y jerarquizaciones.³⁴ En el caso analizado, la carrera ofreció desde su creación un título docente y una licenciatura. Las materias pedagógicas y las prácticas de la enseñanza aseguraban el acceso al primero y una tesis habilitaba al segundo. La implementación de la tesis de grado como requisito para acceder a la licenciatura es difusa: no se menciona en el Plan de 1961 sino más tarde y, hasta 1975, no localizamos ninguna reglamentación de sus características. La realización del trabajo final se confirma, no obstante, en las trayectorias de las y los primeros egresados. Si bien no se trató de tesis doctorales - no habilitaban incumbencias profesionales y no requerían de defensa pública- el cumplimiento de esa etapa afianzó el espacio disciplinar en la institución movilizando las tareas

³³ Ángel Osvaldo Nessi, *Técnicas de investigación en la historia del arte* (Buenos Aires: Nova, 1968), 14.

³⁴ Pierre Verschueren, «La thèse et le doctorat: socio-histoire d'un grade universitaire (XIX^e-XXI^e siècles)», Introduction, document de travail en pré-publication, 2023, 13.

de la investigación y formalizando el vínculo específico entre estudiantes avanzados y profesores-tutores.

Entre 1966 y 1975 se presentaron diez tesis de entre 60 y 235 páginas de extensión. La tutoría estuvo a cargo de Nessi en todos los casos aunque, en algunas ocasiones, los estudiantes contaron con la supervisión de otros docentes como los pintores César López Osornio o Carlos Aragón. Los temas fueron elegidos libremente o, en menor medida, sugeridos por el tutor.³⁵ Si bien los trabajos difieren notablemente entre sí -y aquí encontramos el primer eco del perfil heterogéneo adoptado por la materia troncal de la carrera- es posible reconocer ciertas regularidades genéricas y temáticas. Se trata de ensayos monográficos - modo canónico de organización del trabajo del historiador desde el siglo XIX-³⁶ consagrados a un artista o grupo de artistas y su obra -Leónidas Gambartes³⁷; Xul Solar³⁸; el grupo Nueva Figuración³⁹; a un aspecto de la obra de un artista -Jackson Pollock y el informalismo⁴⁰-; o a problemáticas del arte proyectadas sobre el ámbito nacional o regional -filosofía y crítica en la Argentina⁴¹; arte

³⁵ Pasajes subrayados y comentarios marginales testimonian de la lectura hecha por Nessi de estos trabajos. Sus intervenciones objetan los desvíos del tono analítico y las "caídas" en la valoración impresionista.

³⁶ Michela Passini, *L'oeil et l'archive...*, 16.

³⁷ Lido Iacopetti, «Vida y obra de Leónidas Gambartes» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1966)

³⁸ Jorge O. García Romero, «Alejandro Xul Solar» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1972).

³⁹ Elizabeth Mac Donnell, «Grupo Nueva Figuración» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975).

⁴⁰ Mirta Ruiz, «Jackson Pollock y el informalismo» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1971).

⁴¹ Mónica Gagliardo, «Filosofía y crítica de Arte en la Argentina» (Tesis inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, sin fecha)

platense⁴². El arco temporal observado es casi exclusivamente el siglo XX y el alcance geográfico incluye a los países americanos mientras que los temas y problemas corresponden al arte occidental. No se abordaron la historia del arte antiguo ni las artes fuera de occidente más allá de la inclusión de algún tema que, por su carácter excepcional, confirma la vigencia de una definición del arte como fenómeno moderno y occidental y sugiere una falta de interés, e incluso de experticia, del profesor a cargo. La concordancia entre la orientación dada por Nessi a la enseñanza de la historia del arte, aún con sus variaciones y ajustes en el período, se desvía en un solo trabajo dedicado al arte lituano que se aparta del alcance nacional y contemporáneo de la mayor parte de las tesis.⁴³

Los trabajos presentados por los primeros graduados privilegiaron, en su mayoría, el examen de los objetos visuales. El análisis formal de las obras es una instancia recurrente acompañada en las entregas por reproducciones, diagramas y mapas estructurales, de acuerdo con la orientación hacia la imagen propuesta por Nessi desde su cátedra y sus libros. En algunos casos, el análisis formal es sucedido por interpretaciones de la

⁴² Ana María Altamirano, «El arte platense: El nacimiento de la plástica en La Plata». (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975); Elsa Tagliaferri de Faiella, «El arte platense: Afianzamiento de la actividad artística» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975); María de las Mercedes Quinciana Gustavino, «El arte platense: Grupos y movimientos en la plástica actual» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975)

⁴³ Raquel Catalina Kulionis, «Arte Primario Lituano» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1969).

dimensión significativa de las obras según los elementos de la biografía del artista y de la época. Pocos trabajos explicitan el método adoptado o formulan abiertamente las hipótesis de la pesquisa mientras que la crítica de fuentes y la discusión de la historiografía reciente alcanzan escasa relevancia. Algunas de las investigaciones implicaron tareas de recolección de datos en “el campo” como la realización de entrevistas -con la familia de Leónidas Gambartes en Rosario, poco después de la muerte del artista; o con el artista platense Edgardo Antonio Vigo para una tesis de 1975-; el trabajo en museos y en colecciones; y el relevamiento fotográfico en contacto directo con las obras. Los escritos presentan solidez argumentativa y, a la vez, no excluyen la ponderación de la obra del artista sobre el que trabajan mediante opiniones formuladas en primera persona. La explicitación de la metodología y de las preguntas de la investigación así como el relevamiento sistemático de documentos y publicaciones periódicas manifiestan, a lo largo del período considerado, una creciente formalización de los pasos convencionales de preparación de este tipo de producción. En las dimensiones observadas se detectan aspectos de la concepción de la historia del arte revisados antes: si bien se tendió a sistematizar y formalizar el estudio según las exigencias del género académico, las tesis se presentaron como trabajos de crítica de arte y a sus autores y autoras como críticos de arte. En ningún caso el paratexto o los modos de la enunciación aluden a la tarea como resultado del trabajo de “historiador o historiadora del arte”.

Dos tesis presentadas a comienzos de la década de 1970 abordaron, desde perspectivas dispares, problemas

teóricos. Una estudió los “Fundamentos para una semiótica del objeto pictórico”⁴⁴ y la otra discutió, en un registro ensayístico y orientado a la crítica de fuentes, la “Función del arte y de la crítica en el proceso de liberación nacional”.⁴⁵ Ambos trabajos expresaron dos facetas de la renovación que introdujo la nueva década en el medio universitario argentino: por un lado, la actualización teórica, con la fuerte influencia del pensamiento estructuralista y, por otro, el giro político-ideológico en la orientación de los trayectos formativos ligados en muchos casos a la militancia y al activismo político.⁴⁶

Las tesis del período permanecen inéditas. La disciplina carecía de un órgano editorial propio en la universidad platense: ese dispositivo de control y difusión de la producción en el área del saber específico -síntoma de un mayor afianzamiento institucional- se organizará desde 1977, como parte de las actividades del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano creado en 1975. Así, el saber original producido como resultado del período de formación fue integrado en las carreras de un modo atomizado y desarticulado, mencionado en general y sin detalles como “materiales producidos por la cátedra” en algunos programas de la asignatura.

⁴⁴ Jorge López Anaya, «Fundamentos para una semiótica del objeto pictórico» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1972).

⁴⁵ Graciela Zuppa, «Función del arte y de la crítica en el proceso de liberación nacional» (Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1974).

⁴⁶ Claudio Suasnábar, *Universidad e intelectuales: educación y política en la Argentina (1955-1976)* (Buenos Aires: Manantial, 2004), 78.

La tesis es una “institución encargada de controlar el acceso al cuerpo”,⁴⁷ un dispositivo que habilita a los antiguos estudiantes a pasar a formar parte de la corporación universitaria. En 1972, dos graduados fueron incorporados a la cátedra de Nesi⁴⁸ y, desde el mismo año, la exclusividad de ese profesor histórico al frente de la materia troncal fue alterada por la incorporación de Jorge López Anaya, uno de los recientes graduados, como profesor adjunto al frente de los dos primeros niveles de la materia.

5. Primera revisión integral del Plan de estudios y clausura de una etapa

Los años previos a la dictadura cívico-militar iniciada en marzo de 1976 vieron la confluencia, en medida comparable, de fuertes impulsos transformadores y de una violencia política represiva creciente. Si bien una mención rápida de los acontecimientos en el espacio académico que nos ocupa no podría hacerle justicia a la complejidad del período,⁴⁹ la reforma de los planes de estudio formalizada

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Homo Academicus* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014), 114.

⁴⁸ Desde mediados de la década, estudiantes avanzados de la carrera se incorporaron a la cátedra de Nesi. En 1965, Jorge López Anaya fue designado ayudante interino. En 1970, Jorge García Romero se sumó como ayudante *ad honorem* y, en 1971, lo hicieron Elsa Mendoza Godoy de Cingolani y Mirta Ruiz. Para quienes aspiraban al título de profesor, esa experiencia fue conmutada como antecedente de las materias pedagógicas.

⁴⁹ Con la intervención de las universidades nacionales durante la presidencia de Héctor J. Cámpora, Rodolfo Agoglia fue designado interventor de la UNLP y la ESBA quedó a cargo de Jorge Abad. Bajo esa gestión culminó el proceso por el cual la Escuela Superior fue elevada de rango, una aspiración por la que habían batallado diversas gestiones, y pasó a ser Facultad de Artes y Medios Audiovisuales (FAMA) en 1973. Esa denominación tuvo una vida corta y pronto se retrotrajo a la más tradicional Facultad de Bellas Artes. El asesinato de dos funcionarios de la UNLP, Rodolfo Achem y Carlos Miguel, perpetrado el 8 de

con la implementación del Plan 1976, permite rastrear transformaciones en la concepción de la carrera Historia del Arte.⁵⁰ Con el nuevo plan, la duración de los estudios se extendió a cinco años y aumentó notablemente la cantidad de materias que pasaron de ser 20 en 1961 a 29 -incluidas las pedagógicas- en la nueva etapa. Se creó la “básica” Teoría e Historia de las Artes Plásticas -en cinco niveles-, que se sumó a los cuatro años de Historia del Arte luego de una Introducción a las Artes en primer año. Si bien se conservó el pasaje por los talleres de cada lenguaje artístico y por las asignaturas Morfología y Visión -con menos niveles que en el Plan anterior-, se robusteció la presencia de materias específicas, teóricas e históricas, lo que imprimió a la carrera un perfil marcadamente distinto al de la formación de artistas con el que coincidía hasta entonces. En 1975 se estableció, además, un “Reglamento de tesis” para todas las carreras dependientes del Departamento de Plástica.⁵¹ En la implementación del Plan 1976 -que será objeto de una nueva modificación en 1980- tendrá un rol central la designación de Jorge López Anaya, egresado de la carrera, como Decano de la Facultad de Bellas Artes, que se mantuvo en ese rol desde julio de 1976 a julio de 1980.⁵² Durante su

octubre de 1974 por la Concentración Nacional Universitaria (CNU), agrupación de extrema derecha, condujo al cierre de la universidad que fue intervenida por el Poder Ejecutivo Nacional y suspendió sus actividades hasta comienzos de 1975.

⁵⁰ El Plan 1961 fue objeto de modificaciones parciales desde fines de la década de 1960 y hasta 1975.

⁵¹ Resolución 26/75 del 12 de marzo de 1975.

⁵² Designado inicialmente como interventor, fue confirmado como decano titular unos meses más tarde. Luego de su renuncia permaneció vinculado a la Facultad hasta abril de 1984, cuando fue dado de baja en sus cargos docentes por la gestión normalizadora de Roberto O. Rollié. Legajos AR-MEyARGFBA-

gestión fueron designados, con el objetivo de constituir las nuevas cátedras requeridas por el Plan 1976, licenciados y profesores recibidos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en lugar de graduadas y graduados de la casa.⁵³

Es posible sondar el impacto de las discusiones contemporáneas y de las exigencias de una comunidad estudiantil en transformación en la concepción de la materia troncal. En 1973, Nesi fue cuestionado por la “Asamblea de Historia de las Artes Plásticas”, organización de estudiantes de filiación peronista que criticó su metodología y objetó la superficialidad de los abordajes exigiendo la remoción del profesor. El contexto aludido por el reclamo, fechado el 4 de junio de 1973, es el de los cambios planteados en la universidad por la reciente asunción de Héctor J. Cámpora en la presidencia del país, evento que oficializaba el regreso del peronismo al poder luego de años de proscripción y dictaduras. La incorporación de nuevos y jóvenes docentes -como Néstor García Canclini en la cátedra de Filosofía y Estética, y Juan Carlos Romero en el taller de Grabado- que introdujeron perspectivas teóricas renovadoras y aplicaron concepciones de la enseñanza inéditas, facilitó también el contraste con la tradición local

UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal. Legajo del Profesor Jorge López Anaya. La recuperación de la democracia movilizó el cuestionamiento de aquellos docentes y funcionarios que habían ejercido durante la dictadura. La trayectoria de López Anaya fue puesta fuertemente en cuestión por la comunidad estudiantil que rechazó su continuidad en la institución. López Anaya continuó su carrera en Buenos Aires y no volvió a ejercer en la facultad platense.

⁵³ Fueron incorporados las y los docentes Guiomar Valverde Pereyra de Urgell, Graciela Taquini, Paulina Harari, Ethel R. de Martínez Sobrado, Juan Cristián Herrero Ducloux, Cora Dukelsky, Marta Sánchez, Jorge A. Zerda.

asociada, en el terreno de la Historia del arte, a la figura tutelar de Nessi.

Si bien no es posible leer en sentido lineal o unívoco la relación entre los acontecimientos de la vida política y las novedades en la árida superficie textual de los documentos docentes y administrativos, es notable verificar algunas transformaciones en la concepción de la materia Historia del Arte según lo muestran sus programas. En 1973, el tercer año de estudio se consagró con exclusividad al arte argentino con un ambicioso temario que se remontaba a las primeras ocupaciones del territorio local y al pasado indígena considerándolas “en términos antropológicos” para estudiar luego “las grandes culturas de América”, los tiempos de la colonia y, finalmente, el “arte argentino actual” en el Instituto Torcuato Di Tella y en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC).⁵⁴ La pregunta por lo nacional en el arte, que no era nueva entre las preocupaciones de Nessi, se revisaba a la luz de lo que el programa llamaba la “influencia de culturas foráneas” y el “colonialismo cultural”. Al año siguiente, la fundamentación del curso proponía “exceder con amplitud los límites de una ‘historia’ para elevarse a una meditación sobre los problemas y cuestiones más acuciantes del ser nacional.” En 1975, el programa para tercer y cuarto año de Historia del Arte, organizado en cinco bolillas a partir del tema general “La crítica y las ideas estéticas en Argentina (1810-1960)” incluyó como último contenido el “Papel del arte en la

⁵⁴ Ángel Osvaldo Nessi, «Programa de Historia del Arte Argentino III año». Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1973.

revelación de la conciencia nacional”.⁵⁵ En el programa para 1976, adecuado al nuevo Plan de estudios, por su parte, una breve introducción permitía reflexionar sobre el período iniciado con el Plan inaugural de la carrera del año 1961 y evaluar las transformaciones contemporáneas. Allí, Nessi afirmaba que “la Historia del Arte no es ya un fin en sí misma, sino que se revela como un instrumento susceptible de ser entendido como método para el conocimiento de lo humano” agregando que “lo que varía es el sentido instrumental de cultura que puede legítimamente asignarse a la investigación histórico-artística”. Los ecos del período convulsionado reaparecían como novedad en esa fundamentación donde se lee,

A la concepción de origen evolucionista (...) puede oponerse hoy la necesidad de distinguir los aportes específicos de cada etapa histórica (...) y, para el caso particular de la Argentina, el modo como esos cambios implican una aceptación o un conato frente a la así llamada dependencia cultural.⁵⁶

Estas novedades en los contenidos de la enseñanza, que se manifestaron en la incorporación de terminología ausente en la escritura previa de Nessi, deben ser consideradas en relación con la incorporación de bibliografía inédita en el repertorio tradicional del profesor. Los trabajos de Juan José Hernández Arregui, Ángel Rama, Ezequiel Martínez Estrada, Ricardo Carpani, Frantz Fanon, entre otros,

⁵⁵ Ángel Osvaldo Nessi, «Programa de Historia del Arte- 3º y 4º básica. Tema: La crítica y las ideas estéticas en Argentina (1810-1960)». Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975.

⁵⁶ Ángel Osvaldo Nessi, «Programa Historia de las artes plásticas, Básica». Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1976.

sugieren la introducción de modulaciones hacia el pensamiento latinoamericano, las lecturas locales del marxismo y el ideario peronista en la concepción de la materia. Si bien no existen elementos que permitan postular una mutación en la posición ideológica del profesor, el giro sociológico, de corte latinoamericanista y crítico de las hegemonías culturales que traslucen los programas de la materia de la primera mitad de la década de 1970 permiten confirmar la porosidad frente a las novedades tanto como la adaptación o la adecuación a los virajes exteriores a la cátedra, que caracterizó el modo de enseñar la Historia del Arte en la ESBA en la etapa estudiada.⁵⁷

⁵⁷ Si bien aquí me detengo únicamente en la materia Historia del arte, es necesario señalar que al iniciarse el ciclo lectivo del año 1974, la UNLP introdujo en la estructura académica de sus facultades un ciclo de formación de la conciencia nacional implementado con el Curso Introductorio a la Realidad Nacional que debían seguir quienes ingresaban a todas las carreras (Ordenanza 104, diciembre de 1973). Ver, Lucía Abbattista y Ana Julia Ramírez, «De la gestión Taiana a la "misión Ivanissevich". Las universidades nacionales entre la renovación y la reacción (1973-1976)», en *100 años de Reforma Universitaria: principales apelaciones a la universidad argentina*, ed. por Francisco José Miguel Talento Cutrin (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CONEAU-Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria, 2022), 253-267. En la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales (FAMA) se dictó el Taller de Arte, Comunicación y Cultura Nacional que incluía contenidos y bibliografía próximos a los implementados por Nessi. Ver: Cuadernillos editados por el Área Básica de Arte y Comunicación, Taller de Arte, Comunicación y Cultura Nacional, de la Facultad de Medios Audiovisuales (FAMA), UNLP. En las universidades de La Plata y de Buenos Aires, "los planes de estudio, los programas de las materias y las formas de transmisión fueron observadas y puestas en línea con el clima revolucionario", Ana Schwartzman, «De Historia de las artes a Artes. Una carrera hacia la especificidad», 35.

6. Conclusiones

Este trabajo aspiró a mostrar cómo la complementariedad entre la enseñanza de las disciplinas artísticas en la ESBA y la formación ofrecida por la nueva carrera, tanto como el perfil intelectual del profesor al frente de la cátedra Historia del Arte, signaron el carácter de la disciplina en la universidad platense en la primera década de su existencia, oscilante entre la historia -prometida en su denominación- y la crítica de arte. El análisis de los programas que organizaron la enseñanza de la Historia del Arte reveló, asimismo, la heterogeneidad, la variación de las jerarquías entre los contenidos y los ajustes producidos a medida que se incorporaron nuevas lecturas, perspectivas e inquietudes, no solo conceptuales, sino también ideológicas, en el medio universitario en cuestión.

Las matrices epistemológicas que modelaron la enseñanza en la etapa inicial de la novísima carrera encontraron su fundamento en el andamiaje tradicional de la historia del arte en tanto disciplina occidentalocentrada, moderna, con margen para cierta autoconciencia de ese sesgo y de ser una invención occidental reciente. El alcance geográfico del estudio histórico del arte estuvo acotado a occidente, con énfasis en el arte europeo y, en esa malla, el arte argentino se integró como el episodio local del concierto universal/occidental. No obstante, la historia y la contemporaneidad del arte nacional adquirieron progresiva centralidad tanto como el interés por el arte y los artistas de la ciudad de La Plata, como muestran numerosos trabajos de Nessi sobre el tema y al menos tres tesis elaboradas bajo su dirección.

La orientación hacia la imagen, dominante en los primeros programas, fluctuará más tarde hacia el interés por el contexto y por los documentos como fuente, con un horizonte proyectado hacia las cuestiones de la intencionalidad y el sentido. Esa matriz será revisada, a comienzos de la década de 1970, a la luz de nuevas lecturas y preguntas en torno al arte nacional y regional, en sintonía con la revisión de la tradición previamente establecida. En la nueva década, los temas de algunas tesis tanto como el cambio de sesgo que adoptaron los programas de la asignatura troncal permiten confirmar la permeabilidad de las formulaciones docentes con respecto a las tensiones del medio académico tanto como a los giros intelectuales y políticos del período.

La estabilización de los dispositivos de la disciplina académica -nuevo plan de estudios, aumento de las asignaturas específicas, reglamentación para las tesis, ingreso de nuevos docentes diplomados en la institución- permite identificar, hacia la segunda mitad de la década de 1970, la conclusión de la etapa de latencia y el pasaje a otra instancia, de mayor formalización de la disciplina en el medio académico y de paulatina construcción de otro perfil del egresado.

Bibliografía

Abbattista, Lucía y Ana Julia Ramírez. «De la gestión Taiana a la “misión Ivánissevich”. Las universidades nacionales entre la renovación y la reacción (1973-1976)». En *100 años de Reforma Universitaria: principales*

apelaciones a la universidad argentina. Editado por Francisco José Miguel Talento Cutrin, 253-267. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CONEAU-Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria, 2022.

Ávila, Susana. «Homenaje. 40º aniversario de creación de la Licenciatura y Profesorado en Historia del Arte». *Huellas* 9 (2016). <https://bdigital.uncu.edu.ar/8815>

Altamirano, Ana María (1975). El arte platense: El nacimiento de la plástica en La Plata. Dir: Ángel Osvaldo Nesi. Tesis inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014

Buchbinder, Pablo. *Historia de las universidades Argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

Burucúa, José Emilio. «Historiografía del arte e historia». Prólogo a *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo I. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Crescentino, María Alejandra. «Memorias en el tintero. Creación de la carrera Historia del Arte y actuación disciplinar de Carlos Francisco Memoli». Informe de beca. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2010. <https://bdigital.uncu.edu.ar/6873>

De Rueda, María de los Ángeles, «El campo artístico visual en La Plata (1958-1968)». *Arte e investigación* 12, n.º 6 (2008): 86-90.

Gagliardo, Mónica. «Filosofía y crítica de Arte en la Argentina». Tesis inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, sin fecha.

García, Carla. «Recorridos de los estudios histórico-artísticos en la Universidad. Prácticas institucionales, perfiles profesionales y vínculos interfacultades». En *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, editado por Marta Penhos y Sandra M. Szir, 75-92. Buenos Aires: Eudeba, 2020.

TRADICIONES Y DISPOSITIVOS DISCIPLINARES EN LOS PRIMEROS AÑOS DE LA CARRERA
HISTORIA DEL ARTE (ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LA PLATA, ARGENTINA)

García Romero, Jorge O. «Alejandro Xul Solar». Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1972.

Gustavino, Berenice. «La Historia del Arte en la UNLP. De materia a carrera», *Arte e Investigación* 16, e037 (2019). <https://doi.org/10.24215/24691488e037>. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Gustavino, María de las Mercedes Quinciana. «El arte platense: Grupos y movimientos en la plástica actual». Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975.

Iacopetti, Lido. «Vida y obra de Leónidas Gambartes». Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1966.

Kulionis, Raquel Catalina. «Arte Primario Lituano». Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1969.

López Anaya, Jorge. «Fundamentos para una semiótica del objeto pictórico». Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1972.

Mac Donnell, Elizabeth. «Grupo Nueva Figuración». Tesis de grado inédita. Biblioteca de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975.

Nessi, Ángel Osvaldo. «Hist. de las Artes Plásticas». Sin fecha. AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-2-5. Fondo personal Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Nessi, Ángel Osvaldo. «Historia del Arte 1966». AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-2-5. Fondo personal Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Nessi, Ángel Osvaldo. «Historia del arte (concepto, definiciones, etc.)». AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-2-5. Fondo personal Ángel Osvaldo

Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Nessi, Ángel Osvaldo. *Técnicas de investigación en la historia del arte*. Buenos Aires: Nova, 1968.

Nessi, Ángel Osvaldo. «Historia de las Artes Plásticas - Plan de trabajos 1969». AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-2-5. Fondo personal Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Nessi, Ángel Osvaldo. «Programa de Historia del arte 3º año Curso General 1971». AR UNLP-FDA-AyCD-IHAAA FP-AON(01)-3-1-1. Fondo personal Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Nessi, Ángel Osvaldo. «Programas de Historia del Arte. 3º y 4º años, carrera-cursos 1972». Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1972.

Nessi, Ángel Osvaldo, «Programa de Historia del Arte Argentino III año». Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1973.

Nessi, Ángel Osvaldo, «Programa de Historia del Arte- 3º y 4º básica. Tema: La crítica y las ideas estéticas en Argentina (1810-1960)». Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975.

Nessi, Ángel Osvaldo. «Programa Historia de las artes plásticas, Básica». Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1976.

Panfili, Marina y Lucía, Savloff, «La formación en Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP (1961-1980)». En *La constitución de las disciplinas artísticas*, editado por Berenice Gustavino, 472-484. La Plata: Papel Cosido, Universidad de La Plata, 2021. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/libros/libro-constitucion-disciplinas-artisticas.html>

TRADICIONES Y DISPOSITIVOS DISCIPLINARES EN LOS PRIMEROS AÑOS DE LA CARRERA
HISTORIA DEL ARTE (ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LA PLATA, ARGENTINA)

Passini, Michela. *L'oeil et l'archive: Une histoire de l'histoire de l'art*. París, France: la Découverte, 2017.

Pedroni, Juan Cruz. «Ciencias del arte y cultura del libro. Interrupciones y desplazamientos de un diálogo en tres proyectos de Ángel Osvaldo Nessi». En *La constitución de las disciplinas artísticas*, editado por Berenice Gustavino, 485-495. La Plata: Papel Cosido, Universidad de La Plata, 2021. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/libros/libro-constitucion-disciplinas-artisticas.html>

Ruiz, Mirta. «Jackson Pollock y el informalismo». Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1971.

Schwartzman, Ana. «De Historia de las artes a Artes. Una carrera hacia la especificidad». En *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, editado por Marta Penhos y Sandra M. Szir, 27-44. Buenos Aires: Eudeba, 2020.

Suasnábar, Claudio. *Universidad e intelectuales: educación y política en la Argentina (1955-1976)*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

Szir, Sandra. M. «Tras las huellas de una práctica profesional: Adolfo Luis Ribera y un canon para el arte argentino». En *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, editado por Marta Penhos y Sandra M. Szir, 107-121. Buenos Aires: Eudeba, 2020.

Tagliaferri de Faiella, Elsa. «El arte platense: Afianzamiento de la actividad artística». Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1975.

Verschueren, Pierre. «La thèse et le doctorat : socio-histoire d'un grade universitaire (XIXe-XXIe siècles). Introduction, document de travail en pré-publication, 2023. Disponible en: <https://hal.science/hal-04058297> Consultado: 12/07/2023

Zuppa, Graciela. «Función del arte y de la crítica en el proceso de liberación nacional». Tesis de grado inédita. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1974.

La Autora

Doctora en Artes y en Historia del Arte (Universidad Nacional de La Plata y Université Rennes 2, Francia). Becaria postdoctoral del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), EAyP, UNSAM-CONICET, bajo la dirección de las doctoras Marta Penhos y Sandra Szir. Enseña en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes (UNA) y en la Facultad Artes (UNLP), donde también ha dirigido y co-dirigido investigaciones (IHAAA, FDA, UNLP e IIEAC, ATCA, UNA).



Present and future of the audiovisual industry in the canary islands

Presente y futuro de la industria audiovisual
en las Islas Canarias

Presente e futuro da indústria audiovisual nas Ilhas
Canárias

Images et représentations à travers les routes de
montagne

Présent et avenir de l'industrie audiovisuelle dans les
îles Canaries

Настоящее и будущее аудиовизуальной

Domingo Sola Antequera

Universidad de La Laguna
Dpto. H^a del Arte y Filosofía
dsola@ull.edu.es
Canarias - España

Raquel Sola Real

Universidad de La Laguna
rsolareal@gmail.com
Canarias - España

Abstract:

Since the turn of the millennium, audio-visual productions in the Canary Islands have multiplied, especially the foreign ones, because of the tax benefits provided by its Economic and Fiscal System, the ZEC zone and the Canary Islands Investment Reserve —RIC—. To which we should add the labour of the various film commissions settled in the Archipelago and the new phenomenon of “movie tourism”. Taking this into account, this paper tries to reflect on this subject and on the alliances to create synergies between the tourist and the film industries as a source of wealth for this Spanish territory.

Keywords:

Canary Islands cinema, tourism, film industry, film commissions.

Resumen:

En lo que va de siglo las producciones en las Islas Canarias se han multiplicado debido a las ventajas fiscales que ofrecen el Régimen Económico y Fiscal de Canarias, la denominada zona ZEC y la Reserva de Inversiones Canarias —RIC— para el rodaje de productos audiovisuales. A lo que habría que sumarle el trabajo de las diferentes film commissions y el neofenómeno del “movie tourism”. Este texto reflexiona sobre el origen de estos proyectos, sobre la relación entre el sector turístico y el cinematográfico en las Islas y sobre las perspectivas de presenta y futuro.

Palabras clave:

cine en Canarias, turismo, industria audiovisual, film commissions.

Resumo:

No que vai do século as produções nas Ilhas Canárias tem se multiplicado devido às vantagens fiscais que oferecem o Regime Econômico e Fiscal das Canárias, a denominada zona ZEC e a Reserva de Investimentos Canárias – RIC – para a filmagem de produtos audiovisuais. Ao que teria de se adicionar o trabalho das diferentes filmcommisions e o fenômeno emergente do “movietourisms”. Este texto reflete sobre a origem destes projetos, sobre a relação entre o setor turístico e o cinematográfico nas Ilhas Canárias e sobre as perspectivas de presente e futuro.

Palavras chaves:

Cinema nas Canárias, Turismo, Indústria audiovisual, Film commissions.

Résumé:

Au cours du siècle, les productions dans les îles Canaries ont été multipliées en raison des avantages fiscaux offerts par le régime économique et fiscal des Canaries, la zone dite ZEC et la réserve d'investissement des Canaries -RIC- pour le tournage de produits.

Mots clés:

Cinéma dans les îles Canaries, Tourisme, Industrie audiovisuelle, Commissions cinématographiques.

Резюме:

В этом столетии производство на Канарских островах значительно возросло благодаря налоговым льготам, предоставляемым экономическим и фискальным режимом Канарских островов, так называемой зоной ЭФРКО и Инвестиционным резервом Канарских островов (RIC) (ИРКО) для съемок аудиовизуальной продукции. К этому следует добавить работу различных кинокомиссий и новое явление «кинотуризма». В статье рассматриваются истоки этих проектов, взаимоотношения между индустрией туризма и киноиндустрией на островах, а также их настоящие и будущие перспективы.

Слова:

Кино на Канарских островах, Туризм, Аудиовизуальная индустрия, Кинокомиссии

Regional, national and supranational institutions must play a leading promotional role, as this type of activity can be a driver of growth for the region's economy and an increase in social and economic well-being for its citizens (J. Frías Mendi et alt).

The last decade was quite agitated for the audio-visual sector in the islands. First, due to the geometric progression of foreign shootings that used locations as film sets. Secondly, for the constant complaints by local companies that are being prejudice by the system of tax advantages in the Archipelago as it has not beneficiated them, but at best put their technicians and logistics at the service of those who came from outside. In order to understand what has happened and ponder over all it, we must go back a couple of decades. Let's briefly review history¹.

¹ This research resumes the one carried out by the same authors in «Vientos de cambio...» to bring the data and the new state of the issues to the present of our given subject of study.

1. INTRO: SOME DATA

From the 90s of the last century, different regional governments in the islands have promoted a series of tourism policies based not only on climate and nature - our differential characteristics - but also enhanced an image of tranquillity and openness, where everyone is welcome regardless of their origin or condition.

«Due to the fact that there are a great variety of different tourists, the motivation of each one of them is also different and it is tied to psychological factors and/or social forces. It is also clear, as asserted in the book, that in many cases people are not willing to reveal the reason for their travel, or sometimes they are not even sure they know it and therefore they are unable to express it.

Nevertheless, there is one motivation that stands out among the different ones revealed by a wide range of authors. As Richard Sharpley and David J. Telfer gathered in the book *Tourist and Development: Concept and Issues* (2002), several authors (van Rekom, Krippendorf) claim that one of the main reasons to travel is to escape from reality, to elude day-to-day problems and to feel and experience something special.

After knowing this fact, it comes as no surprise that certain types of tourism are becoming more and more relevant in the last few years: such is the case

of slow tourism, dark tourism or film-induced tourism, the latter being the subject of our study».²

Campaigns were launched by the Islands' councils, being the first of them *Te gusta Tenerife!*, highlighting almost every possible stereotype related to the Canaries nature and its people, promoting the singularity and excellence of our media and infrastructures, all under the tourist projection and an identity denotation.

Moreover, the Ministry of Presidency and Tourism took charge of the islands' promotion as a tourist destination by trying to create an image. In other words, create a brand. For its sake, two advertising campaign were designed, one of them on the Red Square of Moscow and the other on the Chinese wall under the motto «*Canarias, warm nature*». The idea, originally from Miguel Zerolo, tried to place the Canaries in a globalized market conducive to give it a worldwide diffusion, generating this way, benefits as well as recognition.

At the same time, the work began by a positioning strategy of the said brand - a sort of product placement - in films such as *Don Juan de Marco* (Jeremy Leven, 1994), *Heat* (Michael Mann, 1995) and *Up, Close and Personal* (John Avnet, 1996), which would try

² Raquel Sola Real y Claudia Medina Herrera. «The influence of Cinema and Television on Tourism Promotion», *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 16 (2018): 10.

to increase the interest in the destination using cinema instead of billboards³.

Using audio-visuals as a tourism promotion technic became an element that would definitely make both industries go hand in hand. Hence, in 1999, the new advisor, Manuel Becerra, with the collaboration of Russian astronaut Sergéi Avdéyev, launched *El paraíso está aquí, no allí arriba* (Paradise is here, not up there) bearing in mind the idea of attracting different capital assets to the Canaries in order to build the «Cosmonauts world rehabilitation centre». In this case, the advertisement, played by networks around half the world, showed the empty MIR station while Avdéyev said: «Do not look for me in the sky. After going around Earth more than twelve times, I have found the perfect place for my vacation, the Canary Islands»⁴.

The change of decade along with a global diffusion, impact, and loyalty towards the destination became elements of a positive synergy that would help diversify the offer by entering very specific market niches that they had been neglecting or simply ignoring: gay friendly, luxury, sport and recently, the so-called film induced tourism.

Based on this, before showing the uniqueness of the landscape and its value, it would be an interesting idea to direct campaigns

³ Nigel Morgan y Annette Pritchard. *Tourism, Promotion and Power: Creating Image, Creating Identities*, (Hoboken NY; John Willey & Sons, 1998), 78.

⁴ F. Peregil. «El paraíso está aquí, no allí arriba», *El País*, 13 de mayo de 2011.

in a way where discovering the manifoldness of spaces and attractions that «include new experiences and demonstrate the social complexity of the destination and the connection with a constantly changing market, flexible, open but interdependent» was the primary goal⁵.

Finally, after the filming of *Solo: A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018) in Fuerteventura, the Canary Islands Government launched a new promotional campaign in the most important countries of Western Europe entitled «The best climate in the galaxy.com», taking advantage of the important tourist promotion that had been brought about by the filming of Ron Howard's film on the island.

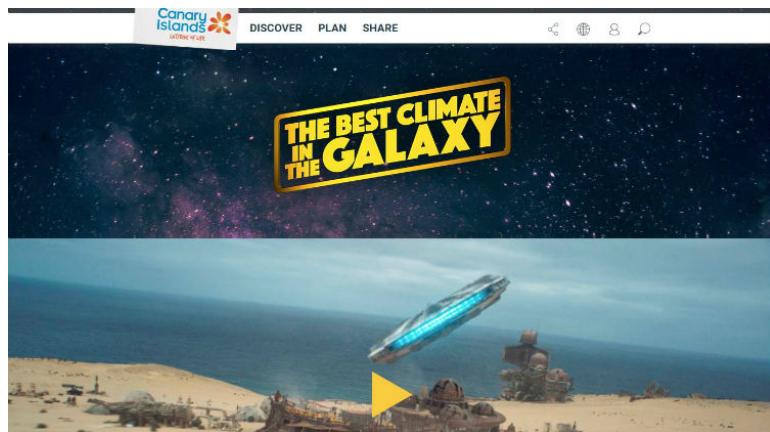


Imagen 1. Tourism promotional image by the Government of the Canary Islands

⁵ Domingo Sola Antequera. *Como el ojo en el corazón del poeta. El fenómeno cinematográfico en Canarias en el último cuarto del siglo XX (1975-1998)*, Tesis doctoral (inédita), (Universidad de La Laguna, 2015), 587.

2. FILM COMMISSION AND TAX DEDUCTIONS

Given this context and the complementary relationship between tourism and the audio-visual industry, the emergence of Film Commissions and, consequently, Film-induced tourism, becomes logical. In this case, the operability of the web pages is very important and its mission is to become «a tool for territorial economic development of the audio-visual industry»⁶ and all those sectors that may be economically linked to this.

Let's go back to the beginning. The idea, thought over and over on so many occasions during the last century, would begin to come together at the beginning of the 1990s. In 1991, SATURNO was established and regulated by the Ministry of Tourism across the various governments in the Canary Islands as a private corporation aimed at promoting tourism, nature, and leisure. This initiative was made possible through the efforts of Miguel Zerolo and Lucas Fernández. A year later, in 1992, José María Otero, president of ProCine, would make a proposal to create an interdepartmental organization during the celebration of the *Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias*. Among their goals would be the creation of an Audio-visual promotion office.

This office would begin to really function from 1994 onwards with the name of *Canarivisión* under the supervision of Teresa

⁶ Diana Ramahi. «Nuevas estrategias comunicativas de ámbito local. El caso de las *film commissions* u oficinas de atracción de rodajes», en *La Publicidad de las instituciones locales*, (Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2011), 228.

Sandoval. The agency, at the time pioneer at the state level, would change its name after the appearance of similar ones and renamed itself as The Canary Islands Film Commission.

Following the change of the decade, in 2000, SPET - foreign promotion society of Tenerife, later known as SPET Turismo de Tenerife SA- created Tenerife's own Film Commission, followed by Gran Canaria's. From that moment on, the first one became meaningless and subsequently disappeared while the remaining commissions became part of the Spain Film Commission and the European Film Commission.

It is obvious to assume that every single one of them were responsible for the promotion, both nationally and internationally of the islands as film sets. All while preparing themselves to provide and facilitate everything necessary to make the work easier to foreign producers: filming permits, locations, transport or technicians. Behind it, we found the Advisory Committee of Cinema and Audio-visual as well as the Ministry of Industry. Together launched *Around the World in Seven Islands*, a project aiming to reach the most important companies in the sector, both in Europe and the United States. This provoked the interest of Canarian producers to position and unite themselves over the possibilities of expansion while certifying the willingness on behalf of the government to articulate policies to boost the sector without forgetting to pair up with the tourism promotion.

Teresa Sandoval was in charge of the already mentioned Film Commission until 1997 when Gerardo Carreras replaced her.

Those were some really profitable years where she was able to plan all the necessary propaganda strategies, along with guiding the sector companies and professionals in the islands. In order to achieve it, she coordinated with SATURNO and the Ministry of Tourism in an attempt to chase for investors interested in the creation of a possible «city of cinema» in the Archipelago, which unfortunately could never be carried out. Contrary, it was positioned in the international audio-visual market thanks to its incorporation in directories, specialized reviews (Variety, Kempa...) and the attendance to festivals inside our country (San Sebastián), around Europe (Cannes and Berlin), and the United States (Los Angeles, MIF, MITCOM). However, the results during the first years were diminished. These bodies try to capitalize on the territory image promotion, thanks to the ability of audio-visual products to function as a tourist attraction factor and the cooperation between the different development agencies of the destination. It is also interesting that, apart from the filming and the visits of the actors to the Islands, the locations act as a commercial brand, thus becoming a kind of brand placement⁷.

In 2005, said agency disappeared after the resignation of Gerardo Carreras. The appearance of the Tenerife Film Commission propitiated its end back in 2000. They did the exact same job but circumscribed, as is logical, to the scope of the island itself. First directed by Ana Lima, a year later by Patricia González Cámpora and since 2005 by Concha Díaz, as the previous one would be dedicated to managing the Canary Islands Audio-visual plan. Its operation system has been quite similar to the Canary Islands,

⁷ Isabel Sarabia Andújar y Josefina Sánchez Martínez. «Film Commission y Film Office como agentes consolidados de la industria en el marco del desarrollo del Hub Audiovisual en España (2022)», ZER. *Revista de estudios de comunicación*, (2018): 307.

especially by focusing on preparing all the documentation for the shootings in conjunction with expediting and obtaining any required permit.

In the time period which goes from filming *Clash of Titans* (Luis Leterrier, 2010) to the most recent *Fast and Furious 6* (Justin Lin, 2013) or *Jason Bourne* (Paul Greengrass, 2016), it is blatant that the office has managed to attract numerous international shootings to the island, as well as important investments and a significant diffusion of its varied landscapes. As a consequence, the TFC (Tenerife Film Commission) has proposed to launch a Fam trip project, which basically consists of preparing trips to Tenerife for producers and foreign companies -mainly British and Germans- in order to know the most demanded locations (Las Cañadas del Teide, Anaga, Los Gigantes or El Médano). Moreover, by doing this, planning of future shootings is facilitated, getting to know the ZEC Zone (Canary Islands Special Zone) and the Reserve for Investments in the Canaries (RIC)⁸.

Shortly, after the creation of the TFC, they participated in the *Objetivo Canarias* project, where Proexca, the Government of the Canary Islands, responsible for the ZEC Zone, and the *Gran Canaria Film Commission*, which was born soon after Tenerife's,

⁸ M^a Teresa Sandoval Martínez. «Promoción turística a través del sector audiovisual: El caso de Canarias», en Revista Latina de Comunicación Social, 9 (1998). M^a Teresa Sandóval Martínez. «Historias de las Film Commissions y del Movie Tourism en las Islas Canarias», en *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*, ed. Aurelio Carnero Hernández, A. y José A. Pérez Alcalde (Madrid: Festival Internacional de Cine de Gran Canaria, T&B Editores, 2011), 220.

boosted by the Patronato de Turismo (Tourist Board) of its *Cabildo Insular* (Island Council).

In order to be able to understand the impact of these organizations, it would be enough to say that in 2015, shootings made only in Tenerife left 19 million euros, eleven million more than in 2014 and that figure has been ballooning ever since. For the Minister of Tourism these numbers do not have anything to do with shootings by Mateo Gil or Paul Greengrass but with «a defined strategy, the seeds of a powerful and recognized local audio-visual industry»⁹.

After the appearance of these organizations in the main islands, the rest have been emerging. Starting with La Palma Film Commission under the SODEPAL SAU -Development and Promotion Society of the island of La Palma - which has dedicated itself to advising about locations, filming permits, inform about tax benefits and companies already in the sector in the islands, just like the previous ones. In addition, issues a guide on the impact filming has both socially and economically.

The *Gomera Film Commission*, on the other hand, as it is indicated in their website has its main interest in becoming a place of attraction for both national and foreign projects without paying special attention to the film genre. To do so, they tried to turn the island into a natural scenario suitable for outdoors

⁹ «Los rodajes dejan 19 millones de euros en la Isla en 2015», *Diario de Avisos*, 31 de marzo de 2016.

shootings, projecting the image internationally. Obviously, like in the case of the previous two, its mission is to facilitate all resources, permits, as well as to make known local professionals and companies in the sector.



Imagen 2. “Hierro”: TV series poster

Imagen 3. “Solo. A Star Wars Story”: Movie poster

Fuerteventura and El Hierro were the last islands to create this organization. The first one independently and the second linked to the island of Tenerife. All this was made possible thanks to *Nueva Canarias*, which proposed its creation after the success of shootings such as *Exodus: Gods and Kings* (Ridley Scott, 2014). In addition to promoting this way their natural sites and thus obtain benefits derived from it. From today's perspective, we can say

without a doubt that it was a wise decision since it has brought shootings such as *Solo: A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018) in Fuerteventura or the Spanish series *Hierro* (Pepe Coira, 2019) in the island with the same name. This has an interesting effect, especially since the filming of the Movistar, Portocabo, and Atlantique Productions cited series. Not only has it been a showcase for the island, but it also shows its potential for the audio-visual industry and measures the economic impact of filming on this small territory.

In all cases, although cinema and audio-visual are, generally speaking, the protagonists, selling the islands as a tourist destination that would enhance the economic impact of the Archipelago is the main concern. Alejandro Jorge, councillor of the Cabildo assured that «with the creation of such an entity the economic income would multiply»¹⁰.

¹⁰ «NC propone impulsar la Film Commission en Fuerteventura desde El Cabildo», *La Provincia*, 27 de agosto de 2015.



Imagen 4. "Exodus. Gods and Kings": Promotional movie poster

In the Spanish territory there are different types of film commissions or film offices and it all depends on the way they are managed. In the case of the Canary Islands, the offices are managed under a coordinated approach. This means that they act as intermediaries between the interested audio-visual producers and the region and its resources, but they also have their own entities that have jurisdiction in this matter and are related to other island public administrations.

The location with the highest demand in the Islands has been the Timanfaya National Park, at least until recent times. It was

undoubtedly key for SPEL -Sociedad de Promoción Exterior de Lanzarote (Lanzarote's Foreign Promotion Society)- to manage the creation of their Film Commission, which provides all the necessary information just like those already mentioned. In addition, it is responsible for promoting agreements and actions aimed at consolidating and facilitating these shootings and serving as a link between public and private administrations with the audio-visual industry.

Even on its website you are given information about the entry of audio-visual material in the Archipelago, about the so-called ATA card or notebook, quite a specific issue of interest to the producers. This document is necessary when it comes to temporary imports, which allows the transfers to be made in a simpler and cheaper way. The ATA card is dispatched to the Chamber of Commerce in the country of origin. Any producer that may need to export their equipment must present a list of the materials they are going to transfer and the approximated value. The Chamber requires a percentage on the declared value to be made as a deposit by cash or bank guarantee.

The key to understanding the rise of shootings in our territory is not only found in everything we have described above but especially in the tax incentives offered by the Canary Islands Government to promote economic and social development. This has a special application in the specific field of cinematographic and audio-visual production in general.

The new Economic and Fiscal regime of the Canary Islands, popularly known as REF, was approved at the beginning of

January 2015. This system boosted the deductions existing in the Corporate Tax Law regarding cinematographic productions - although this type of incentives had been applied since 2007-2008-. By doing it this way, a perfect love triangle for the sector is created:

- a) Natural landscapes and exceptional weather conditions,
- b) An Audio-visual sector well equipped technically and professionally,
- c) Advantageous taxation.

Coming back to the REF and as reported on the pages in the TFC, in Spain «the incentives for Spanish productions goes from a 18-20% deduction for an investment with a 3 million euros refund to a 38-40% deduction and a limit of 5.4 million euros refund». Meanwhile, incentives for foreign productions were set at a 15% deduction and a limit of 2.5 million euros refund. However, in the Canary Islands, tax deductions for international productions rose 35% with a limit of 4.5 million refunds.

To better understand the tax incentives of the Canary Islands, let's take a look at the following information:

At a very generous 50%, The Canary Islands offer the international film producer one of the highest tax incentives in the world, making the islands an even more attractive location for your next movie.

Basic requirements:

- Minimum one million euros spent in the Canary Islands.
- Minimum production budget of 2 million euros.
- Contracting a film producer registered with the Institute of Cinematography and Audiovisual Arts, (ICCA), who has his/her tax residence in the Canary Islands.
- For Animation and Postproduction the minimum spent in the Canaries is 200.000€

This scheme is open to foreign productions and includes feature films, documentaries, drama series and animation films.

To take advantage of the tax breaks in the Canary Islands, you would need to employ the services of a Spanish production company, with tax domicile in the Canary Islands and registered with the Instituto de la cinematografía y de las artes audiovisuales (ICAA). Film Canary Islands S.L. meets all these prerequisites, and has more than 10 years production experience in the Canary Islands.

The minimum amount that a producer must invest is set at 1 million euros, and the maximum amount of tax that can be returned is capped at 10 million euros, giving a maximum base limit of 22,111,111.11 euros.

Eligible expenditure is considered to be:

- * Expenses in the Canary Islands directly related to the production.

- * Expenditure on creative staff provided that their tax residence is in Spain or in a European Economic Area Member State (capped at 100,000€ per person).
- * Expenditure on technical industries and other suppliers.

The final amount of tax, (50% on first million, 45% subsequent, of eligible expenditure) is deducted from the corporate income tax of the appointed local production company at the end of the tax period in which the production service is completed.

Once the scheme has been approved for production, the letters of guarantee should be enough to raise capital in advance from a financial institution, if needed.¹¹

As indicated, in order to establish a basis to calculate the tax incentive, data from the production execution derived from the creative staff should be included as long as they have their residence within the European Economic Area. Moreover, the exact same thing happens with those emanating from the use of technical equipment provided by the different companies based between the Islands since to obtain the tax advantaged it would be necessary to prove the hiring of at least one local company related to the sector.

¹¹ https://www.filmcanyaryislands.com/images/FCI_TaxBreak.pdf.

As it was published in different media, many professionals have considered these deductions as a true investment magnet. In the words of Emma Lustres: «There are the results. There has been a huge magnifying effect of national and international shootings and logically it has been thanks to the different situation they have compared to la peninsula. The Canary Islands are the perfect example of what an attractive deduction can do» (RUIZ, 2014).

Furthermore, there are another series of tax advantages specific to the ZEC, which allows producers to pay only 4% on corporate tax -normally it goes from 25 to 30%- or have exemptions in the IGIC (General Indirect Canary Tax). Besides, they could qualify for the RIC (Canary Investment Reserve) through the “Canary construction seal” -granted by the regional government itself- which would make it possible to reduce the tax base on corporate tax from companies based in the islands «up to 90% profit not distributed through the provision of a RIC».



Imagen 5. Canary Islands Film logotyp

In fact, some consultancies have specialized in this type of product, as is the case of Assap Fiscal and Legal Services, which put companies and film producers in contact to invest in the Archipelago, offering them the most recommended system, the creation of an AIE -a Group of economic interest- that would obtain the mentioned 38% deduction according to the REF. In the words of José Ramón Barrera, partner of Assap “members would be all the investors and film production companies and the AIE would be property rights owner of any film for a minimum of three years assuming any risks of production. When it is constituted, money is given or reduced and when it is liquidated, AIEs do not have to pay IGIC, nor the IAE (Spanish tax on economic activities)”. Applying deductions to the full production cost while «subsidy funds or costs for advertising, marketing and distribution are not included»¹².

That is why producers like Tornasol Films went to the press in 2014 to announce that they were studying how to settle in the Islands. Gerardo Herrero himself, founding member, declared, «if we do our production here -they had shot three until 2014- we would be working primarily in the Canary Islands. Therefore, it would make sense to move or at least have a very important base in Tenerife»¹³.

The administration of the ZEC area is carried out through a consortium between the Ministry of Finance and the

¹² M. Fresno. «Una fiscalidad de película. Canarias se convierte en un paraíso para rodajes por su exención del 38%», *Diario de Avisos*, 30 de marzo de 2014.

¹³ V. Galán «Una de las mayores productoras de España estudia mudarse a Tenerife», *La Opinión de Tenerife*, 27 de junio de 2014.

Government of the Canary Islands, which creates a legal and institutional structure for cooperation between the national and regional institutions. In Decree 18/2009, of February 10th, which creates the Register of Audio-visual Companies and Works of the Canary Islands, the procedure for obtaining the «Certificate of Canary Audio-visual Work» is regulated, for the first time, with respect to other cinematographic works produced in the Archipelago. This Decree allows, as long as they meet certain requirements, that an audio-visual production can be classified as Canarian, having access to the increased percentages of deduction provided for in the Canarian regulations for this type of investment.



Imagen 6. Tenerife Film Commission: promotional image

Lately, there is a tendency to make better use of existing tax incentives by promoting investment through AIEs (Economic Interest Grouping) and ECRs (Venture Capital Entities), for which the support of the Administration is offered. The General Directorate of Taxes' favourable position towards this type of investment alternative is part of the line of support set out in the last Film Law¹⁴.

Making the long story short, the role of Film Commissions and Tourist Offices is essential to this end, because «they actively promote destinations to attract filming and provide logistical support and incentives. Their efforts translate into tourist and economic benefits, as can be seen in the figures that the different foreign shootings have left in the Islands»¹⁵.

Furthermore, we cannot forget that in 2021 the government launched the «Spain, Europe's Audio-visual Hub» plan with the intention of developing and revitalising the sector by creating a specific programme of collaboration with the Film Commissions and another for attracting filming and foreign investment. The Spain Film Commission is the State's entity for revitalising the audio-visual sector.

¹⁴ Víctor Viana y David Pérez-Bustamante. «Inversiones cinematográficas. Oportunidades para el capital de riesgo», *RECARI*, 3 (2009).

¹⁵ Irene del Carmen Marcos Arteaga. «Unas islas de película del siglo XXI. Canarias como plató cinematográfico», *Latente, Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 13 (2015): 155.

3. CINEMA AND TOURISM

Obviously, this phenomenon indicates the importance that the audio-visual industry has for the islands economy, especially the filming from foreign production companies and, as a result, the impact of the destination promotion in a new touristic model that seems definitely related to the motion picture world.

This is how, a short while ago it began to spread, perhaps thanks to Peter Jackson's trilogies about Tolkien's novels shot in New Zealand -*The Lord of the Rings* and *The Hobbit*- the so called film tourism, movie tourism or the preferred term, film induced tourism, and with it, the new type of traveller, the *Jet Setters*, willing to leave more money in the chosen destination in exchange for satisfying their cinephile desires through the creation of specialize itineraries related to films, both classical and popular shot there.

In other territories, this model has been operating in a peculiar symbiosis for quite some time. At first glance, tourism and the film industry don't have much in common. However, both industries can profit from each other immensely, in particular when it comes to the development and promotion of products. In fact, it is usually noted that the first film that was able to achieve this synergy with its shooting location was *Mutiny on the Bounty* (Frank Lloyd, 1935), making Tahiti one of the main tourist destinations at the moment.

This type of tourism comes in different forms. For some travellers it is the sole purpose of their trips, while in other cases it needs the development of local agents to create tours visiting specific filming locations or sets. We should not forget that it is not the same to speak about territories that were already well known before any filming (case of the Canary Islands) than to do so of those that are being discovered worldwide through the big screen.

In this way, the Islands have become a «film friendly» destination as they host shootings thanks to tax incentives, daylight hours, amazing and varied landscapes and the infrastructure of the film sector. So much so that a recent study indicates that the Canary Islands have a developed audio-visual industry prepared for the production of any type of filming material.

«Los servicios que se ofrecen incluyen productoras, apoyo y gestión en la producción, alquiler de equipos, servicios especializados, como por ejemplo seguridad, catering, asesores legales, actores y figuración internacional, platós de televisión, efectos visuales (VFX) y postproducción, bandas sonoras y compositores, festivales y mercados específicos, además un Cluster Audiovisual»¹⁶.

¹⁶ Jon Frías Mendi et al. «Canarias como escenario de cine: Nuevos caminos para el turismo y sus implicaciones económicas», *Communication Papers. Media, Literature & Gender Studies*, vol. 9, 19 (2020): 45.

Therefore, a destination that does not only lives on sun, beaches and good hotels demands something else. In other words, it is no longer a «static structure -whatever constitutes it naturally and artificially (infrastructures)- but also a dynamic one -those social relations and differentiating actions that is capable of provoking- thus it has the possibility of reinventing itself and offering new alternatives like the one we are talking about» (Sola Antequera 2015, 598). The same idea maintains Konstantin Stanishevski, who argues that cinema plays a fundamental role in creating the image of a territory as a possible tourist destination because «its messages are not perceived as advertising, since the audience mind is open both in its subconscious and conscious dimension (the difference of a perceived message as an advertising), hence its persuasive effects become greater». It is in this sense that the mind of a tourist «responds to a constructive/ destructive process (...) that can be planned, organized, evaluated and controlled to a greater or lesser extent»¹⁷.

Therefore, in the Canary Islands we use the audio-visual industry to consolidate the international image of the Archipelago as a possible tourist and film destination, which builds up both and generates economic benefits for the Canary «haciendas», for which they must establish strategic development plans. In this sense, the reflexions collected by Stefan Roesch in his work «The Experiences of Film Location Tourists», belonging to the series «Aspects of Tourism», where he analyses experiences of this type of tourism from different disciplines: Psychology, Sociology or Geography for example, while going into depth to analyse the

¹⁷ Konstantin Stanishevská. «La comunicación de los destinos turísticos», en *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*, ed. A. Rey Reguillo (Valencia: Prosopopeya. Tirant Lo Blanc, 2020), 261-264.

impact of *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965), the trilogy of *The Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001-2003) and the full *Star Wars* saga in its filming locations. To develop his study, he divided the book into two main parts. The first one is dedicated to film induced tourism, delving into what it is and what entails about the marketing of destinations through cinema and about filming locations as possible attracting tourist territories and the elements that characterize them. The second part however, is dedicated to this type of experiences and the reactions to them. The author begins his reflexion with the following words:

«Over the last 10 years, film tourism has come increasingly to the fore, both in academia and in the tourism industry. The Lord of the Rings has made a significant contribution to this development. Nevertheless, many aspects of this tourism niche had only been examined anecdotally, in particular aspects concerned with the actual location encounter. There is ample evidence that watching films can create strong emotional connections to the places represented on the silver screens (...). To accompany film location tourists on some of their journeys (makes you understand) the impact films can have on our lives»¹⁸.

In recent years there has been a significant growth in the number of filmings, which has been reflected in an

¹⁸ Stefan Roesch. *The Experiences of Film Location Tourists. (Aspects of Tourism)*, (Bristol: Channel View Publications, 2009).

intensification in investments in the Canarian economy, even higher than the average accumulated increase of the island economy.

In the Canary Islands are currently operating two routes with these characteristics in the island of Tenerife for fans of two very different films: *Clash of the Titans* (Louis Leterrier, 2010) and *Una Hora Más en Canarias* (*One Hour More in the Canary Islands*, David Serrano, 2010). The letter is presented with the following words: «Through the locations shown in the film you can meet and enjoy the north of the island, as did the main characters. The north of Tenerife is a place where time stands still; it has cities full of life, traditions, monumental villages, pleasant and romantic walks and a unique gastronomy». ¹⁹ As for the second, more concrete data is given. «Route TF-436 will take you to Masca, one of the best-preserved rural houses on the entire island. From this point you can see the imposing Masca ravine, whose mouth was used to recreate the city of Argos». ²⁰

In different circumstances, in Las Palmas de Gran Canaria, some routes have been created around the places where iconic films of the last century were shot, such as the well-known *Moby Dick* (John Huston, 1956) or the first Canarian feature film cinematized

¹⁹ (<http://www.webtenerife.com/que-hacer/rutas/tematicas/ruta-una-hora-mas-canarias.htm>.)

²⁰ (<http://www.webtenerife.com/es/quehacer/rutas/tematicas/documents/folleto%20ruta%20furia%20de%20titanes.pdf>).

in the island, *La hija del Mestre* (Francisco González y Carlos Luis Monzón, 1928).

A Travelsat Competitive Index study by the consultancy firm Tourism Competitive Intelligence shows that since the early years of the last decade, almost 40 million international tourists have been generated by the appeal of the film industry and the newborn film tourism.²¹

4. THE AUDIOVISUAL CLUSTER

And just like that we arrive at the last decade of the audio-visual sector in the Islands with the creation of the Canary Islands Audio-visual Cluster (CLAC). It acts as an intermediary between professionals in the sector and the industrial synergies that are being generated, which felt somehow excluded without the ability to decide. Different institutions have supported this organization: the Film Commissions on both Tenerife and Gran Canaria, Canarias Cultura en Red, Ideco, TFInnova, RTVE in the Archipelago and by the International Film Festival of Gran Canaria. Everything indicated the importance of its work and the dissemination of the activities.

A Decalogue of actions that the Cluster is carrying out is explained in detail on their own website, along with the creation of an international Venture Capital fund to invest in the Canary audio-visual sector, marketing projects outside the Spanish

²¹ <https://www.eleconomista.es> (2019).

territory and the coordination of investments and specialized training programs directed to professionals in the islands. Obviously, every bit of this has been launched with the idea of making the Canary Islands an awfully attractive place for hosting audio-visual productions.

In the same place, advantages of working are indicated in case any professionals or companies want to be included in their directory. Among the most important ones are²²:

- a) Collectively provide the resources to compete and be a leader in a productive sector.
- b) Acquire a key position that would facilitate growth.
- c) Add resources around common interests to access more and better growth tools.
- d) It is allowed to track the evolution of the sector through all the affiliates.
- e) Create alliances to act more productively when it comes to supply and sales.
- f) Create synergies between them and related companies that would amplify and diversify the business.
- g) Become visible and acquire power in front of organizations and institutions.
- h) Be able to create a brand with quality.

²²

(http://www.webclac.org/index.php?option=com_content&view=article&id=27&itemid=94.)

If we rely on the good intentions and disposition of the Cluster, it seems that the perspectives of the sector have been consolidated. This occurred thanks, to a large extent, to the work of public organizations and companies of the environment, as evidenced by the numerous shootings made in our territory during the last years.

Any analysis of the situation would seem flattering if we only took into consideration the data we have been offering. However, since mid-2015, voices contrary to this alleged boom would begin to emerge as Luis Renart and Lamberti Guerra indicated, -CLAC responsible and the Union of Actors of the Canary Islands president, respectively- the increase in shooting has not gone in parallel with a real development of this industry in the Archipelago. Reasons were absolutely clear, on the one hand, Canarian films did not have access to tax incentives. Producers based in the Archipelago made only about 5% of films that did obtain it. On the other hand, due to what we mentioned above, the Canary Islands business network is not reinforced, leaving as the sole solution to get out of this impasse would be to offer help in production, challenging the model of the latter offered in 2011²³.

Picking up the baton, Carlos Alonso, president of the *Cabildo* (Municipal Council) until 2019, proposed the creation of a 300000 euros aid line in favour of audio-visual projects carried out in the

²³ S. Lojendio. «Paraiso fiscal del cine sin protagonismo local», *El Día*, 11 de agosto de 2015.

islands and, at the same time, to try to strengthen local industry by offering to study «the constitution of a venture capital fund that allows investors to benefit from tax advantages generated by local production».²⁴

Although, due to landscape damage caused by some shootings - especially *Oro* (Agustín Díaz Yanes 2017), a film that turns Anaga Rural Park into the Amazonian forest- an eco-tax has been proposed in order to favour the maintenance of protected areas, an issue that still today have not been carried out, possibly to avoid economic detrimental²⁵.

In addition, the Atlantic Film Accelerator is recently born, a pioneering laboratory aimed at optimizing the slates of emerging producers. Its objective is to promote its consolidation and expansion at a time of great changes in the audiovisual industry. With the exponential growth of platforms and the economic changes caused by the pandemic, which have led to structural reforms in the global market and in the traditional business model, the Accelerator becomes a basic ally to achieve optimal success of films in the different exploitation windows. The Atlantic Film Accelerator is an activity subsidized by the Ministry of Culture and Sport, which has had the collaboration of PROEXCA, Tenerife Film Commission, Puerto de la Cruz City

²⁴ «Los rodajes dejan 19 millones de euros en la Isla en 2015», *Diario de Avisos*, 31 de marzo de 2016.

²⁵ J. Moreno. «Proponen implantar una ecotasa para rodajes en zonas protegidas», *Diario de Avisos*, 24 de mayo de 2016.

Council, MiradasDoc Festival, MEDIA España Office and REDCAU (Spanish Network of Audiovisual Clusters).²⁶



Imagen 7. CLAC logotype

Imagen 8. Aceleradora de Cine del Atlántico: promotional poster

²⁶ <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/nace-la-aceleradora-de-cine-del-atlantico-un-laboratorio-pionero-destinado-a-optimizar-los-slate-de-productores-emergentes/>

5. IN CONCLUSION

All in all, we found it difficult to have some perspective when it comes to analysing something that is happening today or that has not yet come true. Truth is that in this day and age, it is much more advantageous to shoot in the Islands than to do so in the Mainland, just for the reason we mentioned a moment ago. But it is not entirely an economic issue although it is the main motivation. Many film commissions of the Archipelago strive to remember that not only tax incentives are offered but also a diversified landscape and a number of daylight hours allowing to optimize outdoor shootings. Especially in Tenerife, Ricardo Martínez Cedrés²⁷, TFC technical director, recalls that the island has 112000 km² in 48% of protected natural space, as well as different types of natural sets found in a short distance: forest, mountains, coast, almost deserted areas, or colonial village, to name just but a few. Moreover, hotel infrastructure adapts to any requirement of complex cinema equipment, which is completed with an increasingly better and more copious technological availability and professionals based in the Islands.

We would like to underline once again that this whole movement should have a specular reflection in the industry that sustains the Archipelago, the touristic one. Perhaps, it would be convenient for the cultural and economic nature within the process to go hand in hand, being the regional executive a must supporter with all kinds of policies to companies in the sector for this industrial

²⁷ V. Galán. «Canarias, un paraíso 'de cine'», *La Opinión de Tenerife*, 27 de junio de 2014.

project to become a reality on an on-going basis, to identify the Islands with the cinematographic universe, both for producers and for spectators in half the world.

All things considered, we want to give some significant recent data. With a total of 154 film and series shoots, and an income of more than 218 million euros in 2024, the Canary Islands are consolidating their position as a preferred location for audio-visual productions at international, national and local levels. The balance of the sector carried out by the Culture area of the autonomous Government, through Canary Islands Film, shows very positive results, which, in just one year, has been able to generate more than 14,000 direct jobs on the islands. These data have been presented by the general director of Cultural Innovation and Creative Industries of the Government of the Canary Islands, Cristóbal de la Rosa, and the coordinator of Canary Islands Film, Natacha Mora. According to them, these figures are higher than those recorded in the previous year, especially in terms of the economic investment left in the islands by these productions, with a growth of 50%, and in the number of jobs (40% more), distributed across the different islands.

«Cristóbal de la Rosa pointed out that these figures reflect that «it has been a very good year for the Canary Islands audio-visual sector and that, therefore, we must continue to collaborate with a sector that is showing great potential when it comes to generating cultural industry and cultural content, but also employment and diversification of the Canary Islands economy». A team effort in which the island councils also participate, through their Film

Commissions, PROEXCA, the ZEC and the local private sector, grouped under the umbrella brand Canary Islands Film».²⁸

With these data in hand, one can be pretty sure that the audiovisual panorama in the Islands seems to be really promising.

RESOURCES

. «Canarias se consolida como lugar de cine con 154 rodajes y más de 218 millones de ingresos directos», *Gobierno de Canarias: Portal de noticias*, 24 de febrero de 2025.

. Fresno, M. «Una fiscalidad de película. Canarias se convierte en un paraíso para rodajes por su exención del 38%», *Diario de Avisos*, 30 de junio de 2014.

. Frías Mendi, Jon; Carrasco Molina, Enrique; Sánchez de Armas, Mercedes y Ermish, Karl-Heinz. «Canarias como escenario de cine: Nuevos caminos para el turismo y sus implicaciones económicas», *Communication Papers. Media, Literature & Gender Studies*, vol. 9 (2020), 19.

. Galán, V. «Una de las mayores productoras de España estudia mudarse a Tenerife», *La Opinión de Tenerife*, 27 de junio de 2014.

²⁸ (<https://www3.gobiernodecanarias.org/noticias/>). «Canarias se consolida como lugar de cine con 154 rodajes y más de 218 millones de ingresos directos», *Gobierno de Canarias: Portal de noticias*, (24/2/2025).

- . Galán, V. «Canarias, un paraíso ‘de cine’», *La Opinión de Tenerife*, 27 de junio de 2014b.
- . Lojendio, S. «Paraíso fiscal del cine sin protagonismo local», *El Día*, 11 de agosto de 2015.
- . «Los rodajes dejan 19 millones de euros en la Isla en 2015», *Diario de Avisos*, 31 de marzo de 2016.
- . Marcos Arteaga, Irene. «Unas islas de película del siglo XXI. Canarias como plató cinematográfico», *Latente, Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 13 (2015).
- . Morgan, Nigel y Pritchard, Annette: *Tourism, Promotion and Power: Creating Image, Creating Identities*. Hoboken NY: John Willey & Sons, 1998.
- . Moreno, J. «Proponen implantar una ecotasa para rodajes en zonas protegidas», *Diario de Avisos*, 24 de mayo de 2016.
- . «NC propone impulsar la Film Commission en Fuerteventura desde El Cabildo», *La Provincia*, 27 de agosto de 2015.
- . Pérez Guerra, Edilia. *La industria cinematográfica como herramienta de promoción aplicada al turismo. El caso de Canarias*. Tesis Doctoral. Universitat Oberta de Catalunya, 2018.
- . Peregil, F. «El paraíso está aquí, no allí arriba», *El País*, 13 de mayo de 2001.
- . Ramahi, Diana. «Nuevas estrategias comunicativas de ámbito local. El caso de las *film commissions* u oficinas de atracción de rodajes», *La Publicidad de las*

instituciones locales. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2011.

. Roesch, Stefan. *The Experiences of Film Location Tourists. (Aspects of Tourism)*, Bristol: Channel View Publications, 2009.

. Ruiz, M. «Canarias, una solución de cine ante la reforma fiscal de Montoro», *Zoom News*, 27 de junio de 2014. <http://www.zoomnews.es/341667/estilo-vida/cine/canarias-solucion-cine-reforma-fiscal-montoro>.

. Sandoval Martín, M^a Teresa. «Promoción turística a través del sector audiovisual: El caso de Canarias», *Revista Latina de Comunicación Social*, 9 (1998, septiembre).

. Sandoval Martín, M^a Teresa. «Historias de las Film Commissions y del Movie Tourism en las Islas Canarias», en Carnero Hernández, A. y Pérez Alcalde, J.A. (edit.): *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Gran Canaria, T&B Editores, 2011

. Sarabia Andújar, Isabel y Sánchez Martínez, Josefina. «Film Commission y Film Office como agentes consolidados de la industria en el marco del desarrollo del Hub Audiovisual en España», *ZER. Revista de estudios de comunicación*, (2022). <https://doi.org/10.1387/zer.23532>

. Sola Antequera, Domingo. *Como el ojo en el corazón del poeta. El fenómeno cinematográfico en Canarias en el último cuarto del siglo XX (1975-1998)*. Tesis doctoral (inédita), Universidad de La Laguna, 2015

. Sola Antequera, D. «Vientos de cambio. Nuevos aires para la producción audiovisual en Canarias», *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 14 (2016).

- . Sola Real, Raquel y Medina Herrera, Claudia. «The influence of Cinema and Television on Torusim Promotion», *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 16 (2018). <http://doi.org/10.25145/j.latente.2018.16.001>
- . Stanishevski, Konstantin. «La comunicación de los destinos turísticos». En Rey-Regillo. A. del (ed.): Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción. Valencia: Prosopopeya. Tirant Lo Blanc, 2007.
- . Viana, Víctor y Pérez-Bustamante, David. «Inversiones cinematográficas. Oportunidades para el capital de riesgo», *RECARI*, 3 (2009 julio-septiembre).
- . VV.AA. *Conversaciones sobre Producción Audiovisual*. Conclusiones. Puerto de a Cruz: XI Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias, 1992.



Vestigios Huarpes de Fidel Roig Matons, nuevas consideraciones sobre la contextualización, producción, exhibición y análisis de la serie

Vestigios Huarpes by Fidel Roig Matons, new considerations on the contextualization, production, exhibition and analysis of the series

Vestígios de Huarpe de Fidel Roig Matons: Novas Considerações sobre a Contextualização, Produção, Exibição e Análise da Série

Vestiges Huarpe de Fidel Roig Matons: nouvelles réflexions sur la contextualisation, la production, l'exposition et l'analyse de la série

«Следы Хуарпе» Фиделя Ройга Матонса: новые соображения о контекстуализации, производстве, экспозиции и анализе серии

Ana Plaza Roig

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Tres de Febrero.
(UNTREF)
aplaza@untref.edu.ar
Buenos Aires - Argentina

Resumen:

Nos interesa abordar diversos aspectos de la producción y exhibición de la serie *Vestigios Huarpes* de Fidel Roig Matons para establecer una red de relaciones y afinidades que Roig Matons tuvo dentro del campo artístico y etnográfico así como indagar en los motivos por los cuales la serie fue escasamente exhibida en tanto no ofrecía a Roig Matons una distinción artística. Por otro lado, abordaremos críticamente cómo la noción de documento tuvo una importante incidencia dentro de la producción e interpretación de la serie. A partir de dicho recorrido, abordaremos cómo *Vestigios Huarpes*, si bien condice con los modos de representación indígena de principios de siglo XX, posee características que la distinguen, como la inclusión de nombres propios de los retratados.

Palabras claves:

Fidel Roig Matons – Vestigios Huarpes – retrato indígena – etnografía

Abstract:

*We are interested in addressing various aspects of the production and exhibition of the series *Vestigios Huarpes* by Fidel Roig Matons to establish a network of relationships and affinities that Roig Matons had within the artistic and ethnographic field as well as investigate the reasons why the series was rarely exhibited while it did not offer Roig Matons artistic distinction. On the other hand, we will critically address how the notion of document had an important impact within the production and interpretation of the series. From this journey, we will address how *Vestigios Huarpes*, although it is consistent with the modes of indigenous representation of the early 20th century, has characteristics that distinguish it, such as the inclusion of proper names of those portrayed.*

Keywords:

Fidel Roig Matons – Vestigios Huarpes – indigenous portrait- ethnography

Resumo:

*Interessa-nos abordar vários aspectos da produção e exposição da série *Vestigios Huarpes*, de Fidel Roig Matons, a fim de estabelecer uma rede de relações e*

afinidades que Roig Matons tinha nos campos artístico e etnográfico, bem como investigar as razões pelas quais a série foi raramente exibida, uma vez que não lhe conferia qualquer distinção artística. Além disso, abordaremos criticamente como a noção de documento teve um impacto importante na produção e interpretação da série. Com base nesta visão geral, exploraremos como Vestígios Huarpes, embora consistente com os modos de representação indígena do início do século XX, possui características distintivas, como a inclusão dos nomes próprios dos sujeitos.

Palavras chaves:

Fidel Roig Matons – Restos de Huarpe – Retrato Indígena – Etnografia

Résumé

Nous nous intéressons à divers aspects de la production et de l'exposition de la série Vestigios Huarpes de Fidel Roig Matons, afin d'établir un réseau de relations et d'affinités entre Roig Matons et les milieux artistiques et ethnographiques, ainsi que d'explorer les raisons pour lesquelles cette série a été rarement exposée, car elle ne lui conférait aucune distinction artistique. De plus, nous examinerons de manière critique l'impact important de la notion de document sur la production et l'interprétation de la série. À partir de cet aperçu, nous explorerons comment Vestigios Huarpes, tout en étant conforme aux modes de représentation indigène du début du XXe siècle, possède des caractéristiques distinctives, telles que l'inclusion des prénoms des sujets.

Mots clés:

Fidel Roig Matons – Vestiges Huarpe – Portrait indigène – Ethnographie

Резюме:

Мы заинтересованы в рассмотрении различных аспектов производства и экспозиции серии Фиделя Ройга Матонса Vestigios Huarpes, чтобы установить сеть отношений и связей, которые Ройг Матонс имел в художественных и этнографических областях, а также исследовать причины, по которым серия редко выставлялась, поскольку она не предлагала Ройгу Матонсу никаких художественных отличий. Кроме того, мы критически рассмотрим, как понятие документа оказало важное влияние на производство и интерпретацию серии. Основываясь на этом

обзоре, мы рассмотрим, как *Vestigios Huarpes*, хотя и соответствует способам представления коренных народов начала 20-го века, обладает отличительными характеристиками, такими как включение имен субъектов.

Слова:

Фидель Ройг Матонс – Останки Уарпе – Портрет коренного населения – Этнография

En el presente artículo haremos foco en las particularidades que tuvo la serie *Vestigios Huarpes* de Fidel Roig Matons, dedicada a retratos y escenas de costumbres de los habitantes originarios de las Lagunas de Guanacache, elaboradas en carbonilla y óleo. Por un lado, este artículo busca reponer el contexto artístico y etnográfico contemporáneo a su producción y responder por qué la serie tuvo un lugar secundario en la difusión y exhibición de la producción artística de Roig Matons. Por otro lado, se intentará profundizar en la pregnancia que tuvo el discurso etnográfico para la realización de los viajes a la comunidad, como también en la propia elección del nombre de la serie y la noción de documento vinculada a la obra. Aunque el valor documental de la obra fue central para su elaboración e interpretación historiográfica, proponemos un nuevo análisis a partir del concepto de testimonios históricos y de la contextualización respecto a la cultura visual de la época. Finalmente, estudiaremos cómo la serie ofrece un carácter distintivo en tanto se aleja de ciertos parámetros del género retrato indígena al incluir nombres propios de sus retratados. Este diferencial nos permite profundizar en la visión social del arte propuesta por Fidel Roig Matons y su estrecha relación con la comunidad huarpe.

Contextualización cultural y científica de la serie *Vestigios Huarpes*

Fidel Roig Matons (1885-1977) fue un músico y artista visual catalán que llegó a la Argentina en 1908 bajo el rótulo de desertor de la guerra de Marruecos. En su España natal obtuvo en 1905 el título de bachiller en el instituto Técnico de Sarria, en 1907 recibió el título de contador, estudió violín en Kribbon y cursó un taller de dibujo y pintura con Luis Graner en la Academia de

Bellas Artes.¹ A pesar de que se desconocen las fechas en que tomó clases con Prudenci Bertrana y Lluís Peric, varios textos sobre la vida y obra del artista las mencionan como parte de su formación en artes visuales.²

Ya en Argentina decidió radicarse en la ciudad de Mendoza, durante sus primeros años se dedicó principalmente a la música, entre 1908 y 1911 fue violinista de la orquesta de la Confitería y Cine Sportman, en 1922 fue uno de los fundadores de la Sociedad Orquestal de Mendoza, entre 1911 y 1925 fue director del coro de Don Bosco y del coro del Centro Catalán.³ Asimismo, entre 1911 y 1925 fue tenedor de libros y docente de dibujo, caligrafía y contabilidad en el Colegio Don Bosco y docente en 1926, 1927 y 1931 de las cátedras de Estética, Dibujo y Educación Física en el Colegio Nacional Agustín Álvarez. Aunque su fecha de creación se desconoce, el artista estableció en su hogar una academia llamada Velázquez, la cual no tuvo mucho éxito y terminó siendo un espacio utilizado como una galería permanente de la producción personal del artista, convirtiéndose en el lugar donde más veces expuso su obra.⁴

En el campo de las artes visuales mendocino Fidel Roig Matons fue parte del grupo que se denominó regionalismo mendocino, cuyos principales referentes fueron Fidel de Lucía, Vicente Lahir Estrella, Juan José Cardona, Antonio Bravo, y Ramón Subirats,

¹ Lamentablemente las fuentes primarias y secundarias consultadas no permiten distinguir si Roig Matons estudió en la Academia de Bellas Artes de Barcelona o Escola d'Arts i Oficis de Barcelona.

² Marta Gómez de Rodríguez Britos, «La pintura en Mendoza: Fidel Roig Matons», *Cuadernos de Historia del Arte*, n.º 11 (1973): 35-50. Enrique Roig, *Pinacoteca Sanmartiniana, Fidel Roig Matons* (Mendoza: Zeta ediciones, 2015). Fidel Roig et al., *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 1999).

³ Roig. et al., *Guanacache...*

⁴ Podemos consignar exhibiciones específicas como *El Paso de Uspallata* en octubre de 1938, *El Paso del Portillo* en agosto de 1943 y *Día del Indio* en abril de 1947.

entre otros. La década de 1920 ha sido caracterizada por Marta Gómez de Rodríguez Britos como el auge del regionalismo mendocino, movimiento dedicado especialmente a la representación del paisaje cuyano que puso en valor la naturaleza, los tipos humanos aborígenes y criollos, como también el trabajo, el reposo, entre otros.⁵ Por su parte, Patricia Favre y María Herrera consideran que el reconocimiento de la plástica mendocina a nivel nacional fue producto de las exposiciones en la galería Müller de Antonio Bravo (1920) y de Fidel de Lucia (1922), las cuales contribuyeron a constituir el arte regional como categoría estética en la que prevaleció el paisaje, las figuras y/o escenas costumbristas.⁶

La noción de regionalismo mendocino deviene del regionalismo literario descrito por Arturo Andrés Roig,⁷ quien centra su atención en las búsquedas estéticas e intelectuales de la generación de escritores de 1925, regidas por un interés nacionalista enfocado en lo regional, el paisaje y lo nativo inspirado por *Eurindia* (1924) de Ricardo Rojas, figura central del nacionalismo cultural. El filósofo mendocino evidenció que estas inquietudes y características fueron compartidas y expresadas a través de diversas disciplinas como la literatura, las artes visuales, la música y la educación, entre otras, por lo que sugirió la formación de un movimiento más amplio, el de regionalismo cultural.

⁵ Marta Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 1999), 24.

⁶ Patricia Favre y María Herrera «De autodidactas a académicos: la lucha por la institucionalización. Mendoza y San Juan 1900 – 1950», en *Travesías de la imagen: Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, (Buenos Aires: EDUNTREF/CAIA, 2012), 471-472.

⁷ Arturo Andrés Roig, *Mendoza en sus letras y sus ideas* (edición corregida y aumentada) (Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, [1996] 2005) 282-286.

El regionalismo ha sido una de las claves de lectura que la historiografía adoptó para comprender el accionar y las ideas estéticas difundidas por este grupo de artistas visuales, pero también, consideramos que fue una apropiación terminológica que los propios artistas y la crítica hicieron sobre ese concepto, especialmente utilizado en los títulos de las muestras y en menor medida, encontrado en algunos títulos de notas periódicas. Por ejemplo, el proyecto de exhibición de 1915 ideado para celebrar el centenario de la Independencia en San Juan había sido denominado *Exposición regional de arte*, en 1921 Antonio Bravo y Fidel de Lucía realizaron en el Salón Mazitelli una *Exhibición de arte regional*, en 1933 la exhibición inaugural de la Academia Provincial de Bellas Artes se tituló *Arte regional*, en 1937 el Primer Congreso de Historia de Cuyo tuvo una exposición de *Arte regional* y ese mismo año se creó la Academia Regional Cuyana. Un referente significativo de la época y en particular para el campo artístico mendocino, fue el pintor Fernando Fader, quien además de ser valorado por Rojas como uno de los principales exponentes de *Eurindia* (1924), tuvo un lugar central para la conformación del género paisaje nacional.⁸ Si bien la producción artística de Fader en Mendoza no fue la más relevante de su trayectoria, tuvo gran impacto en ese medio. Según Favre, Fader fue introductor de un naturalismo *plein air* inspirado en el paisaje cordillerano.⁹ En el archivo de Fidel Roig Matons del Museo Nacional de Bellas Artes se ha encontrado una fotografía en blanco y negro fechada –a mano– en 1915, tomada en un espacio al aire libre aún sin identificar que retrata un grupo de

⁸ Diana Wechsler, «Paisaje, crítica e ideología» En Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica», *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA, 1991) 342-350.

⁹ Patricia Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza», *Revista de Historia Americana y Argentina*, n.º 45 (2010): 182.

artistas en donde se reconoce a Fernando Fader, Fidel de Lucía y a Fidel Roig Matons (Fig. 1).¹⁰ Esta fotografía contribuye a sostener lo afirmado por diversos estudiosos, quienes mencionan que algunos de los artistas involucrados en el regionalismo mendocino se reunieron – a partir de 1920– a pintar al aire libre el paisaje mendocino,¹¹ actividad que se ha mencionado como el taller de Challao. Convocados por Lahir Estrella, se juntaban Antonio Bravo, Fidel de Lucía, Juan José Cardona, Roberto Azzoni y el escritor Vicente Nacarato para acudir a distintas zonas como el Challao y Lulunta, entre otras.¹² Gómez de Rodríguez Britos menciona que otros artistas también participaron, como Fidel Roig Matons y Neli Marchese, afirmación que hasta el momento no contaba con pruebas documentales.¹³

¹⁰ Buenos Aires. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Archivo Fidel Roig Matons. preclasificadas 3/2013.

¹¹ Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario» ... Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20* ... Pablo Chiavazza, «Apuntes para el abordaje de una Historia Social del Arte Moderno en Mendoza» (Conferencia, Universidad Nacional de Cuyo, octubre de 2015).

¹² Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario» ...

¹³ Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20*...



Figura 1. Fotografía del archivo Fidel Roig Matons de la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Allí se distinguen Fernando Fader, Fidel Roig Matons y Fidel de Lucía. En el dorso se menciona que la fotografía fue tomada en el Challao en 1915.

Roig Matons no fue el único artista del regionalismo mendocino que se dedicó a la representación indígena. Ramón Subirats fue ampliamente distinguido por sus retratos indígenas, obra por la cual se trasladó a diferentes zonas de Latinoamérica en pos de representar diversas comunidades de América del Sur como la huarpe pero también la mapuche, mocoví, quechua y aimara de diversas zonas de Argentina, Chile, Bolivia, Perú y Ecuador. Sus retratos de tipos cuyanos en carbonilla y eventualmente en acuarela o sanguínea fueron expuestos por primera vez en 1916 en el Centro Catalán de Mendoza.¹⁴ Rápidamente fue considerado como pionero del género retrato indígena en Latinoamérica, una exhibición que destacamos es la que realizó en 1934 en la galería Witcomb denominada *Cuyo y Temuco*, donde expuso retratos huarpes y mapuches. Nos consta que Roig Matons y Subirats se conocieron, pero parecería que no entablaron un vínculo cercano. La comparación entre la obra de ambos artistas podría haber tenido un impacto negativo para Roig Matons, tema que abordaremos más adelante.

Dentro del panorama nacional, el regionalismo mendocino tuvo una significativa vinculación con el nacionalismo cultural como también con el nativismo en tanto comparten la centralidad del medio como tópico, es decir, el énfasis en el paisaje, lo telúrico y los tipos humanos.¹⁵ La temática sobre lo nativo tuvo una

¹⁴ Jordi Vidal, *Ramón Subirats, un catalá a la recerca de l'esperit de l'aborigen sudamericà* (Barcelona: Inédito, 2018).

¹⁵ El concepto nativismo fue aplicado por Penhos para referirse al conjunto mayoritario de obras presentadas en los Salones Nacionales de Bellas Artes entre 1911 y 1945, centradas principalmente en la representación de paisajes y en menor medida en las costumbres, tradiciones y tipos regionales (criollos, mestizos e indígenas). Si bien el conjunto de pinturas, grabados y esculturas fue variopinto, su intención nativista prevaleció, al igual que ocurrió con los discursos del nacionalismo cultural, que apelaron a las tradiciones, la valoración de la vida rural y lo telúrico en la construcción de la identidad nacional. La autora menciona que la exaltación de lo nativo fue una

importante relevancia en los envíos de obra para los Salones Nacionales (1911-1945) como también difusión en otros organismos estatales como la Comisión Nacional de Arte (1924) y la Academia Nacional de Bellas Artes (1936).¹⁶ Cabe señalar el estrecho vínculo que forjó Roig Matons con Luis Perlotti, denominado por Rojas como el escultor de Eurindia, artista con quien Roig Matons compartió más de un proyecto, por ejemplo en la primera muestra individual de *Vestigios Huarpes* se exhibieron obras del escultor.

La definición de un arte nacional también fue propulsada por intelectuales del nacionalismo cultural, como Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, quienes proponían poner en valor las tradiciones locales, paisajes y costumbres, aunque desde perspectivas disímiles entre sí. La figura de Ricardo Rojas es de nuestro especial interés ya que desde la estética de *Eurindia* (1924) propuso el desarrollo de un arte nacional con proyección americana, proyecto que abarcó tanto las bellas artes como las artes aplicadas a partir de un ideal de fusión y mestizaje hispano-indígena. Rojas fue uno de los pocos intelectuales del período que puso en valor las tradiciones culturales indígenas, aunque estas estuvieran asociadas a un tiempo pretérito.¹⁷ Vale destacar que Roig Matons adhirió intelectualmente a los postulados de Rojas,

reacción generalizada contra el cosmopolitismo cultural y que el término surge a modo de gran marco estético que incluye una vasta red de categorías como americanidad, argentinidad, indianismo y nativismo. Nota sobre nativismo ver Marta Penhos, «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX», *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999) 111-152.

¹⁶ El rol de Martín Noel fue fundamental para el fomento artístico del imaginario americanista, anclado principalmente sobre el noroeste argentino, y la propulsión estatal del nativismo. Para profundizar sobre el tema ver Pablo Fasce, «El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX», *Artelogie*, Vol. 12 (2018): 1-21.

¹⁷ Penhos, «Nativos en el Salón...», 141.

a quien regaló en 1939 *Nostalgia Huarpe* (Fig. 2), una réplica de la serie de Vestigios Huarpes.¹⁸

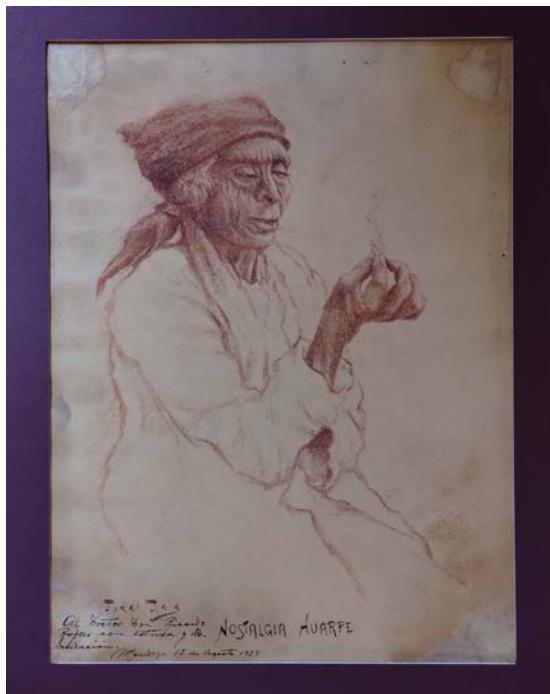


Figura 2. Fidel Roig Matons, *Nostalgia Huarpe*, Doña Pascua Nievas, tejedora de ponchos y mantas, 1939, dibujo en sanguina sobre papel, 63 x 44 cm. Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, MCRR380.

¹⁸ La obra está dedicada a Rojas: "Al doctor don Ricardo Rojas con estima y admiración. Mendoza 17 de agosto 1939". La misma forma parte de la colección de bienes culturales del Museo Casa de Ricardo Rojas. Si bien excede los propósitos de esta publicación, la cercanía intelectual de Roig Matons hacia Rojas inició en torno a la serie *Paisaje Épico*, es importante destacar el intercambio epistolar entre ambos y la posible inspiración de Roig Matons en la lectura del *Santo de la Espada* (1933) de Rojas para la elaboración de la serie, libro que tenía en su biblioteca.

El recorrido hasta aquí planteado busca reponer un contexto artístico y cultural que consideramos relevante para analizar *Vestigios Huarpes* (circa 1926-1939) y que hasta el momento no había sido indagado en profundidad. La serie abreva en un tema que fue motivo de interés tanto para el campo artístico mendocino como también con el nativismo difundido estatalmente y el desarrollo teórico del nacionalismo cultural, especialmente vinculado al pensamiento de Ricardo Rojas. Cabe aclarar que la representación indígena dentro del imaginario nacional tuvo poco impacto en comparación al paisaje, el cual fue el género más difundido. Sin embargo, tanto artistas como escritores y científicos compartieron el interés por la comunidad huarpe. En ese sentido, la serie dialoga también con el campo etnográfico contemporáneo, ya que las investigaciones del período contribuyeron a que la figura del huarpe se convirtiera en un topónimo central en la construcción del imaginario de Cuyo como región.

El antropólogo Diego Escolar ha descrito a este proceso como una paradoja en la que,¹⁹ de forma simultánea, se sacralizó al individuo huarpe como símbolo provincial de San Juan y Mendoza al mismo tiempo que una importante cantidad de adscriptos huarpes –personas que se identificaban como tales– fueron invisibilizados puesto que se incorporaron bajo la categoría de trabajadores criollos, principalmente en el área rural. Mientras Roig Matons viajó como artista visual en búsqueda de representar a la comunidad huarpe entre circa 1926 y 1939, etnógrafos como Alfred Métraux en la década de 1920,

¹⁹ Diego Escolar, *Los dones étnicos de la Nación: identidades huarpe y modos de producción de soberanía en Argentina* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007).

Carlos Rusconi en la década de 1930 y Salvador Canals Frau en la década de 1940 –entre otros– se dedicaron a realizar investigaciones sobre la comunidad huarpe ya sea a partir de restos arqueológicos, de fuentes coloniales y/o trabajo de campo en la misma comunidad. Escolar menciona que fue a partir de la década de 1930 que la investigación científica en torno a la comunidad huarpe no sólo adoptó centralidad como tema, sino que además fue difundida por el Estado, especialmente a través de la figura del etnólogo Canals Frau, profesor de la UNCUYO y del Instituto de Etnología Americana entre 1940 y 1946,²⁰ quien, además, entabló un vínculo de amistad con Fidel Roig Matons. Según Escolar, uno de los discursos etnográficos más pregnantes de la época fue la narrativa de extinción, la cual fijó la desaparición de identidades huarpes durante el período colonial.²¹ Si bien el autor destaca la pregnancia que adquirió dicha narrativa, este discurso fue simultáneo a otro que reconoció “la relativa pervivencia de poblaciones, tradiciones e identidades huarpes hasta avanzado el siglo XX”.²² Esta paradoja, central en la investigación de Escolar,²³ alcanzó visibilidad principalmente entre 1920 y 1940, en tanto los huarpes adquirieron una relevancia inusitada ya que su historia, su lengua, su sociedad, su cultura y su apariencia física fueron objeto de interés tanto etnográfico como artístico. La narrativa de extinción no sólo se articuló en investigaciones como las de

²⁰ Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...*, 178.

²¹ Diego Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?: Etnogénesis huarpe, campo intelectual y ‘regímenes de visibilidad’ en Cuyo, 1920-1940», *Anuario Instituto de Estudios Histórico Sociales (IEHS)*, Vol. 1 (2006): 151-179. Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...*. Sobre este tema también ver Ana Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción: Los retratos indígenas de Ramón Subirats y Fidel Roig Matons» (ponencia, CAIA, 2022).

²² Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?...», 153.

²³ Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?... ». Diego Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...*.

Canals Frau, centradas en fuentes coloniales y arqueológicas, también se difundió en las observaciones del individuo huarpe contemporáneo que realizaron Métraux en 1922 y Rusconi en los trabajos de campo realizados en las Lagunas de Guanacache durante la década de 1930. La contradicción entre la extinción y pervivencia huarpe se puede observar a través de la obra que realizó Roig Matons como también a partir de la interpretación de la serie, en tanto críticos e investigadores replicaron dicha narrativa de extinción, como hemos abordado en trabajos previos.²⁴

Tras este recorrido hemos querido señalar cómo diversas expresiones e intereses contemporáneos, tanto artísticos, ideológicos como etnográficos abrevan en el desarrollo de *Vestigios Huarpes*. No es menor en ese sentido la red de relaciones que estableció Roig Matons con Luis Perlotti, Ricardo Rojas y Canals Frau. A partir de dicha contextualización es que podemos afirmar que la serie abona también al imaginario de Cuyo como región, sin embargo, no fue el único en contribuir a este imaginario dentro del campo artístico mendocino. Es llamativo que Roig Matons no haya tenido una relación cercana con Ramón Subirats a pesar de haber tratado los mismos temas artísticos. Como veremos a continuación, a la hora de analizar las exhibiciones de Roig Matons se hace evidente una búsqueda de diferenciación artística. La escasa exhibición de *Vestigios Huarpes* es un aspecto hasta el momento desatendido por la historiografía, que es necesario reponer para indagar en el lugar que ocupó la serie en torno a la obra de Roig Matons.

²⁴ Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción...»

El lugar de *Vestigios Huarpes* en la producción artística de Fidel Roig Matons

La producción artística de Fidel Roig Matons se podría dividir en grupos siguiendo los núcleos de las tres exhibiciones retrospectivas que se realizaron en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza entre junio y octubre de 1976, *La primera época de su pintura*,²⁵ *Vestigios de la raza huarpe* y *Epopeya Sanmartiniana*. Si bien resulta muy acertada la distinción de tres momentos dentro de su producción ya que cada uno responde a distintos intereses del artista, proponemos denominar de modo diferencial a la primera etapa como regionalismo mendocino,²⁶ ya que respondió a un espíritu de época descrito por Roig, y también mencionar a la última etapa pictórica, dedicada al cruce de los Andes realizado por el General San Martín, bajo el título que el artista le otorgó, *Paisaje Épico*.²⁷

La etapa de regionalismo mendocino fue presentada cinco veces: en las exposiciones colectivas de 1931 *Primer Salón Anual de Bellas Artes de Cuyo*, en 1934 en el *Salón Primavera*, en 1937 en el *Primer congreso de artistas y escritores cuyanos* y en las dos primeras exhibiciones individuales que realizó Roig Matons, la de 1932 en Mendoza en la Calle San Martín y la de 1936 en Buenos Aires en la Galería Müller.²⁸ En este período predomina la

²⁵ En la exhibición de la primera etapa también se incluyó *Canasteras huarpes*, óleo que en realidad pertenece a la segunda etapa del artista, dado que se originó dentro de la serie *Vestigios Huarpes*. Además, se incluyeron pasteles *Salida de Misa*, *En el palco* y dibujos en carbonilla *Monaguillo I* y *Monaguillo II*.

²⁶ La serie *Vestigios Huarpes* también se podría incluir bajo el mismo horizonte visual, pero como es una serie producto de diversos viajes a la comunidad de las Lagunas de Guanacache y presenta características diferenciales, es preferible analizarla de forma individual.

²⁷ Gómez de Britos menciona que bajo el título *Paisaje Épico* el artista mencionaba la serie. Ver Gómez de Rodríguez Britos, «La pintura en Mendoza...»

²⁸ Ver: *Exposición de Fidel Roig Matons*. Mendoza en la Sala de la calle San Martín 134 de 1932 (Catálogo exhibición); *Exposición Fidel Roig Matons*. Buenos Aires en la Galería

pintura al óleo, aunque en menor medida el artista realizó obras en pastel y carbonilla. En la primera exposición colectiva exhibió tres pinturas al óleo *Haciendo arrope*, *Para la sierra* y *Yunta brava*. En la primera exposición individual de 1932 presentó óleos y algunos dibujos en carbonilla y pasteles,²⁹ la temática que predominó fue el paisaje de los suburbios de Mendoza, la precordillera y en menor medida los retratos y desnudos. En el *Salón Primavera* de 1934 “Fidel Roig presentó trabajos que exhibió en una de las exposiciones, razón por la cual el jurado lo declaró fuera de concurso”³⁰ En la segunda exhibición individual, *Exposición Fidel Roig Matons* en la Galería Müller, únicamente se exhibieron óleos y muchos de ellos ya se habían presentado en Mendoza en 1932.³¹ La reiteración de obras en estas exposiciones hace evidente el relativo éxito comercial de sus primeras muestras y, por tanto,³² llama la atención que Roig Matons haya continuado con esa selección de obra, abocada a la primera serie de obras del artista, siendo que para ese entonces ya se encontraba realizando *Vestigios Huarpes*.

Cabe destacar que Roig Matons exhibió seis veces obras de *Vestigios Huarpes*, las primeras cuatro veces junto a obras de otros períodos del artista y luego en dos exhibiciones presentadas de forma individual. En 1936 en la muestra de la

Müller de 1936 (Catálogo exhibición); «Las delegaciones al primer congreso de artistas y escritores cuyanos». *Los Andes*, 12 de junio de 1937.

²⁹ En la exhibición de 1932 incluyó los dibujos en carbonilla *Mendigo* y *Pura uva*; un *Autorretrato* en tinta china y los pasteles *En el palco*, *Frugívoros* y *De Antaño*.

³⁰ «Salón Primavera». *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

³¹ Nos referimos a las siguientes obras: *Haciendo arrope*, *Para la sierra*, *Yunta brava*, *Autorretrato*, *Contraluz*, *Peral en flor*, *Gitana*, *Nubes de tormenta*, *Senda apacible*, *Coquetería*, *Vallecito de Vistalba* y *Paciendo a la sombra*.

³² Un tema que aún no ha sido estudiado en profundidad en relación a la producción artística de Roig Matons es la escasa venta de obras que tuvo a lo largo de toda su trayectoria. Son pocos los casos donde se han identificado la venta de obra, especialmente ligada a la serie *Vestigios Huarpes* y *Paisaje Épico*.

Galería Müller incluyó la pintura *Iglesia Huarpe* (Fig. 3). En 1937 en el *Primer congreso de artistas y escritores cuyanos* repitió la estrategia ya utilizada para la Galería Müller, presentó *Iglesia Huarpe, Autorretrato y Yunta brava*. Ese mismo año exhibió otra selección de la serie en la exposición de *Arte Regional* en la Academia Provincial de Bellas Artes.³³ En 1945 en la ciudad de San Juan se llevó a cabo la exposición *Evocación Sanmartiniana*, donde el artista expuso por cuarta vez un grupo de obras de *Vestigios Huarpes* junto a otras de su tercera serie, *Paisaje Épico*.³⁴

³³ Marta Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '30* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 2001). La selección de obras de esta exhibición es más amplia pero reducida: los óleos *Tipo autóctono*, *Huarpes tejedoras de junco*, *Capilla de los huarpes* y tres obras denominadas *Estampas huarpes*.

³⁴ «Fidel Roig Matons evoca en magníficos cuadros la gran epopeya sanmartiniana». La Tribuna, 18 de julio de 1945. En 1945 presentó algunos carbones de la serie (*Niño cabrero, Irineo Martiniano Jofré; Celo maternal. Ignacia Joffé, Hermana de Carmen, con su niño; Sacrificio*) junto a otras obras de *Paisaje Épico*.

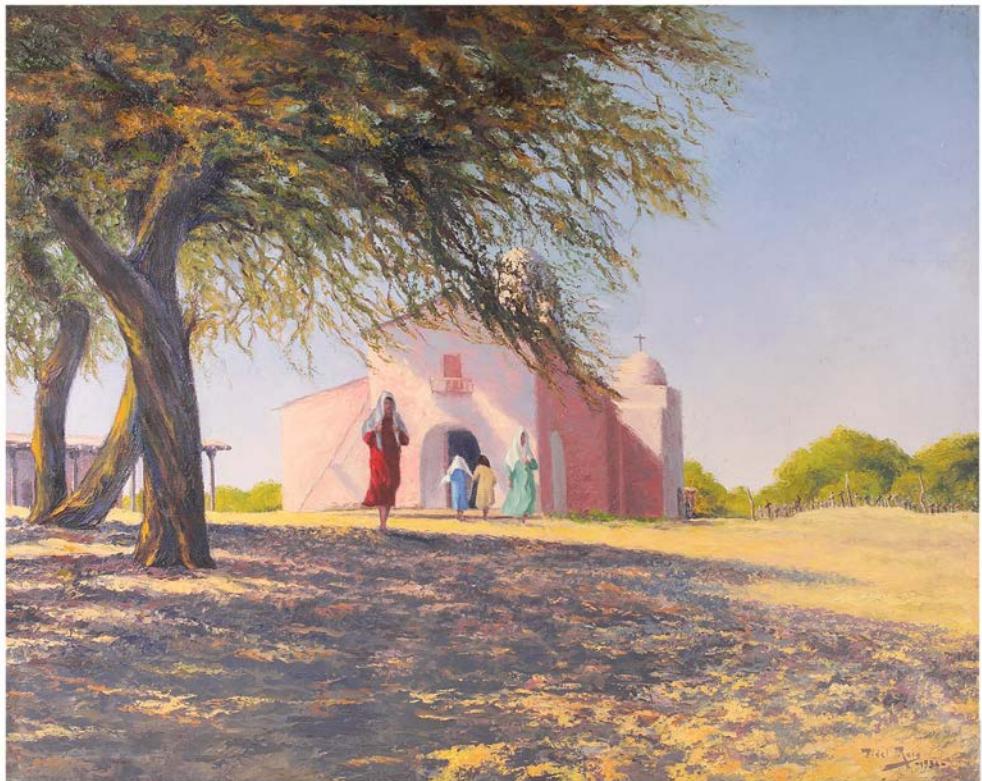


Figura 3. Fidel Roig Matons, Capilla del Rosario, 1934, óleo sobre tela, 91 x 114 cm, colección familia Roig, Mendoza.

De forma individual *Vestigios Huarpes* se expuso en 1947 en el *Día del Indio*, en la galería del artista y en 1974 en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUYO, *Exposición pictórica de Fidel Roig Matons y muestra de artesanía mendocina*. Estas dos muestras fueron las más importantes que se realizaron

en torno a la serie, por la cantidad de obras reunidas, aunque ninguna implicó la exhibición completa de *Vestigios Huarpes*.³⁵ En 1947 presentó 47 dibujos en carbonilla y 15 óleos junto a tres obras del escultor Luis Perlotti. En 1974 presentó igual cantidad de óleos que carbonillas, un total de 12 obras.³⁶

A partir del listado de propiedad intelectual declarado por los hijos del artista, la serie está compuesta de aproximadamente 80 carbones y 27 óleos. Una gran cantidad de obras son retratos de los habitantes de las Lagunas de Guanacache, otras están dedicadas a distintos trabajos de los laguneros como la pesca, la cestería y la ganadería ovina. Completan la serie algunas obras de animales, paisajes y la vida religiosa. La obra fue principalmente producida en las Lagunas de Guanacache, en *plein air*, a partir de la representación de retratos y escenas que el artista seleccionó para dibujar o pintar en convivencia con la comunidad.

En 1947, Luis Candelaria escribió el texto de un catálogo donde describe cómo Roig Matons pasó de trabajar en la serie *Vestigios Huarpes a Paisaje Épico*, su tercer grupo de obras:

“Roig se había trazado un programa en las Lagunas de Guanacache y concurría allí. Pero al volver de su exposición de Buenos Aires [1936] me habló de los trabajos de Panozzi que había visto y resolvió meterse en la montaña. Y desde entonces ya no la dejó.

³⁵ Otras exhibiciones individuales de la serie se realizaron después del fallecimiento del artista: 2da etapa, exposición retrospectiva. *Vestigios de la raza huarpe*, curada por Marta Gómez de Rodríguez Britos en el Museo Municipal de Arte Moderno (1976), *Roig Matons en Guanacache* en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” (2000) curada por María del Socorro Cubillos y *Viaje interior. Guanacache* en el Museo Carlos Alonso (2021), curada por Enrique Testasecca.

³⁶ *Día del Indio*. Mendoza: Galería estudio del artista, 1947 (Catálogo de exhibición); *Exposición pictórica de Fidel Roig Matons y muestra de artesanía mendocina*. Mendoza: Biblioteca de la Facultad de Filosofía y letras de UNCUYO, 1974 (Catálogo exhibición).

Fue la cordillera misma la que le fue sugiriendo el desenvolvimiento de su labor, hasta rematar en su dedicación a la gesta sanmartiniana, interesante labor por la cual se conoce ahora a Roig en todo el país”.³⁷

Mucho antes de exhibir de forma individual *Vestigios Huarpes*, Roig Matons prefirió exhibir pinturas de su tercer ciclo, *Paisaje Épico*. En enero de 1938 Roig Matons realizó la primera exhibición integral de paisajes de montaña denominada *Impresiones y maravillas del Inca*.³⁸ Hacia fines de ese año exhibió por primera vez el primer cruce del ejército Libertador, el *Paso de Uspallata* en su galería atelier en Mendoza y en la Galería Müller de Buenos Aires.³⁹ En 1941 obtuvo la beca de la Comisión Nacional de Cultura para realizar el segundo paso del ejército, el *Paso del Portillo*, obra que exhibió en 1943 en su galería taller, en las Salas Nacionales de Exposición y en las salas de arte de YPF de Buenos Aires.⁴⁰

Entre 1947 y 1950 recibió una nueva beca de la Comisión Nacional de Cultura para finalizar el último cruce de los Andes, el *Paso de los Patos*, que exhibió en 1950 en la Bolsa de Comercio de la Provincia de Mendoza.⁴¹ Uno de los cuadros de dicho cruce, *San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito*, quedó inconcluso por la ceguera que padeció el artista hacia 1952. Este gran conjunto de obras, principalmente

³⁷ *Exposición Sanmartiniana*. Posadas: Casa taller del pintor Luis Candelaria, 1947, s/p. (Catálogo exhibición)

³⁸ *Impresiones y maravillas del inca*. Mendoza en el Hotel de la Compañía Hoteles Sud Americanos, 1938 (Catálogo exhibición).

³⁹ *Histórico paso de Uspallata*. Buenos Aires en la Galería Müller de 1938 (Catálogo exhibición).

⁴⁰ *Histórico Paso del Portillo* en las Salas Nacionales de Exposición, 1944 (Catálogo de exhibición); «Una Muestra Pictórica Sobre Motivos Sanmartinianos Realizó en Y.P.F. el Pintor Español Fidel Roig Matons». Voz Clara, 7 de octubre de 1944.

⁴¹ «Mañana se efectuará la Inauguración del “Tercer ciclo pictórico de rutas del ejército Libertador». La Palabra, 27 de diciembre de 1950.

realizadas al óleo, son producto de viajes puntuales que realizó el artista hacia los distintos cruces mencionados. La mayoría de los óleos de pequeño formato y los dibujos en carbonilla fueron realizados en *plein air*. A partir de esos estudios, trabajó las obras de grandes formatos en el atelier. *Paisaje épico* fue, sin duda, la serie más exhibida en toda la trayectoria artística de Roig Matons y la más aclamada por la crítica. Además de las muestras mencionadas, reiteradas veces el artista tituló distintas exposiciones bajo el nombre *Evocación Sanmartiniana*, aunque pareciera ser que en cada caso la selección de obra fue distinta.⁴² Desde 1966 proyectó diapositivas sincronizadas con un relato oral y música sobre su labor artística en alta montaña denominado *Evocación audiovisual de arte, historia y patria* que también dio a difundir reiteradas veces.⁴³

En el contexto de exposiciones antedicho, la serie *Vestigios Huarpes* fue una obra muy poco presentada en muestras. Resulta interesante preguntarse por qué la serie, a la que el artista le dedicó un tiempo considerable de producción a lo largo de su carrera artística, tuvo una circulación acotada en espacios de exhibición. Es decir, cabe preguntarse si las razones por las que *Vestigios Huarpes* tuvo tan poca difusión están relacionadas con la técnica y/o la temática de la serie, inquietud que no ha sido indagada hasta el momento.

La pintura al óleo fue la técnica más utilizada por el artista como también la más exhibida, como se hace evidente en el recorrido

⁴² Como en la exhibición de 1956, *Evocación pictórica Sanmartiniana, ruta del Ejército Libertador por el paso del Portillo* y la de 1959, que incluyó una selección de los tres cruces.

⁴³ «Evocación de la Gesta Sanmartiniana en un Acto de Carácter Audiovisual». *Los Andes*, 15 de agosto de 1966. La serie *Paisaje Épico* amerita un análisis más exhaustivo que excede el presente artículo, datos relevantes para tomar en cuenta son la afiliación de Fidel Roig Matons al partido peronista y las ayudas materiales, de vivienda y compras que recibió por parte del ejército argentino para llevar a cabo sus viajes. Información disponible en el AGP, archivo Fidel Roig Matons.

de exhibiciones presentado. Como se mencionó anteriormente, la primera obra de *Vestigios Huarpes* que presentó fue *Iglesia Huarpe*, un óleo, en la Galería Müller.⁴⁴ Considerando toda su producción artística, el óleo y el dibujo en carbonilla no parecieran haber tenido el mismo estatus a la hora de ser presentados en muestras, ya que los dibujos fueron excepcionalmente incluidos. Existió otra serie de carbonillas de retratos de treinta y dos músicos célebres que Roig Matons posiblemente realizó en su etapa regionalismo mendocino como el caso de *Ludwig Van Beethoven*, *Antón Rubinstein* y *Franz Schubert*. La serie presenta retratos que, al igual que los retratos indígenas, el interés está puesto en la fisionomía del rostro del individuo más que en su vestimenta o contextualización. Sin embargo, a diferencia de los retratos indígenas, esta serie se basó en ilustraciones de revistas o postales que Roig Matons usó como modelos para su elaboración. Las obras de la serie se conocieron públicamente recién en 2012, cuando los hijos del artista realizaron la exposición *Homenaje a Fidel Roig Matons*, hecho que contribuye a suponer que podría haber habido, para el artista, un trato diferencial de las técnicas.

Por otro lado, se han encontrado reiterados indicios en diversas notas periódicas de 1936 que preanunciaban la exhibición de *Vestigios Huarpes*, hecho que no ocurrió hasta 1947: “El señor Roig tiene en ejecución un importante conjunto de trabajos de carácter autóctono de esta región, que dará a conocer poco después de su regreso de Buenos Aires”.⁴⁵ A pesar de que se desconocen los motivos de la cancelación de dicha exhibición cercana a 1936, es decir, si responde al ambiente artístico o a una situación personal del artista, se ha encontrado una carta en la

⁴⁴ Exposición Fidel Roig Matons en la Galería Müller, 1936 (Catálogo exposición).

⁴⁵ «Exposición en Buenos Aires del pintor Roig». *Los Andes*, 13 de abril de 1936.

que también se menciona una posible exhibición de la serie que finalmente no se llevó a cabo. La misiva fue escrita por el galerista de la Galería Müller el 31 de mayo de 1941, la cual fue hallada en el AGP. En la carta se menciona la negativa por parte de Roig Matons a exhibir la serie, “He tomado buena nota que este año no piensa hacer su exposición de dibujos y la exposición queda proyectada para recién el año próximo”⁴⁶. Finalmente, un artículo de un diario de San Juan en 1945 agrega una nueva pista: asocia las obras de la serie *Vestigios Huarpes* a las realizadas por Ramón Subirats: “Roig Matons se muestra un artista consumado en los carbones. La evidente influencia de Subirats no desdice el mérito de los trabajos que exhibe justamente con los cuadros de la evocación Sanmartiniana. Vida, relieve, sombras y luces, juegan admirablemente en las cartulinas que evidencian una soltura extraordinaria”⁴⁷.

Se podría pensar que la semejanza en los conjuntos de obras de temática indígena de Roig Matons y Subirats podría haber contribuido a la poca exhibición que tuvo *Vestigios Huarpes*. Una búsqueda de diferenciación por parte de Roig Matons respecto a Subirats se hace evidente en la selección de obra que presenta para la exposición colectiva de *Arte Regional* de 1937, donde participan ambos artistas. La elección de Roig Matons de presentar únicamente óleos de *Vestigios Huarpes*, técnica utilizada en una escasa cantidad de obras de la serie, refuerza la idea de que Roig Matons priorizó la exhibición de óleos. Por otra parte, consideramos que la selección fue una estrategia de

⁴⁶ Nos referimos al Archivo General de la Provincia de Mendoza, donde se halla un archivo dedicado a Fidel Roig Matons, donado por Fidel y Arturo Roig. Lamentablemente la documentación no está inventariada ni tampoco la colección no cuenta con un catálogo para el cual referir la locación documental específica.

⁴⁷ «Fidel Roig Matons evoca en magníficos cuadros la gran epopeya sanmartiniana». La Tribuna, 18 de julio de 1945.

diferenciación para con los carbones de Subirats.⁴⁸ No habría que dejar de reparar en que la muestra más importante y más completa de la serie fue exhibida por primera vez años después del fallecimiento de Ramón Subirats (1942). Por tanto, consideramos que la escasa exhibición de la serie *Vestigios Huarpes* se debió a que la técnica y temática de la serie no le permitían a Roig Matons consolidar una estrategia para distinguirse y diferenciarse dentro del campo artístico mendocino, hecho que sí ocurrió con su última serie, *Paisaje Épico* y que se hace evidente al constatar la importante cantidad de exhibiciones realizadas y premiaciones obtenidas entre una y otra serie.

Ahora bien, ya habiendo contextualizado *Vestigios Huarpes* en relación al campo artístico y etnográfico así como también indagado en el lugar que tuvo la serie en la producción artística de Roig Matons, amerita profundizar en cómo fue realizada la obra, la cual estuvo ligada a distintos viajes que lo acercaron a la comunidad Huarpe, aspecto que nuevamente pone a esta serie en cruce con el trabajo de campo de etnógrafos y de los viajes de artistas contemporáneos asociados al nativismo.

Los viajes hacia las Lagunas de Guanacache

Roig Matons mantuvo un contacto cercano con la comunidad huarpe por medio de los reiterados viajes que se llevaron a cabo entre circa 1926 y 1939. No resulta fácil enmarcar los viajes de Roig Matons en fechas precisas, en tanto los años mencionados

⁴⁸ En la exposición Subirats presentó los carbones *Vieja, Niña mendocina y Gregoria la pastelera* mientras que Roig Matons presentó los óleos *Tipo autóctono, Huarpes tejedoras de junco, Capilla de los huarpes* y tres obras denominadas *Estampas huarpes*. Esta muestra parece ser el primer antecedente donde se pusieron en diálogo las obras de temática indígena de ambos artistas.

en los documentos no coinciden con los que suponen sus hijos o historiadores del arte. La fecha más temprana de posible datación de su primer viaje fue 1926. En una sesión de la cámara de diputados de 1952 –donde se aprueba la pensión vitalicia de Roig Matons– González Lemos recuerda la sorpresa que le causó encontrar a Roig Matons en 1926 en las Lagunas del Rosario, oficiando de enfermero dentro de un rancho donde aplicaba vacunas, mientras el diputado visitaba la zona por una campaña política.⁴⁹ La historiadora del arte Gómez de Rodríguez Britos menciona dos fechas disímiles;⁵⁰ en el catálogo de la exposición *Vestigios Huarpes* de 1976 ubica temporalmente los viajes entre 1929 y 1933 mientras que en su libro *Mendoza década del '20* los sitúa entre 1929 y 1930. Por otra parte, las fechas de viajes que sugieren los hijos del artista entrevistados (Virgilio y Enrique Roig) son posteriores, entre 1931 y 1939. Se podría estimar que sus viajes ocurrieron entre circa 1926 y 1939, esta última fecha se encuentra referida a un viaje realizado por Roig Matons junto a Carmen Jofré donde visitó las localidades de Costa de Araujo, Colonia Francesa, Nueva California, Rosario y San José.⁵¹

Por otra parte, en el archivo familiar se encuentra un listado de expediciones de Roig Matons en el que consigna: en 1925 una primera entrada a las Lagunas por Lavalle, enfocando su atención en San José de las Lagunas; en 1926 entró por Costa Araujo y Colonia Francesa, trabajó en la Capilla del Rosario y las Tunitas; en 1927 visitó Tres Esquinas, la Laguna del Toro, el puesto Las Hormigas y la Balsita; en 1928 trabajó en Algarrobo Grande, la Bolsita, Los Blancos y la Capilla; en 1929 entró por

⁴⁹ Ver la sesión de la Honorable Cámara de Diputados del 16 al 19 de diciembre de 1952, página 2241.

⁵⁰ Segunda etapa exposición retrospectiva. *Vestigios de la raza huarpe*. Mendoza: Museo Municipal de Arte Moderno, 1976 (Catálogo de exhibición); Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20...*

⁵¹ Roig. et al., *Guanacache...*

media agua y luego por Lavalle, pintó y dibujó en la Capilla del Rosario; en 1930 entró por Costa Araujo. Aunque lamentablemente no se ha podido acceder a otros documentos de viaje y se desconoce el autor del listado antes mencionado, la fecha de 1926 coincide con el relato del diputado citado anteriormente, por lo que consideramos que la fecha de circa 1926-1939 podría ser la más cercana a la producción artística de Roig Matons en las Lagunas.

Más allá de las contradicciones en las fechas del primer viaje, el relato familiar narra que el primer viaje hacia las Lagunas aconteció por invitación de un inspector general de escuelas don Rafael Vellez, travesía que lo inspiró –posteriormente– a realizar sus obras de temática indígena allí.⁵² Al parecer los medios con los que Roig Matons viajó hacia las Lagunas fueron variando con el tiempo, sus hijos mencionan que se trasladó con el ferrocarril Pie de Palo, que tenía una estación cercana a la Capilla del Rosario, que Miguel Míguez –amigo del artista– lo llevó en auto algunas veces y que logró comprarse un auto que terminó vendiendo al Turco, un comerciante que recorría las Lagunas.⁵³ Los viajes duraban aproximadamente un mes, por la intensidad del calor en la zona solían hacerse entre invierno y primavera. Eventualmente se instalaban en la Balsita, en una pieza al lado del rancho de Don Juan de Dios Díaz, a quien Roig Matons le encargaba el cuidado de su mula y sulki mientras el artista se encontraba en la ciudad de Mendoza.⁵⁴ La pieza había sido construida para guardar maquinarias que utilizaba el departamento de Irrigación Nacional, y el ingeniero Curelli,

⁵² Datos extraídos de las entrevistas a Virgilio y Enrique Roig entre 2017 y 2019.

⁵³ La venta, según Virgilio Roig, fue a cambio de que el Turco llevara víveres a la comunidad hasta que quedase cubierto el costo del vehículo.

⁵⁴ La mula y el sulki eran fundamentales para trasladarse entre los puestos de los Laguneros.

encargado de la zona, se la prestaba. Un recuerdo recurrente de sus hijos es que muchas veces dormían bajo la luz de las estrellas dado que la pieza estaba repleta de vinchucas. Los entonces hijos menores de Roig Matons asistieron a la escuela de las Lagunas mientras su padre trabajaba en su producción artística, primero fue Mario Roig, luego Virgilio Roig.

Roig Matons tuvo dos intermediarios que lo introdujeron a la comunidad: el Turco, Don David Hanna, comerciante árabe que vivía cerca de su casa y recorría toda la zona de Guanacache vendiendo mercaderías elementales –como víveres, ropa, alpargatas, yerba, tabaco, etc.–, y Carmen Jofré, habitante de las Lagunas con quien el artista forjó una amistad profunda (Fig. 4), quien le facilitó la realización de retratos –muchos de ellos familiares de él como *Niño cabrero*, *Irineo Martiniano Jofré* e *Ignacia Jofré*, su hermana –.

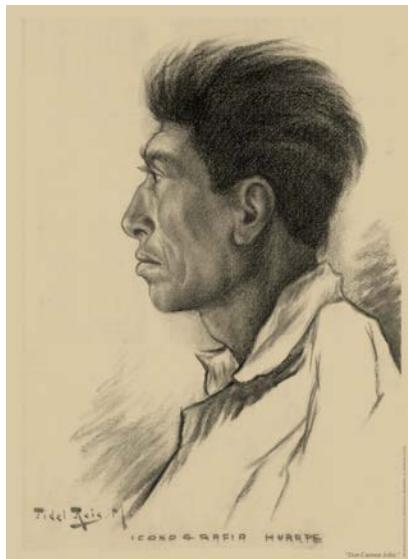


Figura 4. Fidel Roig Matons, Retrato de Carmen, carbón sobre papel, 60 x 70 cm, colección familia Roig.

A partir de su vínculo con la comunidad Roig Matons se interesó por retratar a distintas familias de la zona como los Nievas, los González y los Reynoso en distintas oportunidades como a *Don Osvaldo González* (Fig. 5).

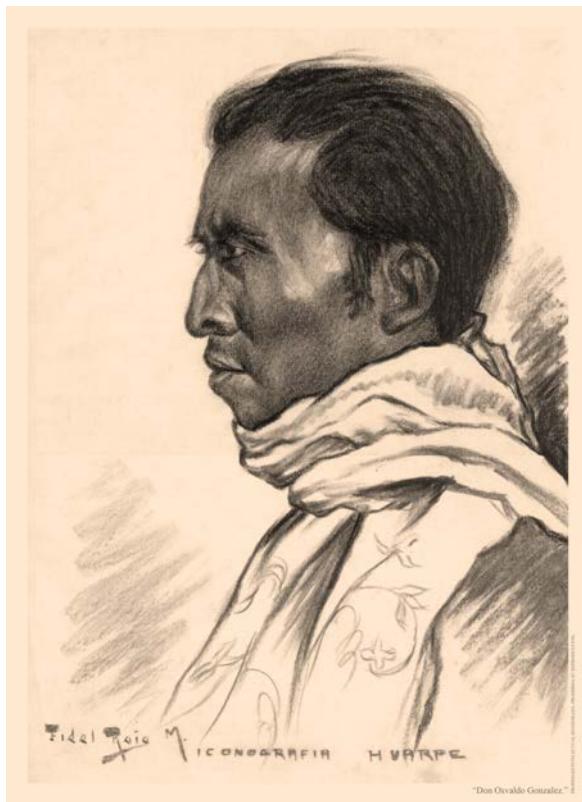


Figura 5. Fidel Roig Matons, *Don Osvaldo González*, carbón sobre papel, 60 x 70 cm, colección familia Roig.

Hacia 1934, Roig Matons consiguió un permiso para viajar por las vías en construcción del ferrocarril Pie de Palo en pos de contactarse con los laguneros. Allí conoció a Carmen, un obrero que tenía la mano herida por un derrumbe en la construcción. Según cuentan sus hijos, Roig Matons le ofreció llevarlo al Hospital San Antonio, donde trabajaba un médico amigo del artista, el doctor Redento Basso, quien posteriormente le diagnosticaría Chagas a Carmen Jofré.⁵⁵ Desde entonces, los hijos de Roig Matons afirman que cada vez que Carmen visitaba la ciudad de Mendoza se establecía en su hogar, Enrique Roig recuerda muy vívidamente cómo colaboró en tramitarle la jubilación a Carmen y las veces que lo visitó en el hospital antes de su fallecimiento.

El último viaje que el artista realizó fue al norte de San Juan, específicamente a Pismanta, en abril de 1946. De este viaje se ha encontrado un pequeño anotador en el AGP que introduce datos interesantes como un listado de nombres de personas con distintos comentarios anexos bajo el título “compañeros de viaje y que se les sacó fotos”, datos del clima, los lugares visitados y varias recetas de comidas caseras. Dentro del listado de retratados se encontraron indicaciones más específicas como “Francisca Muñoz de Díaz con el mate” o “Familia de indios en el lugar ‘El Paraíso’”. Roig Matons contaba con un estudio fotográfico en su casa el cual utilizaba con frecuencia para la reproducción de obra,⁵⁶ este es el primer dato concreto por el cual se sabe que el artista hizo una visita durante la cual tomó

⁵⁵ Roig. et al., *Guanacache...*

⁵⁶ Hubo dos modos en los que Roig Matons realizó reproducciones de sus obras, una de ellas fue utilizando la fotografía para hacer circular postales de obras seleccionadas, aunque también se han encontrado otros usos de las fotografías, como las que presentan detalles de sus óleos. La otra técnica que utilizó para la reproducción de obra fue la heliografía en pos de efectuar copias casi exactas de las obras sobre papel vegetal, proceso que utilizaba para hacer regalos especiales.

fotografías. A pesar de haber tenido una cámara Leika, pareciera no haber incursionado en la fotografía desde una exploración artística y, lejos de lo que podríamos esperar, ni siquiera concibió sus tomas en Pismanta como obras dado que no figuran en el inventario de la serie. Tampoco se han encontrado dibujos que coincidan con los nombres anotados, por lo que se podría suponer que las fotografías fueron registros con los que Roig Matons no realizó obra posterior, razón por la cual el viaje no está incluido en las fechas de realización de la serie.

La concepción artístico-documental hacia su propia obra y su acercamiento a la comunidad Huarpe refleja un interés genuino hacia el otro que, según Favre, respondería al compromiso social de Roig Matons. La autora afirma que, "En este sentido, debemos reconocer que son los artistas los que contribuyeron a reivindicar las culturas nativas de Mendoza".⁵⁷ Efectivamente se han encontrado referencias de un importante compromiso social por parte del artista en relación a facilitar el bienestar de la comunidad Huarpe, ya sea con el envío de alimentos o a través de campañas de vacunación. En el siguiente apartado profundizaremos en las implicancias que tuvo la noción de documento tanto para su producción como su interpretación.

En tanto la serie *Vestigios Huarpes* aborda una temática muy poco difundida en el campo artístico argentino y mendocino, en el contexto de una escasa representación indígena, las obras adquieren un lugar destacado en tanto surgen de una interrelación con una comunidad indígena, favoreciendo una mayor visibilidad de ese grupo social. En este sentido, resulta interesante destacar que los discursos etnográficos de la época, junto con los descubrimientos arqueológicos en las provincias de

⁵⁷ Patricia Favre, «Pintura mendocina. La tradición como vanguardia» (Mendoza: Universidad de Champagnat, 2015), 18.

Tucumán, Salta y Jujuy como los de Juan Ambrosetti, Salvador De Benedetti, el nacionalismo cultural difundido por Ricardo Rojas quien puso en valor los motivos prehispánicos abstractos encontrados en cerámicas y textiles para ser utilizados en el diseño industrial, así como también del arte popular y la difusión de mitos o leyendas, contribuyeron a consolidar una vasta fuente de inspiración que motivó a muchos artistas a emprender viajes hacia las provincias en búsquedas de inspiraciones artísticas asociadas a un imaginario americano, como el de Luis Perlotti o Gertrudis Chale. En este contexto es que *Vestigios Huarpe* adquiere un valor diferencial no sólo por haber sido una obra que respondió a la búsqueda del regionalismo mendocino, sino también coincidió con la propuesta del nativismo, como mencionamos anteriormente.

Supuestos de una interpretación documental de la serie

Fidel Roig Matons también se vio influenciado por el discurso etnográfico antes mencionado, lo cual lo llevó a cambiar el título de la serie que hoy se conoce como *Vestigios Huarpe*.⁵⁸ El relato de los hijos de Roig Matons es claro en torno a este tema, fue Canals Frau el que le recomendó incorporar la palabra vestigio en concordancia con sus teorías y estudios sobre la extinción huarpe. Sin embargo, al observar las obras de la serie se hace notorio que junto a los cambios en el modo de firmar aparecieron nuevos títulos: primero un grupo de obras presentan sólo una firma que varía entre Fidel Roig y F. Roig Matons; luego otros dos grupos se denominaron “Iconografía huarpe” y “Aborígenes Cuyo”, ambos firmados por Fidel Roig M.

⁵⁸ Se han encontrado diversas variaciones en el modo de mencionar *Vestigios Huarpe*, sus hijos la mencionan como “Últimos vestigios de la raza huarpe” mientras en algunos retratos se puede leer junto a la firma del autor “Vestigio huarpe Cuyo”.

y finalmente, en una gran cantidad de obras puede leerse “Vestigio Huarpe” de Fidel Roig Matons.⁵⁹ El pasaje de una obra sin título a otra que destaca el hecho artístico y luego hacia otras que se centran en la comunidad indígena representada sugiere que efectivamente el acercamiento a postulados etnográficos cambió el modo de percibir su propia obra, tal como afirman sus hijos.

Roig Matons se interesó en la fisionomía del rostro indígena, aunque los retratos no fueron el único tipo de obra que realizó, la gran mayoría de las escenas de costumbres fueron dedicadas al trabajo, cestería y armado de balsas. Esta diferenciación, junto a la colección de puntas de flecha que acuñó tras los viajes a las Lagunas sugiere un acercamiento a la cultura material pasada y contemporánea huarpe que pareciera trascender lo etnográfico y acercarse a una mirada socio-histórica.

En el libro *El sentido del arte* el artista afirma: “La misión completa del arte sólo la alcanza aquel artista que la asocia a un fin social, sin que vaya por ello en desmedro del arte en sí”.⁶⁰ En ese libro Roig Matons, a través de la escritura de sus dos hijos mayores,⁶¹ plantea tres aspectos cruciales de su visión artística: Como artista se autodenomina pintor de Historia, otorga a su obra una función social asociada a la catarsis e imagina un público tan amplio como los integrantes de toda una nación.

Si Fidel Roig Matons veía en el indígena una raza en extinción no resultaría extraño que le atribuyera a su obra un valor agregado,

⁵⁹ A pesar de que las obras en su gran mayoría no están fechadas, el uso de Vestigio huarpe coincide con la firma que el artista utilizó en su obra tardía y que las obras firmadas como Fidel Roig –sin título– remiten a la firma de sus primeras obras. Sin embargo, la inclusión de los títulos podría haber sido agregada posteriormente a la realización de la obra, lo cual requeriría un estudio especial.

⁶⁰ Andrés Simón y Antonio Simón, *El sentido del arte en Fidel Roig Matons* (Mendoza: D' Accurzio, 1977), 47.

⁶¹ El libro fue escrito bajo el seudónimo, los autores fueron Arturo y Fidel Roig.

el de un documento. Un caso ejemplar de realización de obra explícitamente de tipo documental ocurrió entre 1940 y 1945 cuando Roig Matons, por encargo de los médicos Salvador Mazza y Germinal Basso, realizó aproximadamente 30 retratos de enfermos internados en el hospital San Antonio afectados por el Chagas, enfermedad descubierta por el propio Mazza. La obra, prácticamente desaparecida tras un incidente en el archivo Mazza, fue crucial para representar a color las etapas de la enfermedad en distintas partes del cuerpo de los afectados, en una época en la que la fotografía a color era costosa.

Por otra parte, en 1950 Roig Matons junto a su esposa Elisabet Simon elaboraron un manuscrito con el fin de difundir *Vestigios Huarpes* junto con descripciones de la situación económica, social y ecológica de Guanacache.⁶² El original de 38 páginas contenía la descripción de la obra en torno al modo de vida de los Laguneros, su historia y un relato sobre la celebración de la Virgen del Rosario. La intención de los autores de sumar textos escritos por etnólogos o arqueólogos se concretó en 1963, fecha en la que Juan Schobinger elaboró un texto denominado “Las poblaciones indígenas de Mendoza a través del tiempo”.⁶³ La elaboración de este escrito, que posteriormente se publicó en 1999, implicó que la obra quedara asociada a un valor documental por sobre el artístico.

Otro dato curioso y revelador es que Roig Matons contempló la posibilidad de enviar sus obras a un museo etnográfico. En 1940 un intermediario de Roig Matons en Estados Unidos ofreció al Museo del Indio obras de *Vestigios Huarpes*.⁶⁴ Es interesante el caso ya que el museo rechazó el ofrecimiento en tanto sólo veía

⁶² El proyecto editorial *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto* se publicó recién en 1999. Ver Roig. et al., *Guanacache...*

⁶³ Roig. et al., *Guanacache...*

⁶⁴ Documento encontrado en el AGP, lamentablemente el archivo Fidel Roig Matons no cuenta con un catálogo para identificar exactamente la locación del documento.

en las obras un valor artístico y no documental, contrastando con el modo en que Roig Matons concebía a su obra. Su noción documental seguramente haya estado asociada a la idea de que la figuración y el realismo de la imagen implicaban una reproducción de una realidad objetiva, concepción que hoy amerita revisión. Hasta la publicación de este escrito, la relación entre la obra de Roig Matons y la realidad social fue entendida desde un enfoque objetivo no sólo por el artista sino por los críticos e historiadores precedentes.⁶⁵ Proponemos pensar la relación entre la obra y la realidad social desde la propuesta de Peter Burke, quien sugiere analizar cuidadosamente las imágenes desde la perspectiva de testimonios históricos.⁶⁶ Las obras pueden reflejar tan solo algún aspecto de la realidad social –sin ser reflejos de la realidad–, y dicha representación está mediada por la intención del artista, asociada justamente a las ideologías, mentalidades o identidades. Asimismo, el autor advierte que los géneros pictóricos –y en especial el retrato– establecen de por sí un sistema de convenciones propios al mismo tiempo que reflejan modos de ver la alteridad que representan, algo fundamental para comprender la serie y en particular la representación indígena de principios del siglo XX. Por otro lado, Burke agrega que la cultura material reflejada en las imágenes puede ser entendida como un testimonio de cómo algunos objetos se utilizan o se disponen. En este sentido, es destacable mencionar que algunas obras de Roig Matons, especialmente las referidas al armado de canastas, sirvieron

⁶⁵ Para profundizar en el tema ver Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción...»

⁶⁶ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005), 25-41.

para que la comunidad huarpe recuperara dicha técnica en el siglo XXI.⁶⁷

Analizar *Vestigios Huarpes* desde la perspectiva de testimonios históricos nos permite volver a poner el foco en las imágenes y pensarlas en relación a la construcción visual de los retratos y el género costumbrismo, que como dijimos anteriormente, tuvo un importante alcance tanto desde el regionalismo mendocino como el nativismo. A partir de estos ejes de análisis es que se puede destacar un aspecto fundamental de la serie, hasta el momento desatendido, la incorporación de nombres propios en retratos indígenas. Como veremos, es una característica peculiar en tanto que predomina el anonimato en el retrato indígena. Este corrimiento en la representación permite el distanciamiento tanto del discurso etnográfico como de los modos de representación indígena de principios del siglo XX, aspectos que abordaremos a continuación.

El gesto de la memoria en *Vestigios Huarpes*

Retomando las investigaciones de Penhos,⁶⁸ en las obras nativistas de tipos indígenas o mestizos de principios de siglo XX surgió un renovado interés por los valores telúricos –también sujetos a desaparecer– que mantuvo muchas características de la mirada etnográfica al representar una extensa galería de tipos grupales o individuales estáticos, pasivos y generalmente inactivos. A pesar de las continuidades etnográficas, Penhos distingue que lo telúrico enfatizó la relación del indígena con su entorno, por lo que los festejos, el trabajo y las ferias otorgaron

⁶⁷ Para más información sobre el tema ver la película dirigida por Valeria Roig, *Huanacache retratos en el desierto* de 2007. Mendoza: 47 min. <https://www.youtube.com/watch?v=jxHyoapjGDM>

⁶⁸ Penhos, «Nativos en el Salón...»

otros modos de visibilidad indígena, aunque desde una dimensión neutra, sin conflictos sociales. Por otra parte, Deborah Poole y Natalia Majluf, han destacado que los proyectos nacionales latinoamericanos se nutrieron de una cultura visual eurocentrada que desde el siglo XVIII estableció como modelos de representación indígena la mirada etnográfica, los tipos y costumbres, especialmente asociados a los artistas viajeros.⁶⁹ En ese marco podemos destacar las obras de Roig Matons que se acercan a una mirada telúrica sobre el trabajo como se puede observar en *Las canasteras* (Fig. 6), óleo donde se representan a dos mujeres tejiendo cestas en lo que podría ser un rancho semi abierto, donde además se encuentra una colección de canastas finalizada.

⁶⁹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad*. (Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000); Natalia Majluf, «Pancho Fierro, entre el mito y la historia». en *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro* (Madrid: Ediciones del Viso, 2008).



Figura 6. Fidel Roig Matons, *Las canasteras*, s/f, óleo sobre tela, 130 x 100 cm, colección familia Roig.

Por medio de las distintas técnicas el artista aborda las escenas de costumbres de modo distintivo, en los dibujos se observa una mayor variedad de escenas dentro de una misma labor representada, la pesca conforma un núcleo temático muy interesante en cantidad y calidad, ya que presenta encuadres fotográficos que muestra la construcción de una balsa y la labor de los balseros de forma seriada como en *La vuelta de la pesca, regresando con las redes*, *Lagunero de huanacache con su hija*,

*Curvando la proa, Junco y totora para la balsa (Fig. 7), y
Preparando las redes.*

Una importante cantidad de obras de la serie son propiamente retratos de los Laguneros, es decir, retratos indígenas. En tanto el retrato indígena es la representación de una diferencia racial, Stuart Hall considera que la representación configura un estereotipo en tanto “*reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’*”.⁷⁰ La caracterización del retrato indígena se articula a partir de binomios, el más importante históricamente ha sido el de civilización-barbarie de Sarmiento. Dicho binomio tuvo en siglo XX una difusión particular en torno al nativismo, en tanto modo específico de representación.⁷¹

⁷⁰ Stuart Hall, «The Spectacle of the ‘Other’», en *Representation: cultural representations and signifying practices* (Londres: Open University, 2010), 430.

⁷¹ Si bien excede este artículo, la propuesta de Ricardo Rojas justamente favorece a modificar el binomio planteado por Sarmiento. Ver Ricardo Rojas, *Eurindia* (Buenos Aires: Losada, 1951)

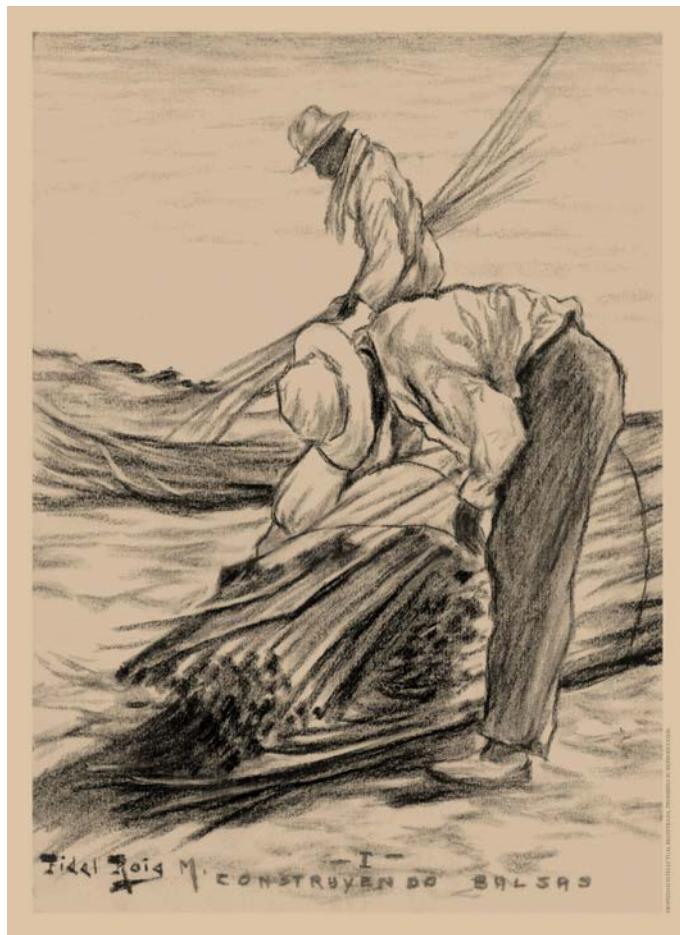


Figura 7. Fidel Roig Matons, *Junco y totora para la balsa*, s/f, carbonilla sobre papel, 73 x 57 cm, colección familia Roig, Mendoza.

Ahora bien, el retrato indígena a partir de modelos vivos presentó particularidades específicas, en tanto que, a diferencia del retrato burgués, la imagen no fue producto de un encargo, el

retratado no fue el destinatario de la obra, la identidad del retratado muchas veces fue anónima y la circulación de las obras fue masiva en diversas publicaciones (científicas, manuales, revistas, diarios, postales) y exhibiciones. Según Penhos la representación nativista de tipos indígenas:

“Se trata, casi siempre, de una figura única, ubicada en un paisaje agreste o en una calle de pueblo. En ambos casos es posible hallar la típica iglesia del norte. La atención está puesta en el rostro del personaje, mientras que las ropas y otros elementos [ponchos, sombreros, cacharrros] contribuyen a caracterizarlo.”⁷²

Efectivamente el rostro del retratado, su fisionomía, es de especial interés para Roig Matons. Sin embargo, no buscó exotizar al lagunero en tanto no se interesó necesariamente en caracterizar a los retratados con elementos característicos de su cultura material, la síntesis y soltura de ciertos trazos del dibujo envuelven a la figura en una abstracción que evoca su atuendo. Este interés por la fisionomía puede ser entendido como un signo visible de diferenciación racial, retomando a Hall es por medio de la representación de un cuerpo diferente que se difundió el “conocimiento racializado”.⁷³ Por otro lado, no es posible soslayar la tensión que se pone en juego en el retrato indígena que está vinculada al género tal como afirma Penhos “todo retrato es a la vez la imagen de una individualidad y una tipología. El cuerpo y la cara de un individuo son su marca definitiva, pero también representan al grupo de referencia”.⁷⁴

⁷² Marta Penhos, «Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional [1911-1945]», en *Arte y poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (Buenos Aires: CAIA, 1993), 26.

⁷³ Hall, «The Spectacle of...», 427.

⁷⁴ Marta Penhos, «Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX». En *Arte y antropología*, (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005), 51.

Ahora bien, aunque en la representación indígena de Roig Matons tuviera un lugar central la fisonomía del retratado, en los títulos de algunas obras encontramos los nombres de sus retratados, lo cual implica una rareza en torno al retrato indígena.

El anonimato del retratado en el género retrato indígena refuerza su estereotipación y es el resultado de una multiplicidad de imágenes y agencias que evocaron su figura. Esta característica fue ampliamente difundida especialmente en los textos asociados a fotografías etnográficas del siglo XIX y XX, los epígrafes de las postales indígenas (1910-1940) como en los títulos de las obras nativistas e indigenistas de principios de siglo XX. Respecto a los epígrafes de las postales de indios (1910-1940) Masotta advierte que muchos casos fueron erróneos, ya que se han encontrado postales difundidas en distintos países bajo diversos rótulos. Según el autor, la palabra indio fue la más recurrente, aunque muchas veces era acompañada del nombre de una etnia, un territorio o aclaraciones como curandero. En todos los casos mencionados por Masotta la identificación individual por medio de nombres propios fue inexistente.⁷⁵

Por su parte la fotografía etnográfica no respetó la identificación étnica de los retratados como tampoco su identidad,⁷⁶ y en la mayoría de las obras nativistas e indigenistas se pueden leer títulos genéricos como *India con collar* de Gertrudis Chale, *Tipo K'olla* de José Sabogal, *Cazador de iguanas* de Miguel Viladrich

⁷⁵ Carlos Masotta «Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinos (1900-1940)» En *IV Congreso Chileno de Antropología* (Colegio de Antropólogos de Chile A. G: Santiago de Chile, 2001), 561-567; Carlos Masotta, «Representación e iconografía de dos tipos nacionales» En *Arte y antropología* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005), 67-114.

⁷⁶ Mariana Giordano. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 – 1970* (Buenos Aires: El Artenauta ediciones, 2012).

Vila, por mencionar algunos. El anonimato en las obras indigenistas ha sido entendido por Majluf como un aspecto fundamental de la construcción de la figura del indígena como símbolo de lo nacional.⁷⁷

Las características particulares que constituyen al retrato indígena parecieran negar de manera constante su atributo individual y, por tanto, su condición como sujetos. Los retratos de Roig Matons incorporan tanto nombres propios, como *Don Juan Manuel Villegas, síndico de la Capilla de San José* (Fig. 8), como genéricos, tal es el caso de *Lagunerita*. Sin embargo, son estas familias las que serán los principales retratados bajo nombres propios y genéricos. Nos referimos a Pascua Nievas, Nemesia Nievas, Silvestre Nievas, Juan de Dios Nievas, Polonio González, Osvaldo González, Tadeo Mayorga, Crisóstomo Reynoso y Patrocinia Reynoso.

⁷⁷ Natalia Majluf, «El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa», *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII coloquio internacional de historia del arte* (México D.F.: UNAM, 1994) 611-628.



Figura 8. Fidel Roig Matons, Don Juan Manuel Villegas, síndico de la Capilla de San José, sin fecha, carbón sobre papel, 48 x 63 cm, colección familia Roig, Mendoza.

Si bien se han encontrado distintas variantes de los títulos de las obras de Roig Matons al contrastar el inventario de obra con el libro *Guanacache*, cuando el artista incorpora el nombre de los retratados contribuye a destacar la individualidad del retratado y al mismo tiempo ofrece una aproximación hacia esa alteridad única, en tanto la utilización del nombre propio implica un reconocimiento como sujeto y un corrimiento respecto a la construcción de la diferencia estereotipada y anonimato de la representación indígena. Asimismo, cabe recordar lo afirmado por Hans Belting sobre la representación del cuerpo: “cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Por lo tanto, también las imágenes de esta naturaleza poseen un sentido metafórico: *muestran cuerpos, pero significan personas*”.⁷⁸ El hecho de que Roig Matons se interesara por destacar ciertas individualidades nos permite entrever que su sensibilidad artística y el vínculo personal que entabló con la comunidad Huarpe le permitió configurar otro modo de ver a los laguneros, con quienes convivió en los distintos viajes para realizar su obra.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos procurado hacer una revisión integral de la contextualización, exhibición, producción e interpretación de la serie *Vestigios Huarpe* de Fidel Roig Matons ya que consideramos aspectos hasta ahora desatendidos que abonan al estudio de dicha serie. Por un lado, identificar la red de relaciones que Roig Matons estableció en el campo artístico y etnográfico, por otro, indagar en los motivos por los que la obra

⁷⁸ Hans Belting «La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis», en *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz editores, 2012), 110.

se difundió eventualmente, estudiar los alcances de la noción documental tanto para la producción de obra como para su interpretación nos permitió también proponer una nueva lectura sobre los retratos indígenas de la serie, ya que dan cuenta del vínculo personal que tenía Roig Matons con la comunidad, destacando su representación en tanto sujetos. Este corrimiento respecto al típico anonimato del retrato indígena permite construir otro modo de ver a los laguneros, que junto a diversas representaciones de su trabajo nos acercan a un testimonio histórico que evoca a través del gesto artístico escenas de una vida cotidiana compartida.

Bibliografía

- Belting, Hans. «La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis». En *Antropología de la imagen*, 109-141. Buenos Aires: Katz editores, 2012.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- Chiavazza, Pablo. «Apuntes para el abordaje de una Historia Social del Arte Moderno en Mendoza». En *Catálogo de muestras. Reflexiones en torno a la historia del arte regional. Primer Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad, Discurso, Poder e Ideología en las artes en Latinoamérica*, 5-38. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 2015.
- Escolar, Diego. *Los dones étnicos de la Nación: identidades huarpe y modos de producción de soberanía en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- Escolar, Diego. «¿Mestizaje sin mestizos?: Etnogénesis huarpe, campo intelectual y ‘regímenes de visibilidad’ en Cuyo, 1920-1940». En *Anuario Instituto de Estudios Histórico Sociales (IEHS)*, Vol. 1, 151-179. Tandil, Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Humanas, 2006.
- Fasce, Pablo. «El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX», *Artelogie*: N° 12, 2018. <https://journals.openedition.org/artelogie/1843>
- Favre, Patricia. 2010. «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza». *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 45, tercera época, 177-212. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2010. <http://bdigital.uncu.edu.ar/8098>

- Favre, Patricia y María Herrera. «De autodidactas a académicos: la lucha por la institucionalización. Mendoza y San Juan 1900 – 1950». En *Travesías de la imagen: Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, 463-503. Buenos Aires: EDUNTREF/Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 2012.
- Favre, Patricia. «Pintura mendocina. La tradición como vanguardia». En *El Fader en el ECA*, 9-23. Mendoza: Catálogo de exposición, 2015.
- Giordano, Mariana. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 – 1970*. Buenos Aires: El Artenauta ediciones, 2012.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. «La pintura en Mendoza: Fidel Roig Matons». En *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 11, 35-50. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 1973.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. *Mendoza y su Arte en la década del '20*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 1999.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. *Mendoza y su Arte en la década del '30*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 2001.
- Majluf, Natalia. «El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa» En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII coloquio internacional de historia del arte*, tomo II, 611-628. México D.F.: UNAM, 1994.
- Majluf, Natalia. «Pancho Fierro, entre el mito y la historia» En *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*, 17-50. Madrid: Ediciones del Viso, 2008.
- Masotta, Carlos. «Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinos (1900-1940)» En *IV Congreso Chileno de Antropología*, 561-567. Colegio de Antropólogos de Chile A. G: Santiago de Chile, 2001.
- Masotta, Carlos. «Representación e iconografía de dos tipos nacionales» En *Arte y antropología*, 67-114. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000.
- Penhos, Marta. «Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional [1911-1945]». En *Arte y poder, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 23-30. Buenos Aires: CAIA, 1993.
- Penhos, Marta. «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX». En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, 111-152. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- Penhos, Marta. «Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX». En *Arte y antropología*, 17-64. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.

- Plaza Roig, Ana. «Alcances del relato de extinción: Los retratos indígenas de Ramón Subirats y Fidel Roig Matons». En *Actas del V encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes*, 163-173. Buenos Aires, CAIA, 2022. <https://caia.org.ar/congreso/actas-v-encuentro-de-jovenes-investigadores-en-teoria-e-historia-de-las-artes/> Consultado el 03 de noviembre de 2024.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000.
- Roig, Arturo Andrés. *Mendoza en sus letras y sus ideas* (edición corregida y aumentada). Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 2005 [1996].
- Roig, Enrique. *Pinacoteca Sanmartiniana, Fidel Roig Matons*. Mendoza: Zeta ediciones, 2015.
- Roig, Fidel et al.. *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 1999.
- Simón, Andrés y Antonio Simón. 1947. *El sentido del arte en Fidel Roig Matons*. Mendoza: D'Accurzio, 1947.
- Rojas, Ricardo. Eurindia. Buenos Aires: Losada, 1951.
- Vidal, Jordi. *Ramón Subirats, un catalá a la recerca de l'esperit de l'aborigen sudamerídic*. Barcelona: Inédito, 2018.
- Wechsler, Diana. «Paisaje, crítica e ideología». En *Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 342-350. Buenos Aires: CAIA, 1991.

Archivos consultados

Buenos Aires

- Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
Biblioteca del instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, UBA.
Biblioteca del instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA
Fundación Espigas

Mendoza

- Biblioteca de Artes y Diseño, UNCUYO.
Biblioteca Central “Arturo Andrés Roig”, UNCUYO.
Hemeroteca de la Biblioteca Pública “General San Martín”.
Hemeroteca del diario *Los Andes*.
Hemeroteca Pública Legislativa “Armando Tejada Gómez”.

La Autora

Magíster en Curaduría de las Artes. Doctoranda en Teoría e Historia de las Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), becaria de finalización doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) radicada en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. (UNTREF), Buenos Aires, Argentina.



10.48162/rev.45.030

Vestigios Huarpes de Fidel Roig Matons, nuevas consideraciones sobre la contextualización, producción, exhibición y análisis de la serie

Vestigios Huarpes by Fidel Roig Matons, new considerations on the contextualization, production, exhibition and analysis of the series

Vestígios de Huarpe de Fidel Roig Matons: Novas Considerações sobre a Contextualização, Produção, Exibição e Análise da Série

Vestiges Huarpe de Fidel Roig Matons: nouvelles réflexions sur la contextualisation, la production, l'exposition et l'analyse de la série

«Следы Хуарпе» Фиделя Ройга Матонса: новые соображения о контекстуализации, производстве, экспозиции и анализе серии

Ana Plaza Roig

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Tres de Febrero.
(UNTREF)
aplaza@untref.edu.ar
Buenos Aires - Argentina

Resumen:

Nos interesa abordar diversos aspectos de la producción y exhibición de la serie *Vestigios Huarpes* de Fidel Roig Matons para establecer una red de relaciones y afinidades que Roig Matons tuvo dentro del campo artístico y etnográfico así como indagar en los motivos por los cuales la serie fue escasamente exhibida en tanto no ofrecía a Roig Matons una distinción artística. Por otro lado, abordaremos críticamente cómo la noción de documento tuvo una importante incidencia dentro de la producción e interpretación de la serie. A partir de dicho recorrido, abordaremos cómo *Vestigios Huarpes*, si bien condice con los modos de representación indígena de principios de siglo XX, posee características que la distinguen, como la inclusión de nombres propios de los retratados.

Palabras claves:

Fidel Roig Matons – Vestigios Huarpes – retrato indígena – etnografía

Abstract:

*We are interested in addressing various aspects of the production and exhibition of the series *Vestigios Huarpes* by Fidel Roig Matons to establish a network of relationships and affinities that Roig Matons had within the artistic and ethnographic field as well as investigate the reasons why the series was rarely exhibited while it did not offer Roig Matons artistic distinction. On the other hand, we will critically address how the notion of document had an important impact within the production and interpretation of the series. From this journey, we will address how *Vestigios Huarpes*, although it is consistent with the modes of indigenous representation of the early 20th century, has characteristics that distinguish it, such as the inclusion of proper names of those portrayed.*

Keywords:

Fidel Roig Matons – Vestigios Huarpes – indigenous portrait- ethnography

Resumo:

*Interessa-nos abordar vários aspectos da produção e exposição da série *Vestigios Huarpes*, de Fidel Roig Matons, a fim de estabelecer uma rede de relações e*

afinidades que Roig Matons tinha nos campos artístico e etnográfico, bem como investigar as razões pelas quais a série foi raramente exibida, uma vez que não lhe conferia qualquer distinção artística. Além disso, abordaremos criticamente como a noção de documento teve um impacto importante na produção e interpretação da série. Com base nesta visão geral, exploraremos como Vestigios Huarpes, embora consistente com os modos de representação indígena do início do século XX, possui características distintivas, como a inclusão dos nomes próprios dos sujeitos.

Palavras chaves:

Fidel Roig Matons – Restos de Huarpe – Retrato Indígena – Etnografia

Résumé

Nous nous intéressons à divers aspects de la production et de l'exposition de la série Vestigios Huarpes de Fidel Roig Matons, afin d'établir un réseau de relations et d'affinités entre Roig Matons et les milieux artistiques et ethnographiques, ainsi que d'explorer les raisons pour lesquelles cette série a été rarement exposée, car elle ne lui conférait aucune distinction artistique. De plus, nous examinerons de manière critique l'impact important de la notion de document sur la production et l'interprétation de la série. À partir de cet aperçu, nous explorerons comment Vestigios Huarpes, tout en étant conforme aux modes de représentation indigène du début du XXe siècle, possède des caractéristiques distinctives, telles que l'inclusion des prénoms des sujets.

Mots clés:

Fidel Roig Matons – Vestiges Huarpe – Portrait indigène – Ethnographie

Резюме:

Мы заинтересованы в рассмотрении различных аспектов производства и экспозиции серии Фиделя Ройга Матонса Vestigios Huarpes, чтобы установить сеть отношений и связей, которые Ройг Матонс имел в художественных и этнографических областях, а также исследовать причины, по которым серия редко выставлялась, поскольку она не предлагала Ройгу Матонсу никаких художественных отличий. Кроме того, мы критически рассмотрим, как понятие документа оказало важное влияние на производство и интерпретацию серии. Основываясь на этом

обзоре, мы рассмотрим, как *Vestigios Huarpes*, хотя и соответствует способам представления коренных народов начала 20-го века, обладает отличительными характеристиками, такими как включение имен субъектов.

Слова:

Фидель Ройг Матонс – Останки Уарпе – Портрет коренного населения – Этнография

En el presente artículo haremos foco en las particularidades que tuvo la serie *Vestigios Huarpes* de Fidel Roig Matons, dedicada a retratos y escenas de costumbres de los habitantes originarios de las Lagunas de Guanacache, elaboradas en carbonilla y óleo. Por un lado, este artículo busca reponer el contexto artístico y etnográfico contemporáneo a su producción y responder por qué la serie tuvo un lugar secundario en la difusión y exhibición de la producción artística de Roig Matons. Por otro lado, se intentará profundizar en la pregnancia que tuvo el discurso etnográfico para la realización de los viajes a la comunidad, como también en la propia elección del nombre de la serie y la noción de documento vinculada a la obra. Aunque el valor documental de la obra fue central para su elaboración e interpretación historiográfica, proponemos un nuevo análisis a partir del concepto de testimonios históricos y de la contextualización respecto a la cultura visual de la época. Finalmente, estudiaremos cómo la serie ofrece un carácter distintivo en tanto se aleja de ciertos parámetros del género retrato indígena al incluir nombres propios de sus retratados. Este diferencial nos permite profundizar en la visión social del arte propuesta por Fidel Roig Matons y su estrecha relación con la comunidad huarpe.

Contextualización cultural y científica de la serie *Vestigios Huarpes*

Fidel Roig Matons (1885-1977) fue un músico y artista visual catalán que llegó a la Argentina en 1908 bajo el rótulo de desertor de la guerra de Marruecos. En su España natal obtuvo en 1905 el título de bachiller en el instituto Técnico de Sarria, en 1907 recibió el título de contador, estudió violín en Kribbon y cursó un taller de dibujo y pintura con Luis Graner en la Academia de

Bellas Artes.¹ A pesar de que se desconocen las fechas en que tomó clases con Prudenci Bertrana y Lluís Peric, varios textos sobre la vida y obra del artista las mencionan como parte de su formación en artes visuales.²

Ya en Argentina decidió radicarse en la ciudad de Mendoza, durante sus primeros años se dedicó principalmente a la música, entre 1908 y 1911 fue violinista de la orquesta de la Confitería y Cine Sportman, en 1922 fue uno de los fundadores de la Sociedad Orquestal de Mendoza, entre 1911 y 1925 fue director del coro de Don Bosco y del coro del Centro Catalán.³ Asimismo, entre 1911 y 1925 fue tenedor de libros y docente de dibujo, caligrafía y contabilidad en el Colegio Don Bosco y docente en 1926, 1927 y 1931 de las cátedras de Estética, Dibujo y Educación Física en el Colegio Nacional Agustín Álvarez. Aunque su fecha de creación se desconoce, el artista estableció en su hogar una academia llamada Velázquez, la cual no tuvo mucho éxito y terminó siendo un espacio utilizado como una galería permanente de la producción personal del artista, convirtiéndose en el lugar donde más veces expuso su obra.⁴

En el campo de las artes visuales mendocino Fidel Roig Matons fue parte del grupo que se denominó regionalismo mendocino, cuyos principales referentes fueron Fidel de Lucía, Vicente Lahir Estrella, Juan José Cardona, Antonio Bravo, y Ramón Subirats,

¹ Lamentablemente las fuentes primarias y secundarias consultadas no permiten distinguir si Roig Matons estudió en la Academia de Bellas Artes de Barcelona o Escola d'Arts i Oficis de Barcelona.

² Marta Gómez de Rodríguez Britos, «La pintura en Mendoza: Fidel Roig Matons», *Cuadernos de Historia del Arte*, n.º 11 (1973): 35-50. Enrique Roig, *Pinacoteca Sanmartiniana, Fidel Roig Matons* (Mendoza: Zeta ediciones, 2015). Fidel Roig et al., *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 1999).

³ Roig. et al., *Guanacache...*

⁴ Podemos consignar exhibiciones específicas como *El Paso de Uspallata* en octubre de 1938, *El Paso del Portillo* en agosto de 1943 y *Día del Indio* en abril de 1947.

entre otros. La década de 1920 ha sido caracterizada por Marta Gómez de Rodríguez Britos como el auge del regionalismo mendocino, movimiento dedicado especialmente a la representación del paisaje cuyano que puso en valor la naturaleza, los tipos humanos aborígenes y criollos, como también el trabajo, el reposo, entre otros.⁵ Por su parte, Patricia Favre y María Herrera consideran que el reconocimiento de la plástica mendocina a nivel nacional fue producto de las exposiciones en la galería Müller de Antonio Bravo (1920) y de Fidel de Lucia (1922), las cuales contribuyeron a constituir el arte regional como categoría estética en la que prevaleció el paisaje, las figuras y/o escenas costumbristas.⁶

La noción de regionalismo mendocino deviene del regionalismo literario descrito por Arturo Andrés Roig,⁷ quien centra su atención en las búsquedas estéticas e intelectuales de la generación de escritores de 1925, regidas por un interés nacionalista enfocado en lo regional, el paisaje y lo nativo inspirado por *Eurindia* (1924) de Ricardo Rojas, figura central del nacionalismo cultural. El filósofo mendocino evidenció que estas inquietudes y características fueron compartidas y expresadas a través de diversas disciplinas como la literatura, las artes visuales, la música y la educación, entre otras, por lo que sugirió la formación de un movimiento más amplio, el de regionalismo cultural.

⁵ Marta Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 1999), 24.

⁶ Patricia Favre y María Herrera «De autodidactas a académicos: la lucha por la institucionalización. Mendoza y San Juan 1900 – 1950», en *Travesías de la imagen: Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, (Buenos Aires: EDUNTREF/CAIA, 2012), 471-472.

⁷ Arturo Andrés Roig, *Mendoza en sus letras y sus ideas* (edición corregida y aumentada) (Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, [1996] 2005) 282-286.

El regionalismo ha sido una de las claves de lectura que la historiografía adoptó para comprender el accionar y las ideas estéticas difundidas por este grupo de artistas visuales, pero también, consideramos que fue una apropiación terminológica que los propios artistas y la crítica hicieron sobre ese concepto, especialmente utilizado en los títulos de las muestras y en menor medida, encontrado en algunos títulos de notas periódicas. Por ejemplo, el proyecto de exhibición de 1915 ideado para celebrar el centenario de la Independencia en San Juan había sido denominado *Exposición regional de arte*, en 1921 Antonio Bravo y Fidel de Lucía realizaron en el Salón Mazitelli una *Exhibición de arte regional*, en 1933 la exhibición inaugural de la Academia Provincial de Bellas Artes se tituló *Arte regional*, en 1937 el Primer Congreso de Historia de Cuyo tuvo una exposición de *Arte regional* y ese mismo año se creó la Academia Regional Cuyana. Un referente significativo de la época y en particular para el campo artístico mendocino, fue el pintor Fernando Fader, quien además de ser valorado por Rojas como uno de los principales exponentes de *Eurindia* (1924), tuvo un lugar central para la conformación del género paisaje nacional.⁸ Si bien la producción artística de Fader en Mendoza no fue la más relevante de su trayectoria, tuvo gran impacto en ese medio. Según Favre, Fader fue introductor de un naturalismo *plein air* inspirado en el paisaje cordillerano.⁹ En el archivo de Fidel Roig Matons del Museo Nacional de Bellas Artes se ha encontrado una fotografía en blanco y negro fechada –a mano– en 1915, tomada en un espacio al aire libre aún sin identificar que retrata un grupo de

⁸ Diana Wechsler, «Paisaje, crítica e ideología» En Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica», *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA, 1991) 342-350.

⁹ Patricia Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza», *Revista de Historia Americana y Argentina*, n.º 45 (2010): 182.

artistas en donde se reconoce a Fernando Fader, Fidel de Lucía y a Fidel Roig Matons (Fig. 1).¹⁰ Esta fotografía contribuye a sostener lo afirmado por diversos estudiosos, quienes mencionan que algunos de los artistas involucrados en el regionalismo mendocino se reunieron – a partir de 1920– a pintar al aire libre el paisaje mendocino,¹¹ actividad que se ha mencionado como el taller de Challao. Convocados por Lahir Estrella, se juntaban Antonio Bravo, Fidel de Lucía, Juan José Cardona, Roberto Azzoni y el escritor Vicente Nacarato para acudir a distintas zonas como el Challao y Lulunta, entre otras.¹² Gómez de Rodríguez Britos menciona que otros artistas también participaron, como Fidel Roig Matons y Neli Marchese, afirmación que hasta el momento no contaba con pruebas documentales.¹³

¹⁰ Buenos Aires. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Archivo Fidel Roig Matons. preclasificadas 3/2013.

¹¹ Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario» ... Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20* ... Pablo Chiavazza, «Apuntes para el abordaje de una Historia Social del Arte Moderno en Mendoza» (Conferencia, Universidad Nacional de Cuyo, octubre de 2015).

¹² Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario» ...

¹³ Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20*...



Figura 1. Fotografía del archivo Fidel Roig Matons de la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Allí se distinguen Fernando Fader, Fidel Roig Matons y Fidel de Lucía. En el dorso se menciona que la fotografía fue tomada en el Challao en 1915.

Roig Matons no fue el único artista del regionalismo mendocino que se dedicó a la representación indígena. Ramón Subirats fue ampliamente distinguido por sus retratos indígenas, obra por la cual se trasladó a diferentes zonas de Latinoamérica en pos de representar diversas comunidades de América del Sur como la huarpe pero también la mapuche, mocoví, quechua y aimara de diversas zonas de Argentina, Chile, Bolivia, Perú y Ecuador. Sus retratos de tipos cuyanos en carbonilla y eventualmente en acuarela o sanguínea fueron expuestos por primera vez en 1916 en el Centro Catalán de Mendoza.¹⁴ Rápidamente fue considerado como pionero del género retrato indígena en Latinoamérica, una exhibición que destacamos es la que realizó en 1934 en la galería Witcomb denominada *Cuyo y Temuco*, donde expuso retratos huarpes y mapuches. Nos consta que Roig Matons y Subirats se conocieron, pero parecería que no entablaron un vínculo cercano. La comparación entre la obra de ambos artistas podría haber tenido un impacto negativo para Roig Matons, tema que abordaremos más adelante.

Dentro del panorama nacional, el regionalismo mendocino tuvo una significativa vinculación con el nacionalismo cultural como también con el nativismo en tanto comparten la centralidad del medio como tópico, es decir, el énfasis en el paisaje, lo telúrico y los tipos humanos.¹⁵ La temática sobre lo nativo tuvo una

¹⁴ Jordi Vidal, *Ramón Subirats, un catalá a la recerca de l'esperit de l'aborigen sudamericà* (Barcelona: Inédito, 2018).

¹⁵ El concepto nativismo fue aplicado por Penhos para referirse al conjunto mayoritario de obras presentadas en los Salones Nacionales de Bellas Artes entre 1911 y 1945, centradas principalmente en la representación de paisajes y en menor medida en las costumbres, tradiciones y tipos regionales (criollos, mestizos e indígenas). Si bien el conjunto de pinturas, grabados y esculturas fue variopinto, su intención nativista prevaleció, al igual que ocurrió con los discursos del nacionalismo cultural, que apelaron a las tradiciones, la valoración de la vida rural y lo telúrico en la construcción de la identidad nacional. La autora menciona que la exaltación de lo nativo fue una

importante relevancia en los envíos de obra para los Salones Nacionales (1911-1945) como también difusión en otros organismos estatales como la Comisión Nacional de Arte (1924) y la Academia Nacional de Bellas Artes (1936).¹⁶ Cabe señalar el estrecho vínculo que forjó Roig Matons con Luis Perlotti, denominado por Rojas como el escultor de *Eurindia*, artista con quien Roig Matons compartió más de un proyecto, por ejemplo en la primera muestra individual de *Vestigios Huarpes* se exhibieron obras del escultor.

La definición de un arte nacional también fue propulsada por intelectuales del nacionalismo cultural, como Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, quienes proponían poner en valor las tradiciones locales, paisajes y costumbres, aunque desde perspectivas disímiles entre sí. La figura de Ricardo Rojas es de nuestro especial interés ya que desde la estética de *Eurindia* (1924) propuso el desarrollo de un arte nacional con proyección americana, proyecto que abarcó tanto las bellas artes como las artes aplicadas a partir de un ideal de fusión y mestizaje hispano-indígena. Rojas fue uno de los pocos intelectuales del período que puso en valor las tradiciones culturales indígenas, aunque estas estuvieran asociadas a un tiempo pretérito.¹⁷ Vale destacar que Roig Matons adhirió intelectualmente a los postulados de Rojas,

reacción generalizada contra el cosmopolitismo cultural y que el término surge a modo de gran marco estético que incluye una vasta red de categorías como americanidad, argentinidad, indianismo y nativismo. Nota sobre nativismo ver Marta Penhos, «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX», *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999) 111-152.

¹⁶ El rol de Martín Noel fue fundamental para el fomento artístico del imaginario americanista, anclado principalmente sobre el noroeste argentino, y la propulsión estatal del nativismo. Para profundizar sobre el tema ver Pablo Fasce, «El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX», *Artelogie*, Vol. 12 (2018): 1-21.

¹⁷ Penhos, «Nativos en el Salón...», 141.

a quien regaló en 1939 *Nostalgia Huarpe* (Fig. 2), una réplica de la serie de Vestigios Huarpes.¹⁸

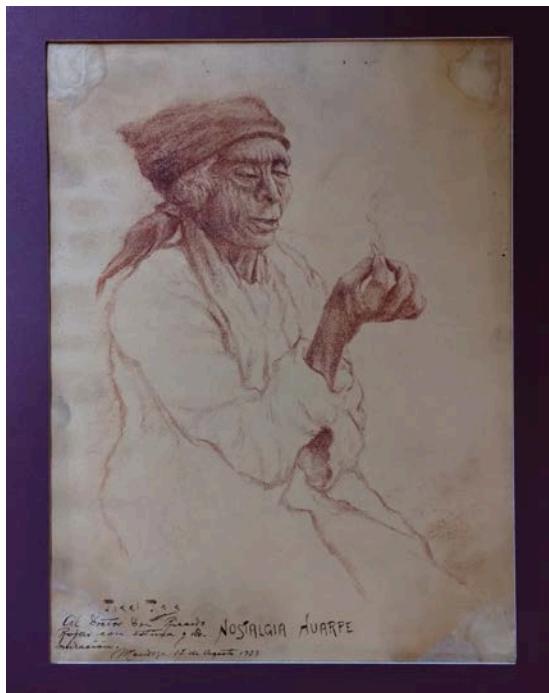


Figura 2. Fidel Roig Matons, *Nostalgia Huarpe*, Doña Pascua Nievas, tejedora de ponchos y mantas, 1939, dibujo en sanguina sobre papel, 63 x 44 cm. Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, MCRR380.

¹⁸ La obra está dedicada a Rojas: "Al doctor don Ricardo Rojas con estima y admiración. Mendoza 17 de agosto 1939". La misma forma parte de la colección de bienes culturales del Museo Casa de Ricardo Rojas. Si bien excede los propósitos de esta publicación, la cercanía intelectual de Roig Matons hacia Rojas inició en torno a la serie *Paisaje Épico*, es importante destacar el intercambio epistolar entre ambos y la posible inspiración de Roig Matons en la lectura del *Santo de la Espada* (1933) de Rojas para la elaboración de la serie, libro que tenía en su biblioteca.

El recorrido hasta aquí planteado busca reponer un contexto artístico y cultural que consideramos relevante para analizar *Vestigios Huarpes* (circa 1926-1939) y que hasta el momento no había sido indagado en profundidad. La serie abreva en un tema que fue motivo de interés tanto para el campo artístico mendocino como también con el nativismo difundido estatalmente y el desarrollo teórico del nacionalismo cultural, especialmente vinculado al pensamiento de Ricardo Rojas. Cabe aclarar que la representación indígena dentro del imaginario nacional tuvo poco impacto en comparación al paisaje, el cual fue el género más difundido. Sin embargo, tanto artistas como escritores y científicos compartieron el interés por la comunidad huarpe. En ese sentido, la serie dialoga también con el campo etnográfico contemporáneo, ya que las investigaciones del período contribuyeron a que la figura del huarpe se convirtiera en un topó central en la construcción del imaginario de Cuyo como región.

El antropólogo Diego Escolar ha descrito a este proceso como una paradoja en la que,¹⁹ de forma simultánea, se sacralizó al individuo huarpe como símbolo provincial de San Juan y Mendoza al mismo tiempo que una importante cantidad de adscriptos huarpes –personas que se identificaban como tales– fueron invisibilizados puesto que se incorporaron bajo la categoría de trabajadores criollos, principalmente en el área rural. Mientras Roig Matons viajó como artista visual en búsqueda de representar a la comunidad huarpe entre circa 1926 y 1939, etnógrafos como Alfred Métraux en la década de 1920,

¹⁹ Diego Escolar, *Los dones étnicos de la Nación: identidades huarpe y modos de producción de soberanía en Argentina* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007).

Carlos Rusconi en la década de 1930 y Salvador Canals Frau en la década de 1940 –entre otros– se dedicaron a realizar investigaciones sobre la comunidad huarpe ya sea a partir de restos arqueológicos, de fuentes coloniales y/o trabajo de campo en la misma comunidad. Escolar menciona que fue a partir de la década de 1930 que la investigación científica en torno a la comunidad huarpe no sólo adoptó centralidad como tema, sino que además fue difundida por el Estado, especialmente a través de la figura del etnólogo Canals Frau, profesor de la UNCUYO y del Instituto de Etnología Americana entre 1940 y 1946,²⁰ quien, además, entabló un vínculo de amistad con Fidel Roig Matons. Según Escolar, uno de los discursos etnográficos más pregnantes de la época fue la narrativa de extinción, la cual fijó la desaparición de identidades huarpes durante el período colonial.²¹ Si bien el autor destaca la pregnancia que adquirió dicha narrativa, este discurso fue simultáneo a otro que reconoció “la relativa pervivencia de poblaciones, tradiciones e identidades huarpes hasta avanzado el siglo XX”.²² Esta paradoja, central en la investigación de Escolar,²³ alcanzó visibilidad principalmente entre 1920 y 1940, en tanto los huarpes adquirieron una relevancia inusitada ya que su historia, su lengua, su sociedad, su cultura y su apariencia física fueron objeto de interés tanto etnográfico como artístico. La narrativa de extinción no sólo se articuló en investigaciones como las de

²⁰ Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...*, 178.

²¹ Diego Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?: Etnogénesis huarpe, campo intelectual y ‘regímenes de visibilidad’ en Cuyo, 1920-1940», *Anuario Instituto de Estudios Histórico Sociales (IEHS)*, Vol. 1 (2006): 151-179. Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...* Sobre este tema también ver Ana Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción: Los retratos indígenas de Ramón Subirats y Fidel Roig Matons» (ponencia, CAIA, 2022).

²² Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?...», 153.

²³ Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?... ». Diego Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...*

Canals Frau, centradas en fuentes coloniales y arqueológicas, también se difundió en las observaciones del individuo huarpe contemporáneo que realizaron Métraux en 1922 y Rusconi en los trabajos de campo realizados en las Lagunas de Guanacache durante la década de 1930. La contradicción entre la extinción y pervivencia huarpe se puede observar a través de la obra que realizó Roig Matons como también a partir de la interpretación de la serie, en tanto críticos e investigadores replicaron dicha narrativa de extinción, como hemos abordado en trabajos previos.²⁴

Tras este recorrido hemos querido señalar cómo diversas expresiones e intereses contemporáneos, tanto artísticos, ideológicos como etnográficos abrevan en el desarrollo de *Vestigios Huarpes*. No es menor en ese sentido la red de relaciones que estableció Roig Matons con Luis Perlotti, Ricardo Rojas y Canals Frau. A partir de dicha contextualización es que podemos afirmar que la serie abona también al imaginario de Cuyo como región, sin embargo, no fue el único en contribuir a este imaginario dentro del campo artístico mendocino. Es llamativo que Roig Matons no haya tenido una relación cercana con Ramón Subirats a pesar de haber tratado los mismos temas artísticos. Como veremos a continuación, a la hora de analizar las exhibiciones de Roig Matons se hace evidente una búsqueda de diferenciación artística. La escasa exhibición de *Vestigios Huarpes* es un aspecto hasta el momento desatendido por la historiografía, que es necesario reponer para indagar en el lugar que ocupó la serie en torno a la obra de Roig Matons.

²⁴ Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción...»

El lugar de *Vestigios Huarpes* en la producción artística de Fidel Roig Matons

La producción artística de Fidel Roig Matons se podría dividir en grupos siguiendo los núcleos de las tres exhibiciones retrospectivas que se realizaron en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza entre junio y octubre de 1976, *La primera época de su pintura*,²⁵ *Vestigios de la raza huarpe* y *Epopeya Sanmartiniana*. Si bien resulta muy acertada la distinción de tres momentos dentro de su producción ya que cada uno responde a distintos intereses del artista, proponemos denominar de modo diferencial a la primera etapa como regionalismo mendocino,²⁶ ya que respondió a un espíritu de época descrito por Roig, y también mencionar a la última etapa pictórica, dedicada al cruce de los Andes realizado por el General San Martín, bajo el título que el artista le otorgó, *Paisaje Épico*.²⁷

La etapa de regionalismo mendocino fue presentada cinco veces: en las exposiciones colectivas de 1931 *Primer Salón Anual de Bellas Artes de Cuyo*, en 1934 en el *Salón Primavera*, en 1937 en el *Primer congreso de artistas y escritores cuyanos* y en las dos primeras exhibiciones individuales que realizó Roig Matons, la de 1932 en Mendoza en la Calle San Martín y la de 1936 en Buenos Aires en la Galería Müller.²⁸ En este período predomina la

²⁵ En la exhibición de la primera etapa también se incluyó *Canasteras huarpes*, óleo que en realidad pertenece a la segunda etapa del artista, dado que se originó dentro de la serie *Vestigios Huarpes*. Además, se incluyeron pasteles *Salida de Misa*, *En el palco* y dibujos en carbonilla *Monaguillo I* y *Monaguillo II*.

²⁶ La serie *Vestigios Huarpes* también se podría incluir bajo el mismo horizonte visual, pero como es una serie producto de diversos viajes a la comunidad de las Lagunas de Guanacache y presenta características diferenciales, es preferible analizarla de forma individual.

²⁷ Gómez de Britos menciona que bajo el título *Paisaje Épico* el artista mencionaba la serie. Ver Gómez de Rodríguez Britos, «La pintura en Mendoza...»

²⁸ Ver: *Exposición de Fidel Roig Matons*. Mendoza en la Sala de la calle San Martín 134 de 1932 (Catálogo exhibición); *Exposición Fidel Roig Matons*. Buenos Aires en la Galería

pintura al óleo, aunque en menor medida el artista realizó obras en pastel y carbonilla. En la primera exposición colectiva exhibió tres pinturas al óleo *Haciendo arrope*, *Para la sierra* y *Yunta brava*. En la primera exposición individual de 1932 presentó óleos y algunos dibujos en carbonilla y pasteles,²⁹ la temática que predominó fue el paisaje de los suburbios de Mendoza, la precordillera y en menor medida los retratos y desnudos. En el *Salón Primavera* de 1934 “Fidel Roig presentó trabajos que exhibió en una de las exposiciones, razón por la cual el jurado lo declaró fuera de concurso”.³⁰ En la segunda exhibición individual, *Exposición Fidel Roig Matons* en la Galería Müller, únicamente se exhibieron óleos y muchos de ellos ya se habían presentado en Mendoza en 1932.³¹ La reiteración de obras en estas exposiciones hace evidente el relativo éxito comercial de sus primeras muestras y, por tanto,³² llama la atención que Roig Matons haya continuado con esa selección de obra, abocada a la primera serie de obras del artista, siendo que para ese entonces ya se encontraba realizando *Vestigios Huarpes*.

Cabe destacar que Roig Matons exhibió seis veces obras de *Vestigios Huarpes*, las primeras cuatro veces junto a obras de otros períodos del artista y luego en dos exhibiciones presentadas de forma individual. En 1936 en la muestra de la

Müller de 1936 (Catálogo exhibición); «Las delegaciones al primer congreso de artistas y escritores cuyanos». *Los Andes*, 12 de junio de 1937.

²⁹ En la exhibición de 1932 incluyó los dibujos en carbonilla *Mendigo* y *Pura uva*; un *Autorretrato* en tinta china y los pasteles *En el palco*, *Frugívoros* y *De Antaño*.

³⁰ «Salón Primavera». *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

³¹ Nos referimos a las siguientes obras: *Haciendo arrope*, *Para la sierra*, *Yunta brava*, *Autorretrato*, *Contraluz*, *Peral en flor*, *Gitana*, *Nubes de tormenta*, *Senda apacible*, *Coquetería*, *Vallecito de Vistalba* y *Paciendo a la sombra*.

³² Un tema que aún no ha sido estudiado en profundidad en relación a la producción artística de Roig Matons es la escasa venta de obras que tuvo a lo largo de toda su trayectoria. Son pocos los casos donde se han identificado la venta de obra, especialmente ligada a la serie *Vestigios Huarpes* y *Paisaje Épico*.

Galería Müller incluyó la pintura *Iglesia Huarpe* (Fig. 3). En 1937 en el *Primer congreso de artistas y escritores cuyanos* repitió la estrategia ya utilizada para la Galería Müller, presentó *Iglesia Huarpe, Autorretrato y Yunta brava*. Ese mismo año exhibió otra selección de la serie en la exposición de *Arte Regional* en la Academia Provincial de Bellas Artes.³³ En 1945 en la ciudad de San Juan se llevó a cabo la exposición *Evocación Sanmartiniana*, donde el artista expuso por cuarta vez un grupo de obras de *Vestigios Huarpes* junto a otras de su tercera serie, *Paisaje Épico*.³⁴

³³ Marta Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '30* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 2001). La selección de obras de esta exhibición es más amplia pero reducida: los óleos *Tipo autóctono*, *Huarpes tejedoras de junco*, *Capilla de los huarpes* y tres obras denominadas *Estampas huarpes*.

³⁴ «Fidel Roig Matons evoca en magníficos cuadros la gran epopeya sanmartiniana». La Tribuna, 18 de julio de 1945. En 1945 presentó algunos carbones de la serie (*Niño cabrero*, *Iríneo Martiniano Jofré*; *Celo maternal*. *Ignacia Joffé*, *Hermana de Carmen, con su niño; Sacrificio*) junto a otras obras de *Paisaje Épico*.

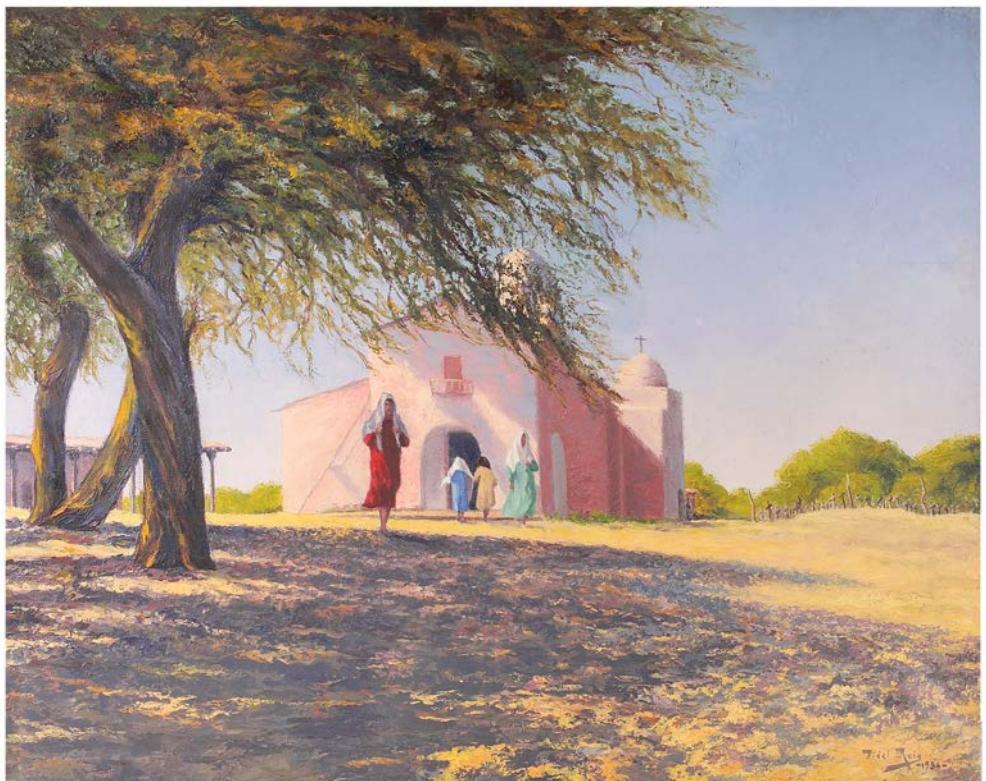


Figura 3. Fidel Roig Matons, Capilla del Rosario, 1934, óleo sobre tela, 91 x 114 cm, colección familia Roig, Mendoza.

De forma individual *Vestigios Huarpes* se expuso en 1947 en el *Día del Indio*, en la galería del artista y en 1974 en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUYO, *Exposición pictórica de Fidel Roig Matons y muestra de artesanía mendocina*. Estas dos muestras fueron las más importantes que se realizaron

en torno a la serie, por la cantidad de obras reunidas, aunque ninguna implicó la exhibición completa de *Vestigios Huarpe*.³⁵ En 1947 presentó 47 dibujos en carbonilla y 15 óleos junto a tres obras del escultor Luis Perlotti. En 1974 presentó igual cantidad de óleos que carbonillas, un total de 12 obras.³⁶

A partir del listado de propiedad intelectual declarado por los hijos del artista, la serie está compuesta de aproximadamente 80 carbones y 27 óleos. Una gran cantidad de obras son retratos de los habitantes de las Lagunas de Guanacache, otras están dedicadas a distintos trabajos de los laguneros como la pesca, la cestería y la ganadería ovina. Completan la serie algunas obras de animales, paisajes y la vida religiosa. La obra fue principalmente producida en las Lagunas de Guanacache, en *plein air*, a partir de la representación de retratos y escenas que el artista seleccionó para dibujar o pintar en convivencia con la comunidad.

En 1947, Luis Candelaria escribió el texto de un catálogo donde describe cómo Roig Matons pasó de trabajar en la serie *Vestigios Huarpes a Paisaje Épico*, su tercer grupo de obras:

“Roig se había trazado un programa en las Lagunas de Guanacache y concurría allí. Pero al volver de su exposición de Buenos Aires [1936] me habló de los trabajos de Panozzi que había visto y resolvió meterse en la montaña. Y desde entonces ya no la dejó.

³⁵ Otras exhibiciones individuales de la serie se realizaron después del fallecimiento del artista: 2da etapa, exposición retrospectiva. *Vestigios de la raza huarpe*, curada por Marta Gómez de Rodríguez Britos en el Museo Municipal de Arte Moderno (1976), *Roig Matons en Guanacache* en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” (2000) curada por María del Socorro Cubillos y *Viaje interior. Guanacache* en el Museo Carlos Alonso (2021), curada por Enrique Testasecca.

³⁶ *Día del Indio*. Mendoza: Galería estudio del artista, 1947 (Catálogo de exhibición); *Exposición pictórica de Fidel Roig Matons y muestra de artesanía mendocina*. Mendoza: Biblioteca de la Facultad de Filosofía y letras de UNCUYO, 1974 (Catálogo exhibición).

Fue la cordillera misma la que le fue sugiriendo el desenvolvimiento de su labor, hasta rematar en su dedicación a la gesta sanmartiniana, interesante labor por la cual se conoce ahora a Roig en todo el país”.³⁷

Mucho antes de exhibir de forma individual *Vestigios Huarpes*, Roig Matons prefirió exhibir pinturas de su tercer ciclo, *Paisaje Épico*. En enero de 1938 Roig Matons realizó la primera exhibición integral de paisajes de montaña denominada *Impresiones y maravillas del Inca*.³⁸ Hacia fines de ese año exhibió por primera vez el primer cruce del ejército Libertador, el *Paso de Uspallata* en su galería atelier en Mendoza y en la Galería Müller de Buenos Aires.³⁹ En 1941 obtuvo la beca de la Comisión Nacional de Cultura para realizar el segundo paso del ejército, el *Paso del Portillo*, obra que exhibió en 1943 en su galería taller, en las Salas Nacionales de Exposición y en las salas de arte de YPF de Buenos Aires.⁴⁰

Entre 1947 y 1950 recibió una nueva beca de la Comisión Nacional de Cultura para finalizar el último cruce de los Andes, el *Paso de los Patos*, que exhibió en 1950 en la Bolsa de Comercio de la Provincia de Mendoza.⁴¹ Uno de los cuadros de dicho cruce, *San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito*, quedó inconcluso por la ceguera que padeció el artista hacia 1952. Este gran conjunto de obras, principalmente

³⁷ *Exposición Sanmartiniana*. Posadas: Casa taller del pintor Luis Candelaria, 1947, s/p. (Catálogo exhibición)

³⁸ *Impresiones y maravillas del inca*. Mendoza en el Hotel de la Compañía Hoteles Sud Americanos, 1938 (Catálogo exhibición).

³⁹ *Histórico paso de Uspallata*. Buenos Aires en la Galería Müller de 1938 (Catálogo exhibición).

⁴⁰ *Histórico Paso del Portillo* en las Salas Nacionales de Exposición, 1944 (Catálogo de exhibición); «Una Muestra Pictórica Sobre Motivos Sanmartinianos Realizó en Y.P.F. el Pintor Español Fidel Roig Matons». Voz Clara, 7 de octubre de 1944.

⁴¹ «Mañana se efectuará la Inauguración del “Tercer ciclo pictórico de rutas del ejército Libertador». *La Palabra*, 27 de diciembre de 1950.

realizadas al óleo, son producto de viajes puntuales que realizó el artista hacia los distintos cruces mencionados. La mayoría de los óleos de pequeño formato y los dibujos en carbonilla fueron realizados en *plein air*. A partir de esos estudios, trabajó las obras de grandes formatos en el atelier. *Paisaje épico* fue, sin duda, la serie más exhibida en toda la trayectoria artística de Roig Matons y la más aclamada por la crítica. Además de las muestras mencionadas, reiteradas veces el artista tituló distintas exposiciones bajo el nombre *Evocación Sanmartiniana*, aunque pareciera ser que en cada caso la selección de obra fue distinta.⁴² Desde 1966 proyectó diapositivas sincronizadas con un relato oral y música sobre su labor artística en alta montaña denominado *Evocación audiovisual de arte, historia y patria* que también dio a difundir reiteradas veces.⁴³

En el contexto de exposiciones antedicho, la serie *Vestigios Huarpes* fue una obra muy poco presentada en muestras. Resulta interesante preguntarse por qué la serie, a la que el artista le dedicó un tiempo considerable de producción a lo largo de su carrera artística, tuvo una circulación acotada en espacios de exhibición. Es decir, cabe preguntarse si las razones por las que *Vestigios Huarpes* tuvo tan poca difusión están relacionadas con la técnica y/o la temática de la serie, inquietud que no ha sido indagada hasta el momento.

La pintura al óleo fue la técnica más utilizada por el artista como también la más exhibida, como se hace evidente en el recorrido

⁴² Como en la exhibición de 1956, *Evocación pictórica Sanmartiniana, ruta del Ejército Libertador por el paso del Portillo* y la de 1959, que incluyó una selección de los tres cruces.

⁴³ «Evocación de la Gesta Sanmartiniana en un Acto de Carácter Audiovisual». *Los Andes*, 15 de agosto de 1966. La serie *Paisaje Épico* amerita un análisis más exhaustivo que excede el presente artículo, datos relevantes para tomar en cuenta son la afiliación de Fidel Roig Matons al partido peronista y las ayudas materiales, de vivienda y compras que recibió por parte del ejército argentino para llevar a cabo sus viajes. Información disponible en el AGP, archivo Fidel Roig Matons.

de exhibiciones presentado. Como se mencionó anteriormente, la primera obra de *Vestigios Huarpes* que presentó fue *Iglesia Huarpes*, un óleo, en la Galería Müller.⁴⁴ Considerando toda su producción artística, el óleo y el dibujo en carbonilla no parecieran haber tenido el mismo estatus a la hora de ser presentados en muestras, ya que los dibujos fueron excepcionalmente incluidos. Existió otra serie de carbonillas de retratos de treinta y dos músicos célebres que Roig Matons posiblemente realizó en su etapa regionalismo mendocino como el caso de *Ludwig Van Beethoven*, *Antón Rubinstein* y *Franz Schubert*. La serie presenta retratos que, al igual que los retratos indígenas, el interés está puesto en la fisionomía del rostro del individuo más que en su vestimenta o contextualización. Sin embargo, a diferencia de los retratos indígenas, esta serie se basó en ilustraciones de revistas o postales que Roig Matons usó como modelos para su elaboración. Las obras de la serie se conocieron públicamente recién en 2012, cuando los hijos del artista realizaron la exposición *Homenaje a Fidel Roig Matons*, hecho que contribuye a suponer que podría haber habido, para el artista, un trato diferencial de las técnicas.

Por otro lado, se han encontrado reiterados indicios en diversas notas periódicas de 1936 que preanunciaban la exhibición de *Vestigios Huarpes*, hecho que no ocurrió hasta 1947: “El señor Roig tiene en ejecución un importante conjunto de trabajos de carácter autóctono de esta región, que dará a conocer poco después de su regreso de Buenos Aires”.⁴⁵ A pesar de que se desconocen los motivos de la cancelación de dicha exhibición cercana a 1936, es decir, si responde al ambiente artístico o a una situación personal del artista, se ha encontrado una carta en la

⁴⁴ Exposición Fidel Roig Matons en la Galería Müller, 1936 (Catálogo exposición).

⁴⁵ «Exposición en Buenos Aires del pintor Roig». *Los Andes*, 13 de abril de 1936.

que también se menciona una posible exhibición de la serie que finalmente no se llevó a cabo. La misiva fue escrita por el galerista de la Galería Müller el 31 de mayo de 1941, la cual fue hallada en el AGP. En la carta se menciona la negativa por parte de Roig Matons a exhibir la serie, “He tomado buena nota que este año no piensa hacer su exposición de dibujos y la exposición queda proyectada para recién el año próximo”⁴⁶. Finalmente, un artículo de un diario de San Juan en 1945 agrega una nueva pista: asocia las obras de la serie *Vestigios Huarpes* a las realizadas por Ramón Subirats: “Roig Matons se muestra un artista consumado en los carbones. La evidente influencia de Subirats no desdice el mérito de los trabajos que exhibe justamente con los cuadros de la evocación Sanmartiniana. Vida, relieve, sombras y luces, juegan admirablemente en las cartulinas que evidencian una soltura extraordinaria”⁴⁷.

Se podría pensar que la semejanza en los conjuntos de obras de temática indígena de Roig Matons y Subirats podría haber contribuido a la poca exhibición que tuvo *Vestigios Huarpes*. Una búsqueda de diferenciación por parte de Roig Matons respecto a Subirats se hace evidente en la selección de obra que presenta para la exposición colectiva de *Arte Regional* de 1937, donde participan ambos artistas. La elección de Roig Matons de presentar únicamente óleos de *Vestigios Huarpes*, técnica utilizada en una escasa cantidad de obras de la serie, refuerza la idea de que Roig Matons priorizó la exhibición de óleos. Por otra parte, consideramos que la selección fue una estrategia de

⁴⁶ Nos referimos al Archivo General de la Provincia de Mendoza, donde se halla un archivo dedicado a Fidel Roig Matons, donado por Fidel y Arturo Roig. Lamentablemente la documentación no está inventariada ni tampoco la colección no cuenta con un catálogo para el cual referir la locación documental específica.

⁴⁷ «Fidel Roig Matons evoca en magníficos cuadros la gran epopeya sanmartiniana». La Tribuna, 18 de julio de 1945.

diferenciación para con los carbones de Subirats.⁴⁸ No habría que dejar de reparar en que la muestra más importante y más completa de la serie fue exhibida por primera vez años después del fallecimiento de Ramón Subirats (1942). Por tanto, consideramos que la escasa exhibición de la serie *Vestigios Huarpe* se debió a que la técnica y temática de la serie no le permitían a Roig Matons consolidar una estrategia para distinguirse y diferenciarse dentro del campo artístico mendocino, hecho que sí ocurrió con su última serie, *Paisaje Épico* y que se hace evidente al constatar la importante cantidad de exhibiciones realizadas y premiaciones obtenidas entre una y otra serie.

Ahora bien, ya habiendo contextualizado *Vestigios Huarpe* en relación al campo artístico y etnográfico así como también indagado en el lugar que tuvo la serie en la producción artística de Roig Matons, amerita profundizar en cómo fue realizada la obra, la cual estuvo ligada a distintos viajes que lo acercaron a la comunidad Huarpe, aspecto que nuevamente pone a esta serie en cruce con el trabajo de campo de etnógrafos y de los viajes de artistas contemporáneos asociados al nativismo.

Los viajes hacia las Lagunas de Guanacache

Roig Matons mantuvo un contacto cercano con la comunidad huarpe por medio de los reiterados viajes que se llevaron a cabo entre circa 1926 y 1939. No resulta fácil enmarcar los viajes de Roig Matons en fechas precisas, en tanto los años mencionados

⁴⁸ En la exposición Subirats presentó los carbones Vieja, Niña mendocina y Gregoria la pastelera mientras que Roig Matons presentó los óleos Tipo autóctono, *Huarpe tejedoras de junco*, *Capilla de los huarpes* y tres obras denominadas *Estampas huarpes*. Esta muestra parece ser el primer antecedente donde se pusieron en diálogo las obras de temática indígena de ambos artistas.

en los documentos no coinciden con los que suponen sus hijos o historiadores del arte. La fecha más temprana de posible datación de su primer viaje fue 1926. En una sesión de la cámara de diputados de 1952 –donde se aprueba la pensión vitalicia de Roig Matons– González Lemos recuerda la sorpresa que le causó encontrar a Roig Matons en 1926 en las Lagunas del Rosario, oficiando de enfermero dentro de un rancho donde aplicaba vacunas, mientras el diputado visitaba la zona por una campaña política.⁴⁹ La historiadora del arte Gómez de Rodríguez Britos menciona dos fechas disímiles;⁵⁰ en el catálogo de la exposición *Vestigios Huarpes* de 1976 ubica temporalmente los viajes entre 1929 y 1933 mientras que en su libro *Mendoza década del '20* los sitúa entre 1929 y 1930. Por otra parte, las fechas de viajes que sugieren los hijos del artista entrevistados (Virgilio y Enrique Roig) son posteriores, entre 1931 y 1939. Se podría estimar que sus viajes ocurrieron entre circa 1926 y 1939, esta última fecha se encuentra referida a un viaje realizado por Roig Matons junto a Carmen Jofré donde visitó las localidades de Costa de Araujo, Colonia Francesa, Nueva California, Rosario y San José.⁵¹

Por otra parte, en el archivo familiar se encuentra un listado de expediciones de Roig Matons en el que consigna: en 1925 una primera entrada a las Lagunas por Lavalle, enfocando su atención en San José de las Lagunas; en 1926 entró por Costa Araujo y Colonia Francesa, trabajó en la Capilla del Rosario y las Tunitas; en 1927 visitó Tres Esquinas, la Laguna del Toro, el puesto Las Hormigas y la Balsita; en 1928 trabajó en Algarrobo Grande, la Bolsita, Los Blancos y la Capilla; en 1929 entró por

⁴⁹ Ver la sesión de la Honorable Cámara de Diputados del 16 al 19 de diciembre de 1952, página 2241.

⁵⁰ Segunda etapa exposición retrospectiva. *Vestigios de la raza huarpe*. Mendoza: Museo Municipal de Arte Moderno, 1976 (Catálogo de exhibición); Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20...*

⁵¹ Roig, et al., *Guanacache...*

media agua y luego por Lavalle, pintó y dibujó en la Capilla del Rosario; en 1930 entró por Costa Araujo. Aunque lamentablemente no se ha podido acceder a otros documentos de viaje y se desconoce el autor del listado antes mencionado, la fecha de 1926 coincide con el relato del diputado citado anteriormente, por lo que consideramos que la fecha de circa 1926-1939 podría ser la más cercana a la producción artística de Roig Matons en las Lagunas.

Más allá de las contradicciones en las fechas del primer viaje, el relato familiar narra que el primer viaje hacia las Lagunas aconteció por invitación de un inspector general de escuelas don Rafael Vellez, travesía que lo inspiró –posteriormente– a realizar sus obras de temática indígena allí.⁵² Al parecer los medios con los que Roig Matons viajó hacia las Lagunas fueron variando con el tiempo, sus hijos mencionan que se trasladó con el ferrocarril Pie de Palo, que tenía una estación cercana a la Capilla del Rosario, que Miguel Míguez –amigo del artista– lo llevó en auto algunas veces y que logró comprarse un auto que terminó vendiendo al Turco, un comerciante que recorría las Lagunas.⁵³ Los viajes duraban aproximadamente un mes, por la intensidad del calor en la zona solían hacerse entre invierno y primavera. Eventualmente se instalaban en la Balsita, en una pieza al lado del rancho de Don Juan de Dios Díaz, a quien Roig Matons le encargaba el cuidado de su mula y sulki mientras el artista se encontraba en la ciudad de Mendoza.⁵⁴ La pieza había sido construida para guardar maquinarias que utilizaba el departamento de Irrigación Nacional, y el ingeniero Curelli,

⁵² Datos extraídos de las entrevistas a Virgilio y Enrique Roig entre 2017 y 2019.

⁵³ La venta, según Virgilio Roig, fue a cambio de que el Turco llevara víveres a la comunidad hasta que quedase cubierto el costo del vehículo.

⁵⁴ La mula y el sulki eran fundamentales para trasladarse entre los puestos de los Laguneros.

encargado de la zona, se la prestaba. Un recuerdo recurrente de sus hijos es que muchas veces dormían bajo la luz de las estrellas dado que la pieza estaba repleta de vinchucas. Los entonces hijos menores de Roig Matons asistieron a la escuela de las Lagunas mientras su padre trabajaba en su producción artística, primero fue Mario Roig, luego Virgilio Roig.

Roig Matons tuvo dos intermediarios que lo introdujeron a la comunidad: el Turco, Don David Hanna, comerciante árabe que vivía cerca de su casa y recorría toda la zona de Guanacache vendiendo mercaderías elementales –como víveres, ropa, alpargatas, yerba, tabaco, etc.–, y Carmen Jofré, habitante de las Lagunas con quien el artista forjó una amistad profunda (Fig. 4), quien le facilitó la realización de retratos –muchos de ellos familiares de él como *Niño cabrero*, *Irineo Martiniano Jofré* e *Ignacia Jofré*, su hermana –.

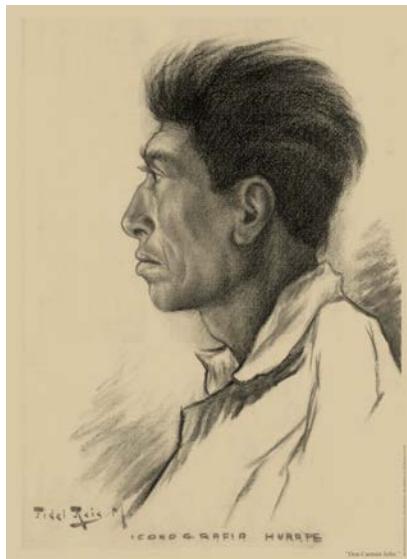


Figura 4. Fidel Roig Matons, Retrato de Carmen, carbón sobre papel, 60 x 70 cm, colección familia Roig.

A partir de su vínculo con la comunidad Roig Matons se interesó por retratar a distintas familias de la zona como los Nievas, los González y los Reynoso en distintas oportunidades como a *Don Osvaldo González* (Fig. 5).

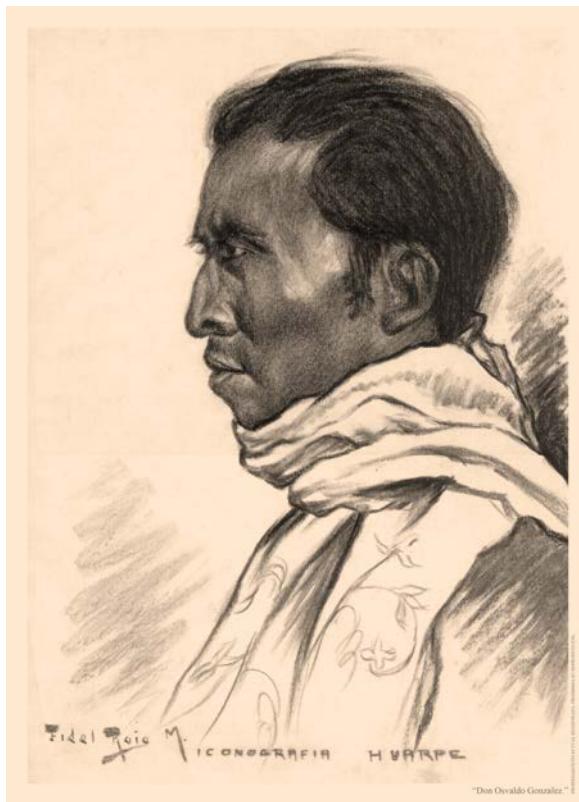


Figura 5. Fidel Roig Matons, *Don Osvaldo González*, carbón sobre papel, 60 x 70 cm, colección familia Roig.

Hacia 1934, Roig Matons consiguió un permiso para viajar por las vías en construcción del ferrocarril Pie de Palo en pos de contactarse con los laguneros. Allí conoció a Carmen, un obrero que tenía la mano herida por un derrumbe en la construcción. Según cuentan sus hijos, Roig Matons le ofreció llevarlo al Hospital San Antonio, donde trabajaba un médico amigo del artista, el doctor Redento Basso, quien posteriormente le diagnosticaría Chagas a Carmen Jofré.⁵⁵ Desde entonces, los hijos de Roig Matons afirman que cada vez que Carmen visitaba la ciudad de Mendoza se establecía en su hogar, Enrique Roig recuerda muy vívidamente cómo colaboró en tramitarle la jubilación a Carmen y las veces que lo visitó en el hospital antes de su fallecimiento.

El último viaje que el artista realizó fue al norte de San Juan, específicamente a Pismanta, en abril de 1946. De este viaje se ha encontrado un pequeño anotador en el AGP que introduce datos interesantes como un listado de nombres de personas con distintos comentarios anexos bajo el título “compañeros de viaje y que se les sacó fotos”, datos del clima, los lugares visitados y varias recetas de comidas caseras. Dentro del listado de retratados se encontraron indicaciones más específicas como “Francisca Muñoz de Díaz con el mate” o “Familia de indios en el lugar ‘El Paraíso’”. Roig Matons contaba con un estudio fotográfico en su casa el cual utilizaba con frecuencia para la reproducción de obra,⁵⁶ este es el primer dato concreto por el cual se sabe que el artista hizo una visita durante la cual tomó

⁵⁵ Roig. et al., *Guanacache...*

⁵⁶ Hubo dos modos en los que Roig Matons realizó reproducciones de sus obras, una de ellas fue utilizando la fotografía para hacer circular postales de obras seleccionadas, aunque también se han encontrado otros usos de las fotografías, como las que presentan detalles de sus óleos. La otra técnica que utilizó para la reproducción de obra fue la heliografía en pos de efectuar copias casi exactas de las obras sobre papel vegetal, proceso que utilizaba para hacer regalos especiales.

fotografías. A pesar de haber tenido una cámara Leika, pareciera no haber incursionado en la fotografía desde una exploración artística y, lejos de lo que podríamos esperar, ni siquiera concibió sus tomas en Pismanta como obras dado que no figuran en el inventario de la serie. Tampoco se han encontrado dibujos que coincidan con los nombres anotados, por lo que se podría suponer que las fotografías fueron registros con los que Roig Matons no realizó obra posterior, razón por la cual el viaje no está incluido en las fechas de realización de la serie.

La concepción artístico-documental hacia su propia obra y su acercamiento a la comunidad Huarpe refleja un interés genuino hacia el otro que, según Favre, respondería al compromiso social de Roig Matons. La autora afirma que, "En este sentido, debemos reconocer que son los artistas los que contribuyeron a reivindicar las culturas nativas de Mendoza".⁵⁷ Efectivamente se han encontrado referencias de un importante compromiso social por parte del artista en relación a facilitar el bienestar de la comunidad Huarpe, ya sea con el envío de alimentos o a través de campañas de vacunación. En el siguiente apartado profundizaremos en las implicancias que tuvo la noción de documento tanto para su producción como su interpretación.

En tanto la serie *Vestigios Huarpes* aborda una temática muy poco difundida en el campo artístico argentino y mendocino, en el contexto de una escasa representación indígena, las obras adquieren un lugar destacado en tanto surgen de una interrelación con una comunidad indígena, favoreciendo una mayor visibilidad de ese grupo social. En este sentido, resulta interesante destacar que los discursos etnográficos de la época, junto con los descubrimientos arqueológicos en las provincias de

⁵⁷ Patricia Favre, «Pintura mendocina. La tradición como vanguardia» (Mendoza: Universidad de Champagnat, 2015), 18.

Tucumán, Salta y Jujuy como los de Juan Ambrosetti, Salvador De Benedetti, el nacionalismo cultural difundido por Ricardo Rojas quien puso en valor los motivos prehispánicos abstractos encontrados en cerámicas y textiles para ser utilizados en el diseño industrial, así como también del arte popular y la difusión de mitos o leyendas, contribuyeron a consolidar una vasta fuente de inspiración que motivó a muchos artistas a emprender viajes hacia las provincias en búsquedas de inspiraciones artísticas asociadas a un imaginario americano, como el de Luis Perlotti o Gertrudis Chale. En este contexto es que *Vestigios Huarpes* adquiere un valor diferencial no sólo por haber sido una obra que respondió a la búsqueda del regionalismo mendocino, sino también coincidió con la propuesta del nativismo, como mencionamos anteriormente.

Supuestos de una interpretación documental de la serie

Fidel Roig Matons también se vio influenciado por el discurso etnográfico antes mencionado, lo cual lo llevó a cambiar el título de la serie que hoy se conoce como *Vestigios Huarpes*.⁵⁸ El relato de los hijos de Roig Matons es claro en torno a este tema, fue Canals Frau el que le recomendó incorporar la palabra vestigio en concordancia con sus teorías y estudios sobre la extinción huarpe. Sin embargo, al observar las obras de la serie se hace notorio que junto a los cambios en el modo de firmar aparecieron nuevos títulos: primero un grupo de obras presentan sólo una firma que varía entre Fidel Roig y F. Roig Matons; luego otros dos grupos se denominaron “Iconografía huarpe” y “Aborígenes Cuyo”, ambos firmados por Fidel Roig M.

⁵⁸ Se han encontrado diversas variaciones en el modo de mencionar *Vestigios Huarpes*, sus hijos la mencionan como “Últimos vestigios de la raza huarpe” mientras en algunos retratos se puede leer junto a la firma del autor “Vestigio huarpe Cuyo”.

y finalmente, en una gran cantidad de obras puede leerse “Vestigio Huarpe” de Fidel Roig Matons.⁵⁹ El pasaje de una obra sin título a otra que destaca el hecho artístico y luego hacia otras que se centran en la comunidad indígena representada sugiere que efectivamente el acercamiento a postulados etnográficos cambió el modo de percibir su propia obra, tal como afirman sus hijos.

Roig Matons se interesó en la fisionomía del rostro indígena, aunque los retratos no fueron el único tipo de obra que realizó, la gran mayoría de las escenas de costumbres fueron dedicadas al trabajo, cestería y armado de balsas. Esta diferenciación, junto a la colección de puntas de flecha que acuñó tras los viajes a las Lagunas sugiere un acercamiento a la cultura material pasada y contemporánea huarpe que pareciera trascender lo etnográfico y acercarse a una mirada socio-histórica.

En el libro *El sentido del arte* el artista afirma: “La misión completa del arte sólo la alcanza aquel artista que la asocia a un fin social, sin que vaya por ello en desmedro del arte en sí”.⁶⁰ En ese libro Roig Matons, a través de la escritura de sus dos hijos mayores,⁶¹ plantea tres aspectos cruciales de su visión artística: Como artista se autodenomina pintor de Historia, otorga a su obra una función social asociada a la catarsis e imagina un público tan amplio como los integrantes de toda una nación.

Si Fidel Roig Matons veía en el indígena una raza en extinción no resultaría extraño que le atribuyera a su obra un valor agregado,

⁵⁹ A pesar de que las obras en su gran mayoría no están fechadas, el uso de Vestigio huarpe coincide con la firma que el artista utilizó en su obra tardía y que las obras firmadas como Fidel Roig –sin título– remiten a la firma de sus primeras obras. Sin embargo, la inclusión de los títulos podría haber sido agregada posteriormente a la realización de la obra, lo cual requeriría un estudio especial.

⁶⁰ Andrés Simón y Antonio Simón, *El sentido del arte en Fidel Roig Matons* (Mendoza: D' Accurzio, 1977), 47.

⁶¹ El libro fue escrito bajo el seudónimo, los autores fueron Arturo y Fidel Roig.

el de un documento. Un caso ejemplar de realización de obra explícitamente de tipo documental ocurrió entre 1940 y 1945 cuando Roig Matons, por encargo de los médicos Salvador Mazza y Germinal Basso, realizó aproximadamente 30 retratos de enfermos internados en el hospital San Antonio afectados por el Chagas, enfermedad descubierta por el propio Mazza. La obra, prácticamente desaparecida tras un incidente en el archivo Mazza, fue crucial para representar a color las etapas de la enfermedad en distintas partes del cuerpo de los afectados, en una época en la que la fotografía a color era costosa.

Por otra parte, en 1950 Roig Matons junto a su esposa Elisabet Simon elaboraron un manuscrito con el fin de difundir *Vestigios Huarpes* junto con descripciones de la situación económica, social y ecológica de Guanacache.⁶² El original de 38 páginas contenía la descripción de la obra en torno al modo de vida de los Laguneros, su historia y un relato sobre la celebración de la Virgen del Rosario. La intención de los autores de sumar textos escritos por etnólogos o arqueólogos se concretó en 1963, fecha en la que Juan Schobinger elaboró un texto denominado “Las poblaciones indígenas de Mendoza a través del tiempo”.⁶³ La elaboración de este escrito, que posteriormente se publicó en 1999, implicó que la obra quedara asociada a un valor documental por sobre el artístico.

Otro dato curioso y revelador es que Roig Matons contempló la posibilidad de enviar sus obras a un museo etnográfico. En 1940 un intermediario de Roig Matons en Estados Unidos ofreció al Museo del Indio obras de *Vestigios Huarpes*.⁶⁴ Es interesante el caso ya que el museo rechazó el ofrecimiento en tanto sólo veía

⁶² El proyecto editorial *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto* se publicó recién en 1999. Ver Roig. et al., *Guanacache...*

⁶³ Roig. et al., *Guanacache...*

⁶⁴ Documento encontrado en el AGP, lamentablemente el archivo Fidel Roig Matons no cuenta con un catálogo para identificar exactamente la locación del documento.

en las obras un valor artístico y no documental, contrastando con el modo en que Roig Matons concebía a su obra. Su noción documental seguramente haya estado asociada a la idea de que la figuración y el realismo de la imagen implicaban una reproducción de una realidad objetiva, concepción que hoy amerita revisión. Hasta la publicación de este escrito, la relación entre la obra de Roig Matons y la realidad social fue entendida desde un enfoque objetivo no sólo por el artista sino por los críticos e historiadores precedentes.⁶⁵ Proponemos pensar la relación entre la obra y la realidad social desde la propuesta de Peter Burke, quien sugiere analizar cuidadosamente las imágenes desde la perspectiva de testimonios históricos.⁶⁶ Las obras pueden reflejar tan solo algún aspecto de la realidad social –sin ser reflejos de la realidad–, y dicha representación está mediada por la intención del artista, asociada justamente a las ideologías, mentalidades o identidades. Asimismo, el autor advierte que los géneros pictóricos –y en especial el retrato– establecen de por sí un sistema de convenciones propios al mismo tiempo que reflejan modos de ver la alteridad que representan, algo fundamental para comprender la serie y en particular la representación indígena de principios del siglo XX. Por otro lado, Burke agrega que la cultura material reflejada en las imágenes puede ser entendida como un testimonio de cómo algunos objetos se utilizan o se disponen. En este sentido, es destacable mencionar que algunas obras de Roig Matons, especialmente las referidas al armado de canastas, sirvieron

⁶⁵ Para profundizar en el tema ver Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción...»

⁶⁶ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005), 25-41.

para que la comunidad huarpe recuperara dicha técnica en el siglo XXI.⁶⁷

Analizar *Vestigios Huarpes* desde la perspectiva de testimonios históricos nos permite volver a poner el foco en las imágenes y pensarlas en relación a la construcción visual de los retratos y el género costumbrismo, que como dijimos anteriormente, tuvo un importante alcance tanto desde el regionalismo mendocino como el nativismo. A partir de estos ejes de análisis es que se puede destacar un aspecto fundamental de la serie, hasta el momento desatendido, la incorporación de nombres propios en retratos indígenas. Como veremos, es una característica peculiar en tanto que predomina el anonimato en el retrato indígena. Este corrimiento en la representación permite el distanciamiento tanto del discurso etnográfico como de los modos de representación indígena de principios del siglo XX, aspectos que abordaremos a continuación.

El gesto de la memoria en *Vestigios Huarpes*

Retomando las investigaciones de Penhos,⁶⁸ en las obras nativistas de tipos indígenas o mestizos de principios de siglo XX surgió un renovado interés por los valores telúricos –también sujetos a desaparecer– que mantuvo muchas características de la mirada etnográfica al representar una extensa galería de tipos grupales o individuales estáticos, pasivos y generalmente inactivos. A pesar de las continuidades etnográficas, Penhos distingue que lo telúrico enfatizó la relación del indígena con su entorno, por lo que los festejos, el trabajo y las ferias otorgaron

⁶⁷ Para más información sobre el tema ver la película dirigida por Valeria Roig, *Huanacache retratos en el desierto* de 2007. Mendoza: 47 min. <https://www.youtube.com/watch?v=jxHyoapjGDM>

⁶⁸ Penhos, «Nativos en el Salón...»

otros modos de visibilidad indígena, aunque desde una dimensión neutra, sin conflictos sociales. Por otra parte, Deborah Poole y Natalia Majluf, han destacado que los proyectos nacionales latinoamericanos se nutrieron de una cultura visual eurocentrada que desde el siglo XVIII estableció como modelos de representación indígena la mirada etnográfica, los tipos y costumbres, especialmente asociados a los artistas viajeros.⁶⁹ En ese marco podemos destacar las obras de Roig Matons que se acercan a una mirada telúrica sobre el trabajo como se puede observar en *Las canasteras* (Fig. 6), óleo donde se representan a dos mujeres tejiendo cestas en lo que podría ser un rancho semi abierto, donde además se encuentra una colección de canastas finalizada.

⁶⁹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad*. (Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000); Natalia Majluf, «Pancho Fierro, entre el mito y la historia». en *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro* (Madrid: Ediciones del Viso, 2008).



Figura 6. Fidel Roig Matons, *Las canasteras*, s/f, óleo sobre tela, 130 x 100 cm, colección familia Roig.

Por medio de las distintas técnicas el artista aborda las escenas de costumbres de modo distintivo, en los dibujos se observa una mayor variedad de escenas dentro de una misma labor representada, la pesca conforma un núcleo temático muy interesante en cantidad y calidad, ya que presenta encuadres fotográficos que muestra la construcción de una balsa y la labor de los balseros de forma seriada como en *La vuelta de la pesca, regresando con las redes*, *Lagunero de huanacache con su hija*,

*Curvando la proa, Junco y totora para la balsa (Fig. 7), y
Preparando las redes.*

Una importante cantidad de obras de la serie son propiamente retratos de los Laguneros, es decir, retratos indígenas. En tanto el retrato indígena es la representación de una diferencia racial, Stuart Hall considera que la representación configura un estereotipo en tanto “*reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’*”.⁷⁰ La caracterización del retrato indígena se articula a partir de binomios, el más importante históricamente ha sido el de civilización-barbarie de Sarmiento. Dicho binomio tuvo en siglo XX una difusión particular en torno al nativismo, en tanto modo específico de representación.⁷¹

⁷⁰ Stuart Hall, «The Spectacle of the ‘Other’», en *Representation: cultural representations and signifying practices* (Londres: Open University, 2010), 430.

⁷¹ Si bien excede este artículo, la propuesta de Ricardo Rojas justamente favorece a modificar el binomio planteado por Sarmiento. Ver Ricardo Rojas, *Eurindia* (Buenos Aires: Losada, 1951)

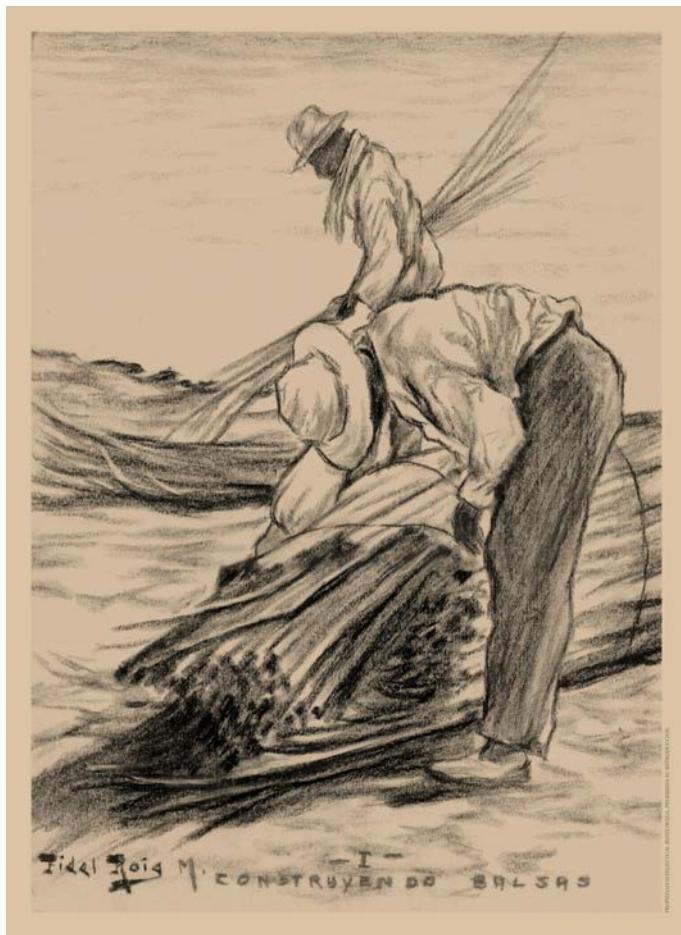


Figura 7. Fidel Roig Matons, *Junco y totora para la balsa*, s/f, carbonilla sobre papel, 73 x 57 cm, colección familia Roig, Mendoza.

Ahora bien, el retrato indígena a partir de modelos vivos presentó particularidades específicas, en tanto que, a diferencia del retrato burgués, la imagen no fue producto de un encargo, el

retratado no fue el destinatario de la obra, la identidad del retratado muchas veces fue anónima y la circulación de las obras fue masiva en diversas publicaciones (científicas, manuales, revistas, diarios, postales) y exhibiciones. Según Penhos la representación nativista de tipos indígenas:

“Se trata, casi siempre, de una figura única, ubicada en un paisaje agreste o en una calle de pueblo. En ambos casos es posible hallar la típica iglesia del norte. La atención está puesta en el rostro del personaje, mientras que las ropas y otros elementos [ponchos, sombreros, cacharrros] contribuyen a caracterizarlo.”⁷²

Efectivamente el rostro del retratado, su fisionomía, es de especial interés para Roig Matons. Sin embargo, no buscó exotizar al lagunero en tanto no se interesó necesariamente en caracterizar a los retratados con elementos característicos de su cultura material, la síntesis y soltura de ciertos trazos del dibujo envuelven a la figura en una abstracción que evoca su atuendo. Este interés por la fisionomía puede ser entendido como un signo visible de diferenciación racial, retomando a Hall es por medio de la representación de un cuerpo diferente que se difundió el “conocimiento racializado”.⁷³ Por otro lado, no es posible soslayar la tensión que se pone en juego en el retrato indígena que está vinculada al género tal como afirma Penhos “todo retrato es a la vez la imagen de una individualidad y una tipología. El cuerpo y la cara de un individuo son su marca definitiva, pero también representan al grupo de referencia”.⁷⁴

⁷² Marta Penhos, «Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional [1911-1945]», en *Arte y poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (Buenos Aires: CAIA, 1993), 26.

⁷³ Hall, «The Spectacle of...», 427.

⁷⁴ Marta Penhos, «Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX». En *Arte y antropología*, (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005), 51.

Ahora bien, aunque en la representación indígena de Roig Matons tuviera un lugar central la fisonomía del retratado, en los títulos de algunas obras encontramos los nombres de sus retratados, lo cual implica una rareza en torno al retrato indígena.

El anonimato del retratado en el género retrato indígena refuerza su estereotipación y es el resultado de una multiplicidad de imágenes y agencias que evocaron su figura. Esta característica fue ampliamente difundida especialmente en los textos asociados a fotografías etnográficas del siglo XIX y XX, los epígrafes de las postales indígenas (1910-1940) como en los títulos de las obras nativistas e indigenistas de principios de siglo XX. Respecto a los epígrafes de las postales de indios (1910-1940) Masotta advierte que muchos casos fueron erróneos, ya que se han encontrado postales difundidas en distintos países bajo diversos rótulos. Según el autor, la palabra indio fue la más recurrente, aunque muchas veces era acompañada del nombre de una etnia, un territorio o aclaraciones como curandero. En todos los casos mencionados por Masotta la identificación individual por medio de nombres propios fue inexistente.⁷⁵

Por su parte la fotografía etnográfica no respetó la identificación étnica de los retratados como tampoco su identidad,⁷⁶ y en la mayoría de las obras nativistas e indigenistas se pueden leer títulos genéricos como *India con collar* de Gertrudis Chale, *Tipo K'olla* de José Sabogal, *Cazador de iguanas* de Miguel Viladrich

⁷⁵ Carlos Masotta «Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinos (1900-1940)» En *IV Congreso Chileno de Antropología* (Colegio de Antropólogos de Chile A. G: Santiago de Chile, 2001), 561-567; Carlos Masotta, «Representación e iconografía de dos tipos nacionales» En *Arte y antropología* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005), 67-114.

⁷⁶ Mariana Giordano. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 – 1970* (Buenos Aires: El Artenauta ediciones, 2012).

Vila, por mencionar algunos. El anonimato en las obras indigenistas ha sido entendido por Majluf como un aspecto fundamental de la construcción de la figura del indígena como símbolo de lo nacional.⁷⁷

Las características particulares que constituyen al retrato indígena parecieran negar de manera constante su atributo individual y, por tanto, su condición como sujetos. Los retratos de Roig Matons incorporan tanto nombres propios, como *Don Juan Manuel Villegas, síndico de la Capilla de San José* (Fig. 8), como genéricos, tal es el caso de *Lagunerita*. Sin embargo, son estas familias las que serán los principales retratados bajo nombres propios y genéricos. Nos referimos a Pascua Nievas, Nemesia Nievas, Silvestre Nievas, Juan de Dios Nievas, Polonio González, Osvaldo González, Tadeo Mayorga, Crisóstomo Reynoso y Patrocinia Reynoso.

⁷⁷ Natalia Majluf, «El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa», *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII coloquio internacional de historia del arte* (México D.F.: UNAM, 1994) 611-628.



Figura 8. Fidel Roig Matons, Don Juan Manuel Villegas, síndico de la Capilla de San José, sin fecha, carbón sobre papel, 48 x 63 cm, colección familia Roig, Mendoza.

Si bien se han encontrado distintas variantes de los títulos de las obras de Roig Matons al contrastar el inventario de obra con el libro *Guanacache*, cuando el artista incorpora el nombre de los retratados contribuye a destacar la individualidad del retratado y al mismo tiempo ofrece una aproximación hacia esa alteridad única, en tanto la utilización del nombre propio implica un reconocimiento como sujeto y un corrimiento respecto a la construcción de la diferencia estereotipada y anonimato de la representación indígena. Asimismo, cabe recordar lo afirmado por Hans Belting sobre la representación del cuerpo: “cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Por lo tanto, también las imágenes de esta naturaleza poseen un sentido metafórico: *muestran cuerpos, pero significan personas*”.⁷⁸ El hecho de que Roig Matons se interesara por destacar ciertas individualidades nos permite entrever que su sensibilidad artística y el vínculo personal que entabló con la comunidad Huarpe le permitió configurar otro modo de ver a los laguneros, con quienes convivió en los distintos viajes para realizar su obra.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos procurado hacer una revisión integral de la contextualización, exhibición, producción e interpretación de la serie *Vestigios Huarpe* de Fidel Roig Matons ya que consideramos aspectos hasta ahora desatendidos que abonan al estudio de dicha serie. Por un lado, identificar la red de relaciones que Roig Matons estableció en el campo artístico y etnográfico, por otro, indagar en los motivos por los que la obra

⁷⁸ Hans Belting «La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis», en *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz editores, 2012), 110.

se difundió eventualmente, estudiar los alcances de la noción documental tanto para la producción de obra como para su interpretación nos permitió también proponer una nueva lectura sobre los retratos indígenas de la serie, ya que dan cuenta del vínculo personal que tenía Roig Matons con la comunidad, destacando su representación en tanto sujetos. Este corrimiento respecto al típico anonimato del retrato indígena permite construir otro modo de ver a los laguneros, que junto a diversas representaciones de su trabajo nos acercan a un testimonio histórico que evoca a través del gesto artístico escenas de una vida cotidiana compartida.

Bibliografía

- Belting, Hans. «La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis». En *Antropología de la imagen*, 109-141. Buenos Aires: Katz editores, 2012.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- Chiavazza, Pablo. «Apuntes para el abordaje de una Historia Social del Arte Moderno en Mendoza». En *Catálogo de muestras. Reflexiones en torno a la historia del arte regional. Primer Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad, Discurso, Poder e Ideología en las artes en Latinoamérica*, 5-38. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 2015.
- Escolar, Diego. *Los dones étnicos de la Nación: identidades huarpe y modos de producción de soberanía en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- Escolar, Diego. «¿Mestizaje sin mestizos?: Etnogénesis huarpe, campo intelectual y ‘regímenes de visibilidad’ en Cuyo, 1920-1940». En *Anuario Instituto de Estudios Histórico Sociales (IEHS)*, Vol. 1, 151-179. Tandil, Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Humanas, 2006.
- Fasce, Pablo. «El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX», *Artelogie*: N° 12, 2018. <https://journals.openedition.org/artelogie/1843>
- Favre, Patricia. 2010. «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza». *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 45, tercera época, 177-212. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2010. <http://bdigital.uncu.edu.ar/8098>

- Favre, Patricia y María Herrera. «De autodidactas a académicos: la lucha por la institucionalización. Mendoza y San Juan 1900 – 1950». En *Travesías de la imagen: Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, 463-503. Buenos Aires: EDUNTREF/Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 2012.
- Favre, Patricia. «Pintura mendocina. La tradición como vanguardia». En *El Fader en el ECA*, 9-23. Mendoza:, Catálogo de exposición, 2015.
- Giordano, Mariana. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 – 1970*. Buenos Aires: El Artenauta ediciones, 2012.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. «La pintura en Mendoza: Fidel Roig Matons». En *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 11, 35-50. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 1973.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. *Mendoza y su Arte en la década del '20*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 1999.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. *Mendoza y su Arte en la década del '30*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 2001.
- Majluf, Natalia. «El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa» En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII coloquio internacional de historia del arte*, tomo II, 611-628. México D.F.: UNAM, 1994.
- Majluf, Natalia. «Pancho Fierro, entre el mito y la historia» En *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*, 17-50. Madrid: Ediciones del Viso, 2008.
- Masotta, Carlos. «Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinos (1900-1940)» En *IV Congreso Chileno de Antropología*, 561-567. Colegio de Antropólogos de Chile A. G: Santiago de Chile, 2001.
- Masotta, Carlos. «Representación e iconografía de dos tipos nacionales» En *Arte y antropología*, 67-114. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000.
- Penhos, Marta. «Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional [1911-1945]». En *Arte y poder, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 23-30. Buenos Aires: CAIA, 1993.
- Penhos, Marta. «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX». En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, 111-152. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- Penhos, Marta. «Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX». En *Arte y antropología*, 17-64. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.

- Plaza Roig, Ana. «Alcances del relato de extinción: Los retratos indígenas de Ramón Subirats y Fidel Roig Matons». En *Actas del V encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes*, 163-173. Buenos Aires, CAIA, 2022. <https://caia.org.ar/congreso/actas-v-encuentro-de-jovenes-investigadores-en-teoria-e-historia-de-las-artes/> Consultado el 03 de noviembre de 2024.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000.
- Roig, Arturo Andrés. *Mendoza en sus letras y sus ideas* (edición corregida y aumentada). Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 2005 [1996].
- Roig, Enrique. *Pinacoteca Sanmartiniana, Fidel Roig Matons*. Mendoza: Zeta ediciones, 2015.
- Roig, Fidel et al.. *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 1999.
- Simón, Andrés y Antonio Simón. 1947. *El sentido del arte en Fidel Roig Matons*. Mendoza: D' Accurzio, 1947.
- Rojas, Ricardo. Eurindia. Buenos Aires: Losada, 1951.
- Vidal, Jordi. *Ramón Subirats, un catalá a la recerca de l'esperit de l'aborigen sudamerídic*. Barcelona: Inédito, 2018.
- Wechsler, Diana. «Paisaje, crítica e ideología». En *Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 342-350. Buenos Aires: CAIA, 1991.

Archivos consultados

Buenos Aires

- Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
Biblioteca del instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, UBA.
Biblioteca del instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA
Fundación Espigas

Mendoza

- Biblioteca de Artes y Diseño, UNCUYO.
Biblioteca Central “Arturo Andrés Roig”, UNCUYO.
Hemeroteca de la Biblioteca Pública “General San Martín”.
Hemeroteca del diario *Los Andes*.
Hemeroteca Pública Legislativa “Armando Tejada Gómez”.

La Autora

Magíster en Curaduría de las Artes. Doctoranda en Teoría e Historia de las Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), becaria de finalización doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) radicada en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. (UNTREF), Buenos Aires, Argentina.



Visualidades latinoamericanas y relato oral. Aportes desde la etnografía para una ampliación historiográfica de las artes

Latin American visualities and oral history.
Contributions from ethnography for a
historiographic expansion of the arts.

Visualidades latinoamericanas e retrato oral.
Aportes desde a etnografia para uma ampliação
historiográfica das artes.

Visualités latino-américaines et récit oral. Apports
de l'ethnographie pour un élargissement
historiographique des arts

Латиноамериканские визуальные образы и
устное повествование. вклад этнографии в
историографическое развитие искусства

Natalia Estarellas

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba
Centro de Investigaciones y Producción en Artes de la Facultad de Artes
nestarellas@unc.edu.ar
Córdoba – Argentina

Estrella, Natalia. "Visualidades latinoamericanas y relato oral. Aportes desde la etnografía para una ampliación historiográfica de las artes" en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 44 - NE 19 – febrero- junio 2025 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp.174 -217.

Resumen:

semidirigidas y en profundidad, busca evidenciar la omisión -y su necesidad de incorporación en el relato histórico de las artes- de la propia reflexividad de agentes, genealogías, conceptualizaciones, metodologías creativas e itinerarios de circulación visual y material propios de los circuitos artístico-expositivos de los espacios públicos latinoamericanos. Desde esta perspectiva el espacio público adquiere un protagonismo particular al funcionar como receptorio de prácticas y agentes artísticos subalternizados históricamente por la condición colonial y las élites culturales. Su omisión como agentes activos del campo artístico y su exclusión de la institucionalización e historicización del campo del arte nacional y local pone de manifiesto una consideración de las relaciones históricas parcializadas, diseccionadas y limitada, proyectada - unidireccionalmente- desde discursivas promovidas por los agentes hegemónicos del campo.

Palabras clave:

artes, latinoamericanas, espacio público, historiografía

Abstract:

The present proposal, through extracts from oral stories collected in the framework of semi-directed and in-depth interviews, seeks to demonstrate the omission - and its need for incorporation in the historical account of the arts - of the reflexivity of agents, genealogies, conceptualizations, creative methodologies and itineraries of visual and material circulation typical of the artistic-exhibition circuits of Latin American public spaces. From this perspective, public space acquires a particular role by functioning as a recipient of artistic practices and agents historically subordinated by the colonial condition and cultural elites. Their omission as active agents of the artistic field and their exclusion from the institutionalization and historicization of the national and local art field reveals a partial, dissected and limited consideration of historical relations, projected -unidirectionally- from discursives promoted by the hegemonic agents of the field.

Keywords:

arts, latin american, public space, historiography

Resumo:

A presente proposta através de extratos de relatos orais coletados no marco de entrevistas semiestruturadas e em profundidade, busca evidenciar a omissão – e sua necessidade de incorporação no relato histórico das artes – da própria reflexividade de agentes, genealogias, conceitualizações, metodologias criativas e itinerários de circulação visual e material próprios dos circuitos artístico-expositivos dos espaços públicos latino-americanos. Desde esta perspectiva o espaço público adquire um protagonismo particular ao funcionar como reservatório de práticas e agentes artísticos subalternizados historicamente pela condição colonial e as elites culturais. A sua omissão como agentes ativos do campo artístico e a sua exclusão da institucionalização e historização do campo da arte nacional e local põe de manifesto uma consideração das relações históricas parcializadas, dissecadas e limitada, projetada – unidirecionalmente - desde discursivas promovidas pelos agentes hegemônicos do campo.

Palavras chaves:

Artes, Latino-américa, Espaço público, Historiografia.

Résumé:

La présente proposition, à travers des extraits de récits oraux recueillis dans le cadre d'entretiens semi-dirigés et en profondeur, cherche à mettre en évidence l'omission -et sa nécessité d'incorporation dans le récit historique des arts- de la propre réflexivité des agents, généralogies, conceptualisations, méthodologies créatives et itinéraires de circulation visuelle et matérielle propres aux circuits artistiques-expositifs des espaces publics latino-américains. Dans cette perspective, l'espace public acquiert un rôle particulier en fonctionnant comme réceptacle de pratiques et d'agents artistiques subalternes historiquement par la condition coloniale et les élites culturelles. Leur omission en tant qu'agents actifs du champ artistique et leur exclusion de l'institutionnalisation et historisation du champ de l'art national et local met en évidence une considération des relations historiques partialisées, disséquées et limitées, projetées -

unidirectionnellement- des discours promus par les agents hégémoniques du terrain.

Mots clés:

Arts, Amérique latine, Espace public, Historiographie

Резюме:

Это предложение, основанное на отрывках из устных историй, собранных в ходе полунаправленных и углубленных интервью, призвано подчеркнуть упущение — и необходимость его включения в историческое повествование об искусстве — рефлексивности агентов, генеалогий, концептуализаций, творческих методологий и маршрутов визуальной и материальной циркуляции, характерных для художественных и выставочных схем общественных пространств Латинской Америки. С этой точки зрения общественное пространство приобретает особую значимость, выступая в качестве реципиента художественных практик и агентов, исторически подчиненных колониальным условиям и культурным элитам. Их неучастие в качестве активных агентов в художественном поле и их исключение из институционализации и историзации национального и локального поля искусства свидетельствует о частичном, разрозненном и ограниченном рассмотрении исторических отношений, спроектированном — односторонне — из дискурсов, продвигаемых гегемонистскими агентами поля.

Слова:

Искусство, Латинская Америка, Общественное пространство, Историография

Breve introducción a la problemática sobre la omisión de agentes y sus aportes al interior del campo del arte

Este trabajo por medio de extractos de entrevistas semidirigidas y en profundidad realizadas a agentes artísticos del circuito ferial del Barrio Güemes en Córdoba, busca promover la incorporación, en el relato histórico de las artes, de las propias conceptualizaciones, metodologías creativas, genealogías de procedencia e itinerarios de circulación propios de los circuitos expositivos de los espacios públicos latinoamericanos¹. De esta manera el artículo pretende, por un lado, evidenciar la reflexividad propia del sector artesanal y, por el otro, transparentar la omisión de sus aportes y perspectivas en el relato canónico de las artes.

Desde estos abordajes el espacio público adquiere un protagonismo particular al configurar sus propios procesos de constitución genealógicos y funcionar como receptorio de agentes y praxis artísticas subalternizadas históricamente por la condición colonial y las élites culturales. Su omisión como sujetos de enunciación y agentes activos del campo artístico, así como su exclusión de la institucionalización e historización del campo del arte nacional y local, pone de manifiesto una consideración de las relaciones históricas parcializadas y diseccionadas,

¹ Una primera versión del presente artículo fue presentada en formato ponencia en las XXVII Jornadas de Investigación en Artes organizadas por el Centro de Investigación y Producción en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, durante el 4, 5 y 6 de septiembre del 2024. El trabajo fue presentado en la Mesa 6 denominada “Historia de las Artes en Argentina y en América Latina” el miércoles 4 de septiembre.

proyectadas -unidireccionalmente- desde perspectivas promovidas por los agentes hegemónicos del campo.

De forma específica, el presente trabajo tiene como objetivo señalar la existencia de redes especializadas de agentes artísticos, vinculados de forma alternativa al mundo del arte², cuyas discursivas evidencian una propia reflexividad teórico-conceptual, la cual contribuye al campo de las artes y la estética local. En sus particulares miradas, donde convergen las artes, las ciencias sociales y la antropología, con profundas reflexiones sobre la cultura material y sus formas de circulación, se comprenden lógicas amplias de relaciones contextuales e intercambios artísticos regionales (a nivel sudamericano y latinoamericano) a la vez que se torna evidente su rol intermedial entre las artes visuales de raíz occidental y las manifestaciones estéticas de comunidades indígenas vivas.

La potencia de su incorporación como sujetos de enunciación, productores de reflexividad y conocimiento teórico al campo de las artes, habilita una construcción historiográfica de mayor alcance e integración, la cual incorpora una lectura dialéctica de la constitución del campo estético nacional, una lectura no endogámica, que da cuenta no sólo del circuito privado e institucional de valoración y producción estética, sino que también reflexiona y dialoga con el circuito público de producción estética, y las relaciones, cruces, contactos y migraciones entre ambos circuitos constitutivos del campo del arte. Una historiografía que incorpora dichos intercambios y da

² Howard S. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008), 17-20.

cuenta de sus interdependencias, permitirá considerar estudios de mayor densidad y complejidad, corriéndose del controversial recorte -tácito- entre lo público y lo privado, entre lo individual y lo colectivo.

En este sentido, como anuncia Néstor García Canclini “La reelaboración de la teoría estética y del análisis crítico necesita hacerse cargo de las pertenencias múltiples y las localizaciones móviles de actores que exhiben el arte a la vez en los museos, los medios, el ciberespacio y las calles...”. Es así como la amplia movilidad de los agentes feriales de Güemes es propiciada por las particulares lógicas migratorias de la actividad artesanal y de los circuitos feriales nacionales, pero también por la participación activa de numerosos agentes en variados circuitos locales -extra e inter institucionales- culturales, artísticos, académicos y políticos de la ciudad de Córdoba.

Metodología de abordaje

En pos de dotar de valor a las voces personales de hacedores culturales activos de los espacios públicos locales y visibilizar sus procesos técnico-creativos, conceptualizaciones, debates y reflexiones al interior del sector, se presentarán una selección de fuentes primarias: notas de campo, entrevistas en profundidad y comunicaciones personales con agentes culturales expositores del contexto ferial del Barrio Güemes en Córdoba, recolectadas durante el trabajo de campo

realizado entre los años 2018-2022, en el marco de mi tesis doctoral³.

La investigación doctoral de donde provienen los extractos de entrevistas fue construida a través de un diseño flexible y se ha desarrollado por medio de una metodología mixta que interrelaciona el método etnográfico, la teoría fundamentada y el análisis de imágenes en contexto. Este tipo de investigación multimétodos y con triangulación de datos, resulta pertinente para configurar un enfoque global y fundamentado de temas complejos de investigación con muchos aspectos a considerar⁴. Según Patricio B. Besana el uso innovador de la etnografía en combinación con la teoría fundamentada permite hacer desarrollos teóricos de temas poco desarrollados en el área de las ciencias sociales y humanas⁵. En este sentido, la etnografía y la recolección de datos a partir del enfoque etnográfico, puede hacer uso de la teoría fundamentada diseñada para construir teorías formales a partir de datos que se recolectan del análisis

³ Denominada «Usos y resemantizaciones de ideografías geométricas de matriz andino amerindio en el espacio público. El caso de Barrio Güemes en Córdoba, 2015-2019». Tesis defendida el 29 de julio del 2024.

⁴ Donatella Della Porta y Michael Keating, *Approaches and methodologies in the Social Sciences: a pluralist perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); David Collier y Colin Elman, «Qualitative and multi-method research: Organizations, publication, and reflections on integration», en *The Oxford Handbook of Political Methodology*, eds. por J. M. Box-Steffensmeier, H. E. Brady y D. Collier (Oxford: Oxford University Press, 2008), 780-795.; Rainer Bauböck et al. «¿De las “guerras” metodológicas al pluralismo metodológico?», *Revista Española de Ciencia Política* 29 (2012): 11-38.

⁵ Patricio Bruno Besana, «Notas sobre el uso de la etnografía y la teoría fundamentada en ciencia política. Un análisis amplio de la participación política y el Estado en asentamientos informales de la periferia de Buenos Aires, Argentina» *Universitas humanística* 86 (2018): 112, doi:10.11144/Javeriana.uh86.nuet

social situado⁶. La etnografía, a través de la observación participante, la realización de entrevistas a agentes situados en contexto y el registro de notas de campo, resulta pertinente para el análisis de acciones situadas, localizadas en territorios específicos y abordables a escala micro. Este enfoque permite comprender acciones “in situ”⁷ gracias a la apreciación de las discursivas y nociones nativas propias de sus agentes. En este sentido, las categorías nativas fueron trascendentales para tomar decisiones enunciativas en el presente trabajo. Por ello, en este artículo, el uso de términos como artesanal, artesanos/as, etc. responde a los usos propios y las autodenominaciones de parte de los agentes del contexto de estudio.

El contexto ferial contemporáneo del Barrio Güemes en Córdoba y sus agentes

En el barrio Güemes se consolidó uno de los centros culturales, turísticos y comerciales neurálgicos de la ciudad de Córdoba debido a la contingencia de su valor histórico como barrio tradicional junto a la impronta cultural, artística y “bohemia” que se fue consolidando, desde la fundación durante la década de 1980, del circuito cultural alrededor del denominado “Paseo de las Artes”⁸. En torno al

⁶ Barney Glase y Anselm Strauss, *El desarrollo de la teoría fundamentada* (Chicago: Aldine, 1967).

⁷ En el presente trabajo se utilizan comillas para nombres propios, formas coloquiales de enunciar y frases textuales. El uso de itálicas queda reservado para frases que quieren destacarse en el marco de las reflexiones que busca conducir el texto.

⁸ Nombre dado de forma genérica e indistinta a la zona que contiene tanto al “Centro Cultural Paseo de las Artes” como a la “Feria Artesanal Paseo de las Artes”. El “Centro Cultural Paseo de las Artes” se ubica en la esquina de Belgrano

“Paseo de las Artes”, se fueron incorporando ferias diversas que propiciaron el desarrollo a lo largo del tiempo de un particular circuito que, en su interacción con una serie de instituciones en torno a la gestión cultural y el turismo, junto a un prominente sector comercial y gastronómico, caracterizan la escena cultural barrial durante el período de estudio.

De forma particular, muchos/as de los/as agentes entrevistados/as manifiestan realizar de manera paralela variadas prácticas artísticas para garantizar una fuente diversificada de ingresos ante la inestabilidad que implica la laborabilidad informal en el sector cultural. Además de forma específica, en la entrevista realizada el 28 de junio del 2018 a los empleados municipales Sergio Michelazzo y Carlos Giménez Becerra de la “Dirección de Ferias de Interés Cultural y Turístico” estos manifiestan que en las ferias de Güemes hay numerosos profesionales y docentes de las más variadas ramas. Entre las profesiones que mencionan destacan la existencia de arquitectos, profesores y profesionales de diversas disciplinas artísticas, escritores, médicos, radiólogos, abogados, psiquiatras, psicólogos, comunicadores sociales, así como una amplia gama de estudiantes de diversidad de áreas entre las que se destacan comunicación, geografía, historia, antropologías, filosofía, letras, artes, entre otras. De forma específica los entrevistados comentan que alrededor del 70% de los

y Pasaje Revol. Su ingreso principal se sitúa en el Pasaje Revol 299, encontrándose en calle Belgrano el ingreso al “Museo Iberoamericano de Artesanías”. La “Feria Artesanal Paseo de las Artes”, se emplaza en la denominada “Plaza Seca”, ubicada en la manzana de Achával Rodríguez, Marcelo T. de Alvear, Belgrano y pasaje Revol de la ciudad de Córdoba.

feriantes del “Paseo de las Artes” tienen formación en artes⁹. Este dato, fundamental a destacar, será de importancia durante el desarrollo del trabajo para comprender la propia reflexividad del sector artesanal ante discusiones y problemáticas en debate al interior del campo del arte. Otro dato de relevancia emergente de la entrevista, constatado a su vez durante el trabajo de campo, refiere que el 90 % de los artesanos/as de Güemes son agentes de alta movilidad nacional, producto de las dinámicas propias de intercambios intraferiales y de los trasladados en el marco de festividades y ferias específicas no permanentes. Por último, fundamental en el marco del presente trabajo, resulta la mención que el 80% de los/as artesanos/as de Güemes son agentes de alta movilidad regional internacional - sudamericana y latinoamericana- considerando como locación receptora principal la región andina, y esta, a su vez, funcionando como conectora con la centroamericana¹⁰. De manera aclaratoria es necesario mencionar que los nombres de los/as entrevistados/as de los extractos subsiguientes se presentarán en el cuerpo del texto abreviados con sus iniciales. No obstante, en las referencias de los mismos, se especifica la inicial del nombre y el apellido completo.

N. M., una de las entrevistadas, incursiona a lo largo de su proceso creativo sobre un arco amplio de materiales y soportes para llevar a cabo su producción de joyas-

⁹ Aclarando que ello no implica que todos estén recibidos.

¹⁰ A través del “Tapón del Darién”, tramo de selva que divide sudamérica de centroamérica y se ubica al sur del istmo de Panamá. Los/as entrevistados/as manifiestan atravezarlo por medio de lanchas o de forma marítima través de veleros desde Cartagena de Indias, Colombia.

amuletos. Recibida de la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, concibe su práctica artística de forma múltiple, como un proceso donde el grabado y el dibujo se vinculan de manera mancomunada para incursionar en procedimientos técnicos, diversificar diseños y optimizar la funcionalidad de las piezas. Sus procesos de indagación y producción están íntimamente relacionados a posicionamientos filosófico-reflexivos respecto al mundo del arte. Su taller se denomina “Joyería contemporánea Transmoderna”, inspirada en el concepto de Transmodernidad aportado por Enrique Dussel¹¹. Al respecto refiere:

N. M: (...) me encuentro con Dussel y bueno como que veo y encuentro en su teoría todo lo que yo venía trayendo como un desarrollo personal, dentro de un desarrollo personal... lo que yo hago es transmoderno porque va afuera de lo europeo, viene de lo que es de origen americano visualmente y culturalmente, y ahí le puse el nombre de transmoderno, por Dussel. (N. Motos, primera entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 22 de marzo del 2021)

Su relato da cuenta de los procesos de aprendizajes técnicos y estéticos en relación a determinados materiales no propios de Córdoba pero que, a partir de intercambios, ingresan como medios expresivos (con sus propios

¹¹ Enrique Dussel, «Europa, modernidad y eurocentrismo» en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, comp. por Eduardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 51.

procedimientos técnicos), a los circuitos locales de producción y exposición feria. N. M. cuenta:

N. M.: (...) Y estuve viajando con él, que era orfebre, trabajaba la tagua¹², estuve viajando con él por Argentina. Porque él representaba a Fundaciones de Ecuador que a su vez representaban a las comunidades indígenas de allá. Así que bueno, como era la época menemista el traía, importaba producciones originales de pueblos originarios de allá, de varias regiones; desde amazónicas, de bosques subtropicales, hasta de la costa también. Y anduve viajando con él por el país durante tres años llevando estas artesanías de los pueblos originarios. Y por Ecuador también estuve viajando bastante. En simultáneo, yo siempre fui dibujando, porque mi orientación siempre fue más el dibujo. Adapté más la artesanía al dibujo que viceversa. Entonces, tengo producción de dibujo en simultáneo con la de artesanía. (N. Motos, segunda entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 24 de enero del 2022)

¹² La semilla de tagua proviene de la palma *phytelephas macrocarpa*, palma que crece en la selva ecuatoriana. En la sección inferior de la palma se desarrollan las mocochas, aglomeraciones que tienen entre 15 a 20 semillas de tagua. Las mismas cuando se exponen al sol se secan y adquieren una textura dura la cual es utilizada para múltiples usos y para confeccionar una gran variedad de artesanías. Se la conoce comúnmente como "marfil vegetal". Su tamaño reducido permite el tallado, el grabado y el dibujo inciso sobre su superficie, a su vez, la cáscara exterior de la tagua, de color marrón oscuro, produce un contraste de color en términos de planos con el color interior de la semilla, color marfil. Debido a ello, es muy utilizada como soporte para la realización de diseños bicromos y permite un alto contraste de planos y líneas.

De forma aclaratoria, se puede especificar que en el trabajo de N.M. se reconocen tres grandes procesos técnicos, metodológicos y creativos, los cuales la autora los identifica como líneas creativas, a las que nombra y refiere de la siguiente manera:

N. M.: (...) primero viene la línea de la tagua ya más elaborada y con el calado; [después] la parte de *la línea mapu*, que es la cincelada y plegada; y la *línea pacha*, que es la última, que es más geométrica, es la que es con color. (N. Motos, segunda entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 24 de enero del 2022)

Por otra parte, más allá del aprendizaje y la incorporación de técnicas producto del intercambio entre pares, los procesos creativos y las incorporaciones procedimentales se promueven en la experiencia misma con el material, al interior del proceso creativo. La manipulación de materiales propios de otras latitudes habilita el ingreso de visualidades migrantes y, sobre todo, el desarrollo de procesos creativos y técnico materiales de agencia regional amplia, lo cual contraresta aquella creencia que posiciona al sector como mero reproductor de técnicas y recursos:

N. M.: Y así fue que pasé también del metal, de la alpaca grabada con ácido cincelada y plegada, que son los “mapu”, de la línea que es con volumen, a hacer una línea plana. Y para que tuviera un poco más de gracia, empecé a esmaltarlos en frío. Y esa es la línea que tengo actualmente que es más andina, es más geométrica y es con color. Y ahora estoy investigando

sobre la profundidad del grabado, y viendo qué otra cosa nueva hacer (...). (N. Motos, segunda entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 24 de enero del 2022)

Nótese como en la propia enunciación, en el mismo nombre de la línea creativa, la autora reconoce tradiciones técnicas y culturales y, a su vez, refiere con nombres identificatorios propios de agencia cultural regional, en sus lenguas nativas. Con su relato, N. M. permite comprender que tanto adjudicaciones de sentido como condiciones de reconocimiento se encuentran íntimamente relacionadas a aprendizajes de orden técnico-materiales en el marco de experiencias y relaciones entre pares *claves* en el proceso de adjudicacion de sentido. A su vez, en el relato de N. M., emerge una dimensión material -a nivel técnico y de formato- que funciona de manera paralela e interdependiente a los procesos migratorios de larga duración que protagoniza el sector y que, a su vez, dan cuenta de una dimensión subjetiva de relevante importancia para el grupo, como fuente de producción y reproducción de conocimiento. Aquella interdependencia funciona relacionando formato material, técnica, metodología e itinerario de viaje de larga proyección temporal territorial. La posibilidad de traslado y manutención en un viaje de larga proyección depende directamente, para el sector artesanal, de la versatilidad de un formato adaptable a gustos locales y, sobre todo, trasladable, portable. El relato de N.M. pone en relieve la elección de un rubro como la joyería, de pequeño formato y de taller reducido, relativamente liviano y trasladable:

N. M. (...) empecé a trabajar más el metal y el grabado al acero, que me permitía plasmar más el dibujo. Y en simultáneo en los viajes, como era lo más práctico moverme con joyería, por eso elegí el rubro, justamente para poder viajar, porque es lo más práctico. En simultáneo yo siempre llevé una hoja y un papel, entonces fui desarrollando el dibujo, el diseño y el dibujo en paralelo. Siempre el origen es el dibujo y después ver cómo puedo hacer para hacer el objeto y representar lo dibujado, no al revés. Entonces, eso ha hecho que vaya buscando técnicas nuevas. En lugar de soldar empecé a superponer láminas, grabadas o no, con distintos calados, con distintas terminaciones, tratando de evitar al máximo la soldadura. Empecé a desarrollar el cincelado y el plegado para poderle dar volumen y terminación a las piezas. En ese proceso, en algún momento, cuando cambié la técnica de la tagua ya con la incrustación de madera, el vaciado de resina me permitió empezar a trabajar diseños sobre la tagua, calados, diseños gestuales y abstractos (...). (N. Motos, segunda entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 24 de enero del 2022)

Otra de las entrevistadas es A. E., la “Maga”, platera y feriante permanente del “Paseo de las Artes”. Su relato permite comprender cierta discursiva del sector desde una dimensión ideológica-cultural. Su constante actividad política, y su concepción de la práctica ferial como acción y práctica militante, permiten comprender la emergencia del uso de simbologías indígenas en el marco de luchas

específicas y discursivas político-ideológicas de contexto local. A.E. relata: “(...) me gusta mucho el vínculo de vender, ahí hay otro trabajo distinto al taller, qué es explicarle al otro qué se hace, porqué se hace” (A. Elkin., entrevista personal, 2021)¹³.

A.E.: (...) cuando yo viajaba las ferias las miraba como unos espacios contenedores...estuve 10 años viajando por Argentina (y después fui a Brasil) (...) Y después tiene otro costado, somos todo un tejido social. Así que como yo no creo que haya una meritocracia, trato de armar ahí una cuestión de continuar mi militancia con esta gente que está desprotegida de todos (...) entonces esto es un combo, los que en el espacio público laburamos para mi hemos descubierto muchas aristas, muchas cosas que hay que irlas, en equilibrio, como manejándolas o sosteniéndolas. (A. Elkin, entrevista personal, Bialet Massé, Córdoba, 17 de mayo del 2021)

Otros entrevistados son los integrantes del taller “Texturas” del “Paseo de las Artes”, conformado por S. y G.¹⁴, especializados en la técnica del macramé. Cuentan que empezaron a indagar sobre el uso de mostacillas para abocarse a su estudio y “trasladar” sus técnicas al macramé junto a sus formas de construcción de imagen. La analogía entre el nudo del macramé con una unidad de mostacilla les

¹³ Entrevista a Adriana Elkin realizada el 17 de mayo del 2021 en Bialet Massé, Punilla, Córdoba.

¹⁴ Quienes prefirieron ser mencionados por sus nombres y no por sus apellidos.

permitía visualizar un modelo de cuadrícula a seguir para, desde un nuevo material, “trasladar diseños” (Samuel, 2021, entrevista personal). Explican, al igual que otra entrevistada, D. L.¹⁵, que el trabajo en mostacilla, como medio estético expresivo, está distribuido por todas las regiones de la América indígena¹⁶. Pensemos, para semejante amplitud de distribución, en su facilidad de traslado como insumo.

D. L., feriante transitoria de las ferias de Güemes, quien trabaja con mostacillas vítreas, explica que la elaboración de piezas con dicho insumo se considera una técnica derivada del telar. A su vez, especifica que las mostacillas o “chaquiras” habilitan un formato *matemático pixelar* de construcción de imagen. Dicha entrevistada asocia la distribución continental y la extensión cultural del uso de las mostacillas a un conjunto de convergencias materiales, técnicas y simbólico-sacras:

D. L.: Yo creo que [la extensión cultural de la mostacilla] es por la facilidad de tejerla. Al ser toda calibrada, al ser toda del mismo tamaño los patrones quedan tal cual vos los imaginás. ¿Por qué? Porque no se deforman (...) Entonces, al no haber variación en el tamaño de las mostacillas, los patrones quedan

¹⁵ D. L. es artesana, estudiante de biología y antropología interesada de forma particular orientación en la etnobotánica.

¹⁶ En las comunidades actuales amazónicas junto a la región andina del Ecuador, Venezuela y Colombia se usa para la producción de bijouterie, brazaletes, pectorales y una amplia variedad de objetos portantes y artesanías. Por ejemplo pensemos en las chaquiras shipibas conibas. En México y América del norte, solo por mencionar algunas naciones, tenemos como ejemplo la huichol, sioux, dakotas, pawnes.

exactamente geométricos. Y también se pueden formar cosas geométricas como los collares que son totalmente redondos. (...) Y los indígenas son bastante obsesivos con esas cosas. O sea, les gusta que todo lo que es ritualístico les quede bien, que esté bien hecho; les gusta que sean perfectos los patrones. También la influencia de la medicina natural que ellos consumen hace que vean un montón de geometrías. Y la geometría es exactamente perfecta. Y eso ellos lo plasman en un montón en las cosas. Entonces, es por eso que se apropió tanto ese material en todo Sudamérica. Y además porque ya tejían nuestros pueblos con un montón de elementos que se parecían a las mostacillas. Si vos ves los Paracas en Perú, hay un poncho tejido con chaquiras, pero hechas todas de conchas de abulón. Vos decís: “qué loco, ya en ese tiempo tenían el concepto de chaquira, desde mucho antes que llegara el español”. Y ya tejían y usaban el telarcito que es un telar similar al nuestro, y ya desarrollaban la técnica. ¿Qué pasó con el material? Vino un material que era más fácil, ya estaba hecho, la mostacilla ya venía en un paquete. Claro, no tenías que hacer nada, no tenías que hacer la mostacilla. Entonces yo creo que ese fue el reemplazo que hizo. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

D. L. por su parte, también refiere de forma constante al vínculo entre el viaje y sus formas de adquisición de conocimientos *integrados*. Critica, en este aspecto, la tradicional forma académica *diseccionada* de transmisión:

D. L: Cuando vos viajás no absorbés las cosas como en partes, como en la Facu. No está dividido el conocimiento. Y lo que más te cuesta en la Facu, cuando vos vas terminando, es enlazar todo eso. Y eso es lo que más fácil te da el viaje. Es la correlación entre diferentes temas (...) Es una forma de aprender que, no sé dónde, en la Facu podés estudiar un montón y leerte 500 PDF (...) pero te juro que no llegás. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

Su relato, al igual que entrevistados/as anteriores, traspresenta el enorme conocimiento sobre prácticas culturales de variadas locaciones, dando cuenta de su interés personal por evocar, en su producción, una noción *regional* de pertenencia estética, vinculada *geopoéticamente* a América del Sur. A su vez, D.L. permite vislumbrar en el siguiente fragmento las dinámicas de enseñanza-aprendizaje interrelacionales que fue experimentando, dando cuenta de una incorporación integrada de conocimiento estético regional, donde los aportes de cada región o cultura conocidas se superponen, hibridan y seleccionan para configurar la estética propia:

D. L.: (...) yo aprendí otras cosas en otro viaje que hice en Ecuador. Pero me olvidé un montón, solamente me quedaron algunas cosas en la cabeza. Porque a veces una se olvida muy rápido todo porque es muy matemático, y si no lo practicás durante quince o veinte días se olvida (...) Y después tenía algunos tejidos que una amiga me pasó, de una comunidad embera chami, que es otra comunidad que hay entre

Colombia y Panamá. (...) Y también aprendí de los saraguros de Ecuador... Y algunas cosas que un amigo me pasó (...) Es como más sudamericano lo mío. A veces hay símbolos mexicanos que han llegado a mí y después me di cuenta que pertenecían por ejemplo a los wixáricas, que los llaman huicholes. Pero mucho más que eso no me ha pasado. A veces veo cosas que me gustan de los yaquis, de las comunidades que estaban en el sur de Estados Unidos, pero no me da tantas ganas de hacerlo como las nuestras, por ejemplo. Ahora estuve muy copada con las pinturas rupestres de Cerro Colorado, y estaba pensando si podría hacer algo que tenga que ver con eso. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

Por otra parte, el siguiente extracto del relato de D. L. habilita a la comprensión de las prácticas apropiacionistas como dinámicas en doble sentido, como relaciones de ida y vuelta producto de los contactos intra culturales, donde las comunidades indígenas también se presentan como productoras de autonomía en el marco de sus propios procesos de reproducción cultural:

D. L.: la mostacilla en sí de vidrio sufrió una apropiación cultural, porque el vidrio no tiene nada que ver con Sudamérica. Es un elemento totalmente europeo. Y la mostacilla llega acá cuando llega el español, y es tan apropiada por las comunidades indígenas que incluso hay una comunidad en Brasil, que yo no me acuerdo si son los yanahuamas, ellos crearon un mito de que hay un árbol de donde salen

las mostacillas (...) Y habla del viaje que hicieron las mostacillas, y fue tanta la apropiación que hicieron los indígenas de ese material, que a lo largo de los años se inventaron un mito que dice que desde ahí sale la mostacilla. Incluso, no te digo que le dan una categoría de elemento sagrado, pero le dan la categoría de un elemento que ya es parte de los símbolos sagrados. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

D. L., a su vez, reflexiona sobre la dimensión técnica y la forma de transmisión y producción de la imagen con morfología geométrica propia de las comunidades indígenas que usan mostacillas. Al respecto refiere:

D. L.: Es la matemática que ellos tienen, ellos tienen una manera de pensar la matemática y la geografía diferente a nosotros. Después está la práctica de generación tras generación, desde muy pequeños, desde niños muy pequeños, una práctica consecutiva, sin parar, que los ha llevado no solamente a mantener la técnica sino en algunos casos yo he visto una evolución. A veces no sé si es una evolución o es una adaptación a la actualidad también. Porque vos podés ver pulseras que tienen símbolos de Nike, o que tienen el diseño de Mickey. Hay gente que aborrece eso, hay antropólogos que dicen “no, qué horror esto”. Pero yo lo veo como: “bueno, tengo que vivir de algo, ¿me entendés?”. Y con la vorágine de la globalización y la cantidad de turismo que viene de afuera, que llega a Sudamérica, yo creo que ellos tuvieron que adaptarse. No es que creo, estoy segura que tuvieron que

adaptarse. Lo digo porque lo he visto en la calle eso.
(D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

Además, hace referencia a que las propias comunidades prefieren usar mostacillas antes que cuentas cerámicas por “la fuerza del color”, dando cuenta del vínculo existente entre el color, las cosmovisiones culturales, los contextos sociales y los hábitats naturales de desarrollo cultural. D. L. cuenta:

D.L.: (...) Yo veo que todo lo que es el oeste, lo que es el Ecuador, Perú, Colombia, usan un montón el amarillo. Es una apropiación súper visible del color amarillo, se ve un montón en las cosas que hacen. Y yo veo en los indígenas de Panamá, un montón lo que es el brillo. La mostacilla con el brillo, porque ellos tienen una relación con el brillo del agua, como Panamá está rodeado por agua, eso los influencia (...) Y aquí del lado de los guaraníes, todo lo que es el Uruguay, Argentina, Paraguay, Brasil, yo veo que hay un uso de los colores más tierra, el rojo. Porque es el color de la tierra de esa región, en el sur de Brasil la tierra, igual que en Argentina, en Misiones, Corrientes. El negro, el ocre, los colores naturales se usan un montón en esa área también. Y los guaraníes usan mucho el negro también. El rojo por el urucum también que es un color importante en las pinturas corporales” (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021).

En las profundas reflexiones que transmite D. L. se evidencia su propia reflexividad y la interrelación que encuentra, experimenta y transmite entre amplios campos de conocimientos como lo son la etno botánica y la

antropología. Por ejemplo, en el siguiente extracto explica cómo fluyen las simbologías -al igual que las plantas¹⁷, sobre las fronteras:

D. L.: (...) me fui a ver a alguien que me había refutado una cosa de los símbolos. Y yo desde el área de Biología le dije: mirá, la distribución de esa planta se dio porque los incas fueron los que bajaron ese tipo de plantas en nuestra región. Yo les decía que era un collar con símbolos de nuestra región. No es que el collar es con símbolos solamente de ahí. El símbolo, como una planta, no se mantiene, no sabe lo que es una frontera una planta. La planta cruza para el otro lado, como una semilla llega a una isla. Y había un Sr. que era de la Municipalidad, que no tengo nada en contra de la gente que trabaja en la Municipalidad, pero él carecía de total conocimiento para juzgarme. Yo prefiero que me juzgue uno que está en La Cañada, en La Laprida. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

Este último extracto de la entrevista da cuenta de la necesidad de sentirse interpelado por un par, desde la horizontalidad y, a su vez, el fragmento evidencia la recurrente violencia epistémica sufrida por un sector

¹⁷ Más allá que no poder establecer relaciones análogas entre migraciones simbólicas y fitomigraciones, la referencia en este caso sirve para explicar el uso y la presencia de representaciones de plantas recurrentes y típicas de regiones aledañas, pero que, no obstante, se encuentran en otras latitudes por circunstancias migratorias. Téngase en cuenta que la etnobotánica estudia y explica este tipo de vinculaciones.

considerado desde la *colonialidad del saber*¹⁸ como mero reproductor de técnicas y recursos, de escasa reflexividad e imposibilitados (conceptualmente) para la producción de nociones, reflexiones y teorías propias. A su vez, el relato de D. L., sirve como evidencia de la profundidad conceptual y reflexiva de un sector que, en el marco de sus propias experiencias, refuta dichas concepciones y continúa con voz propia reflexionando sobre la ineeficacia de la diferenciación entre artes y artesanías. Según D.L. las artes y las artesanías son categorías móviles, intercambiables de acuerdo a contextos de uso, las cuales pueden comprenderse de manera unificada, como una existencia del medio, donde cohabitan ambas:

D. L.: Pero hay mucha gente que te dice que la diferencia entre arte y artesanía es que la artesanía es para usar y el arte no tiene uso. O sea, no tiene ningún uso, vos lo ves ahí y listo. Y yo digo: “pero hermano, si vos te comprás un jarrón, con esta simbología de los peruanos: ¿qué vas a hacer con este jarrón? ¿Te vas a poner a tomar agua? Vas a usar el de tupperware para tomar agua. El jarrón lo vas a tener ahí de adorno”. Y es lo mismo ¿es arte eso, no es artesanía entonces? Es una cosa que está en el medio, que las une a los dos. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

¹⁸ Edgardo Lander, «Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos», en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, comp. por Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 22-24.

Por su parte, otra tejedora, C. B., a través de su relato, también evidencia un exhaustivo conocimiento de procesos creativos en relación a procedimientos tecnológico-materiales. Destaca que, en la planificación previa de la imagen, también juegan otras variables en la combinación y en la planificación del diseño de superficie, vinculadas al hilado, donde se pueden combinar colores en las fibras o variaciones de textura en los grosores del hilo. Explica además que, según el tipo de diseño, es la forma de distribución y organización de los hilos, en el marco de su construcción basada el conteo y la planificación matemática del mismo:

C. B.: Es un proceso matemático. Porque tenés que contar los hilos, las vueltas, más si hacés una figura geométrica. Porque te tienen que quedar las dos partes iguales, dos medios y las dos partes iguales. O sea que tenés que ir cortando los hilos y dar vuelta para que salga perfecta la figura. Si es geométrica, con más razón. Cuando haces un círculo, que es una de las figuras más complicadas, tenés que ir contando las vueltas de un lado y de otro, de acuerdo al hilo que vos tengas. Si en determinado hilo, de número tanto, en la urdimbre del lado derecho vos hiciste tres vueltas, del lado izquierdo del mismo hilo tenés que hacer tres vueltas. Y así (...) Por eso esos tejedores que tejen este tipo de técnica, ya sea mapuche o faz de urdimbre, que no tienen un patrón, que el patrón lo tienen en la cabeza, es algo fantástico. Yo realmente los admiro (...) además mientras más colores, más complejo es. (C.

Bigotti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 29 de mayo del 2022)

Otra de las entrevistadas es O. T., ceramista y feriante del “Paseo de las Artes”¹⁹. Su obra evoca de forma constante, a través de técnicas, materiales y morfosintaxis compositivas, las matrices culturales andino amerindias. No obstante, es necesario destacar que su obra integral también cita a las matrices culturales amerindias de proyección continental²⁰. La trayectoria de O. T., como relata en los extractos de entrevista que se citan a continuación, está fuertemente vinculada a sus procesos de experimentación constantes de taller:

O. T.: (...) el proceso de la cerámica, o por lo menos así lo interpreto yo del objeto, del objeto como fin, empieza por el diseño, empieza con la selección del material adecuado para ese diseño y luego viene el tratamiento de superficie que sin duda está hilvanado, porque va a depender de la pasta que tengas abajo, de la estética, del tratamiento, del método de construcción que hayas tenido (...) Yo creo que el objeto es íntegro, que empieza cuando empezamos a elaborar la idea, cuando nos vamos al diseño, allí ya se manifiesta, además los materiales también responden a la funcionalidad de la pieza, no es lo mismo hacer una bacha, que hacer una tetera, que

¹⁹ Tarditti fue feriante permanente del “Paseo de las Artes” hasta el año 2013, posteriormente a esta fecha ha concurrido a la feria en modalidad de visitante.

²⁰ Es a los fines del presente estudio que establecemos el recorte.

hacer una taza, que hacer una escultura, ahí cuando vas a hacer un objeto funcional, tenés técnicas y materiales adecuados para que respondan a esa funcionalidad, si tenés un marco artístico escultórico es otro el criterio (...). (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Su trayectoria se encuentra atravesada por otras experiencias más allá de las praxis del oficio, entre las que se destacan los viajes como formas de incorporación de conocimientos²¹. Su producción y relato constituyen otra evidencia del vínculo experiencial que conectan producción, viajes y formas de consolidación de conocimientos producto del contacto entre pares y de procesos de enseñanza-aprendizaje en comunidades indígenas. O. T. relata que su inicio en el estudio de la cerámica fue a través de la cultura condorhuasi, siguiendo con otras del NOA y, posteriormente, con civilizaciones de alcance regional como las preincaicas. Al igual que otros/as entrevistados/as, O. T. da cuenta que el estudio y la experimentación sobre procedimientos técnico-materiales es una fuente de acceso genuino y directo al conocimiento estético:

O. T.: (...) mi primer conexión con la cerámica fue a través de la cerámica Calchaquí, en Santa María, circunstancialmente, por un período de viaje que yo estaba haciendo por el norte (...) había unos amigos

²¹ Producto de su movilidad como feriante y como integrante de diferentes colectivos ceramistas en el que destaca "Hornos sin fronteras".

que estaban haciendo trabajo social en no sé qué, llego a visitarlos y estaban, entre otras acciones, en colaborar con el museo de arqueología, en restaurar y limpiar, en realidad era restaurar las urnas, moverlas, y yo entro a este universo y quedé...que fue como no sé, esa fue mi gran puerta a la cerámica y fue a través de la cerámica originaria. Después bueno yo trabajé muchos años con horno a leña y con las imágenes, nutriendome con las imágenes de las cerámicas y ahí empecé a incursionar más, a investigar más sobre las cerámicas y a lo largo de este tiempo me dí cuenta y eso está a simple vista, que las culturas que habitaron nuestros territorios tienen en cerámica, bueno y otros en orfebrería, en arte textil, tienen... han dejado un bagaje y siguen, muchos de estos pueblos son pueblos presentes (...). (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Su relato transparenta un profundo estudio y conocimiento de iconografías y formas de disposición de simbologías de la antigüedad, en el que se comprende la adaptación y la flexibilidad simbólica contemporánea que mantienen las comunidades vivas. A su vez, presenta una mirada aguda y crítica sobre el uso de denominaciones como “cerámica de técnica indígena” o “cerámica de técnicas prehispánicas”, a las que considera como prácticas “de moda” y que, en términos contextuales, serían irreproducibles en entornos urbanos contemporáneos²². Al respecto considera que son

²² Por ser otro contexto socio histórico en el cual no podrían cumplirse casi ninguno de los eslabones de la cadena de producción, desde el reconocimiento 202

en realidad prácticas evocadas por procesos de producción artísticos contemporáneos. Por otra parte, reconoce a la cerámica como fuente material fundamental para la producción de conocimiento académico sobre la antigüedad americana:

O. T.: (...) gran parte de la historia de los pueblos originarios de estos territorios se recupera con la cerámica... Así que mi mirada por más que mi estética no tiene muchos puntos en contacto pareciera, mi mirada está siempre allí, mi alimento son las cerámicas originarias, si yo puedo viajar elijo lugares donde me pueda nutrir con cerámicas originarias, mis viajes son recorridos por museos días y días y días o por talleres de ceramistas de las regiones pero la verdad es que la cerámica a mí me nutre, me siento parte de esa expresión cerámica (...) Incluso en todo este trabajo de territorio que estamos haciendo con las comunidades²³, a mí me pasa, y creo que a muchos más que hablamos y que estamos gestionando este proyecto, yo tengo una deuda ancestral con estas culturas. (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Al igual de D. L., O. T. reconoce la necesidad de una apertura del campo académico, específicamente del artístico, hacia actores externos en pos de su legitimación como

de suelos y registros terrosos, pasando por la recolección y limpieza del material, hasta la elaboración de herramientas y usos.

²³ Se refiere a su participación en la Organización “Hornos sin Fronteras”.

productores primarios y activos de conocimientos. Su vastísimo bagaje de técnicas ceramistas y registros terrosos locales, de procedimientos y comportamientos materiales, es reconocido y valorado por disciplinas que exceden las artes, como da cuenta el siguiente extracto de entrevista:

O. T.: (...) hay dentro de los espacios institucionales seres que están tratando de abrir, esto de acercar los saberes a otros espacios...identificar esto que el sistema académico no es el único válido...yo estoy ahora viviendo una experiencia hace dos años con geólogas y químicas de Conicet²⁴ que me llamaron, que están estudiando las arcillas locales de la región, pero el espíritu de este trabajo es justamente esto, de salir de la academia hacia otros saberes que fueron tan devaluados y desvalorizados desde la academia hace tanto tiempo... (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Su experiencia procede de una concepción de la *investigación-creación artística* vinculada al estudio y la observación del comportamiento del material. Es así que afirma “yo necesito producir, necesito la expresión a través del material, necesito el estudio del material y ver cómo se comporta” (O. Tarditti, entrevista personal, 31 de mayo del 2021).

La sección del relato que se presenta a continuación da cuenta de cierto cuestionamiento e incomodidad con la (auto) denominación de artesanal/ artesano/a hacia afuera

²⁴ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

de, como diría Pierre Bourdieu (1997) “el subcampo de producción restringida”²⁵:

O.T.: (...) cuando me preguntan qué soy, bueno, me encontré que decir “ceramista” me queda un poco más cómodo, por el solo hecho de que por mucho tiempo no pude decir ceramista, pude autodidacta (...) Yo no puedo negar que soy artesana, que mi trabajo es artesanal, como el de muchos artistas. Y además, también es una expresión artística. Y una coherencia artística y una decisión de vida, desde el arte (...) Artistas contemporáneos del arte popular (...). (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Se entienden aquí en “yo no puedo negar que soy artesana” los cuestionamientos hacia el interior del campo disciplinar y la afirmación de la condición artesanal como una forma de las artes con su coherencia propia. Este fragmento, además, permite vislumbrar la formulación de otras nociones nativas -de formas de categorizar propias- como “artistas contemporáneos del arte popular” la cual sitúa la praxis al interior del campo artístico y en un contexto histórico acorde con las formas de producción de arte de la contemporaneidad. Esta denominación compuesta, que requiere situarse en un tiempo histórico específico, se entiende al comprender que, al igual que lo que sucede con

²⁵ Pierre Bourdieu «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, nº 25-28 (1990): 16, <https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>

la noción de *indígena*, se activan ciertas lógicas de preterización, producto de la colonialidad, que tienen por objetivo *inmovilizar* sujetos y prácticas, una suerte de cosificación que facilita la desactivación de su potencial y, a la vez, permite presentar a aquellas categorías entendidas como históricamente *móviles* de forma innovadora²⁶.

Las continuas interpretaciones de los/as entrevistados/as en términos de ida y vuelta, desde *lo colectivo hacia lo personal* y *desde lo personal hacia lo colectivo*, permite comprender las operaciones de apropiación y las actualizaciones simbólico semánticas de parte del sector -formado mayoritariamente por agentes culturales no pertenecientes a comunidades indígenas- desde una dimensión afectiva de profundo respeto y admiración, producto de experiencias de vida compartidas las cuales propiciaron *valor simbólico, estético y afectivo* a legados culturales de matriz amerindio²⁷. El siguiente extracto de D.F. amplía dichas apreciaciones²⁸:

²⁶ Las categorías hegemónicas se ven beneficiadas con la subalternización y preterización colonial de otras, potenciándose en ellas su apariencia de movilidad e innovación.

²⁷ En este sentido afectivo Darío manifiesta haberse realizado su tatuaje en el ante brazo derecho el cual representa un diseño shipibo-conibo (etnia de la amazonía peruana). Los shipibo-conibo realizan diseños geométricos sobre distintos tipos de soportes con la particularidad que los mismos también pueden ser "cantados". Debido a dicha interrelación de la música con la visualidad Farías eligió esta cultura como representativa de su propia experiencia artística donde converge música con visualidad.

²⁸ Profesor Nacional de música egresado del Instituto de Culturas Aborígenes, Córdoba. Artista plástico formado en la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueiroa Alcorta. Integrante de la Cooperativa de producción de instrumentos y luthería "La Caterva" y feriante permanente del "Paseo de las Artes".

D. F.: Mirá yo tuve la suerte de estar por Bolivia, después me fui a Perú y después estuve en Brasil, que fue donde más tiempo estuve, pero cada uno de estos lugares, me aportó un montón (...) es como algo que fue tan inmenso, dentro de lo cultural, dentro de las expresiones que pude ver y apreciar, que muchas cosas me siguen cayendo a cuentagotas (...) yo estaba en la calle o sea que fue sí o sí absorber... absorber los sonidos que estaban cuando te subías al colectivo que te llevaba de un lugar a otro, a la música que pasaban, a las cholitas gritando con una intensidad o sea era realmente muy único, todo eso inevitablemente va haciendo base para todo lo demás. Hoy siento que todo eso sigue reverberando y que digamos es una influencia constante (...) Pero con lo que más me quedo si se quiere tiene que ver más con la experiencia de vida, no sé...de sentarme y charlar con la mamacha que hacía la comida en la calle y que me cuenta sus experiencias...no sé para mí ya eso es un tesoro que yo lo guardo, un tesoro que siempre queda. Después que se yo, las experiencias vividas en lo musical y lo artístico, no es lo mismo verlo por YouTube que vivirlo (...) mi atención, estuvo en lo humano, creo que todo eso está ahí guardado y lo que se va asentando tiempo al tiempo (...) seguir buscando raíces, creo que eso es también lo que me interesa de todo esto... (D. Farías, entrevista personal, Casa Grande, Córdoba, 28 de abril del 2021)

“Daro”, como es conocido en el ambiente musical y artesanal de Córdoba, realiza instrumentos de procedencia andina como charangos y cajas copleras. Aclara, no obstante, que los mismos “adquieran un plus significación local” producto de su materialidad, constituida por maderas nativas del monte cordobés, las cuales les adjudican una sonoridad propia del lugar:

Las cajas copleras están también siempre inspiradas en las cajas del norte, pero inevitablemente también tienen esta cuota del bicho que es de esta zona. Porque partamos de que los materiales ya tienen un sonido propio (...) (D. Farías, entrevista personal, Casa Grande, Córdoba, 28 de abril del 2021)

A su vez, el testimonio de D.F., otorga claridad a la perspectiva del sector respecto de la frontera disciplinar desdibujada de la música con las artes visuales y entre proceso creativo, producción, técnica y estética. De forma específica, el entrevistado remarca su vínculo con la visualidad andina y particularmente con la ideografía “chacana”:

D.F: (...) el oficio de la luthería tiende a unir este vínculo que yo tengo con la música y con la creación manual, esto de estar dentro de lo que serían las artes plásticas uno va desarrollando, vas viendo las diferentes técnicas dentro de las distintas áreas de las artes visuales. Si lo pienso para vincularlo más digo...sería una escultura que suena [un cajón peruano] de alguna manera un instrumento. Hay una

intención de creación del volumen dentro de la transformación de la materia, pero se le aporta esa cuota de lo que sería el sonido que es una inmensidad.... Dentro de un instrumento también se le suma la sonoridad, la estética, la comodidad y eso inevitablemente también está atravesado por los materiales que elijo....cuando pienso en estéticas pienso también no solo en lo que se ve, sino también en el criterio por el cual uno elige determinadas cosas. (D. Farías, entrevista personal, Casa Grande, Córdoba, 28 de abril del 2021)

Por otra parte, en los extractos de entrevistas a P. A.²⁹. y a O. T. que se presentan a continuación, por ejemplo, surgen importantes consideraciones respecto al vínculo entre la incorporación de materiales, el reconocimiento geográfico de sus localizaciones y la incorporación de conocimientos y técnicas desde otras latitudes a partir de experiencias de viaje:

P.A.: (...) es una combinación de poder trabajar mientras uno viaja. Después capaz como una forma de vida también (...) la venta y un poco la producción también, porque uno está siempre en la calle digamos cuando está viajando, y por ahí bueno, también ponerse a laburar en una plaza, o atrás del puesto o del paño también y así a vender (...) Primero arrancamos el viaje por el país, por varias provincias del país, viajábamos en una camioneta y después más

²⁹ Artista textil (macramé) y profesora de Historia. Expositora visitante de las Ferias artesanales de La Cañada y Laprida.

adelante, ya encaramos para lo que era Latinoamérica (...) Por Bolivia, Perú, Ecuador (...) Cuando fuimos a Perú teníamos una gama de piedras, un montón de piedras, variaba el trabajo de acuerdo a lo que vos conseguías donde estabas, y después la influencia de la gente con las que te vas encontrando también, por ahí te van enseñando cosas o te van mostrando cosas, los otros artesanos digamos. Primero que por ahí te enseñan cosas que vos no sabés y después que, quieras o no, tienen una influencia también, no te digo que vas a copiar el trabajo, pero si te va a dar una apertura para investigar otras cosas. Me parece que esas dos cosas, están relacionadas con la artesanía, primero el material que te da el lugar y después la gente con la que te vas encontrando (...). (P. Alibortón, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 18 de octubre del 2018)

En el siguiente extracto de la entrevista con O.T.³⁰ emerge, además, el *conocimiento de campo*, un tipo de conocimiento experiencial que atraviesa y vincula las relaciones dialogales y de intercambio:

O. T.: (...) mi primer conexión con la cerámica fue a través de la cerámica Calchaquí, en Santa María circunstancialmente, por un período de viaje que yo estaba haciendo por el norte...tenía unos amigos que estaban haciendo trabajo social, llego a visitarlos y

³⁰ Ceramista, escultora y feriente permanente del PA durante el período 2010-2016. Ceramista de más de 40 años de trayectoria.

estaban, entre otras acciones, por colaborar con el museo de arqueología, en restaurar y limpiar, en realidad era restaurar las urnas, moverlas...y yo entro a este universo y quedé... fue como no sé, esa fue mi gran puerta a la cerámica y fue a través de la cerámica originaria (...) Incluso ahora, hace unos años, con un grupo de ceramistas de todo el país, que se llama “Hornos sin fronteras” (...) estamos haciendo transmisión e intercambio de conocimientos porque en la cerámica, en los pueblos originarios, los podemos llamar así porque es donde más cómoda me siento, se ha perdido mucho, más incluso que el textil, más que otras prácticas porque los empiezan a excluir de sus territorios y a correr de sus territorios y en ese viaje nómada que tienen por exclusión, no por decisión, van perdiendo registro de sus tierras, de su arcilla, entonces por ahí no les ha sido fácil, llegar a un nuevo lugar y reconocer la arcilla, y recuperar las prácticas cerámicas. Quizás si a lo mejor continuó el textil porque los ganados ovinos que habilitan la lana los llevaban con ellos, pero la cerámica es una práctica que ha perdido mucho... Pero bueno yo como experiencia puedo contar que vos te pones a trabajar con un grupo de niños o adolescentes de alguna de las comunidades a las que vamos a los valles Calchaquíes, a distintas regiones, pero cuando vos pones un trozo de arcilla (...) aparecen piezas que tienen mucho que ver con las ancestrales, y es como muy notable y es como muy fuerte porque vos decís ¿dónde queda esa información que “aparentemente” está perdida? (O.

Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Este fragmento sirve para comprender algunas razones que explican por qué gran parte de la transmisión visual y material indígena sobrevive -y se traslada por grandes territorios y distancias- a través de prácticas textiles, por sobre otras, producto de los grandes procesos de desterritorialización colonial. Iconografías, materiales y técnicas se han trasladado sobre soportes de alta movilidad, como son los textiles, portables y trasladables sobre los cuerpos, a través de numerosas y forzadas migraciones producto de los procesos de desterritorialización colonial. En estas migraciones las poblaciones han podido trasladar sus animales, y con ellos, continuar las prácticas textiles y las técnicas de hilado.

Por último, la comunicación personal entablada con A.CH., feriante transitorio-itinerante de las ferias de Güemes, resulta interesante en términos generales (la cual da cuenta de cierta autopercepción recurrente de parte de numerosos agentes del sector) al enunciar que se reconoce dentro de “una tribu nómada que traslada y transmite conocimientos y prácticas” (Comunicación personal, Ciudad de Córdoba, 5 de julio del 2017)³¹. A su vez A. CH. identifica a “la tribu a la que pertenece” como “artífices nómades del arte colectivo” que “retransmitimos conocimientos vía oral no a través de

³¹ Se encontraba vendiendo en la puesta de Güemes durante su instancia de viaje. No reside de forma permanente en ninguna locación. Se considera “nómade”. La ciudad de Córdoba (Güemes) se encuentra dentro de su circuito de venta -desde el 2000- durante sus trasladados por Argentina en una línea que vincula Buenos Aires con el NOA y desde este hacia la región andina.

libros” reconociéndose además como portador de un “oficio mixto que utiliza viejas y nuevas tecnologías”.

Conclusiones

Una de las primeras cuestiones que emerge a la luz del trabajo de campo, la realización de entrevistas y el análisis de las mismas, es el constante intercambio interpelador en el que interviene el sector artesanal y donde reafirma sus propias nociones de reflexividad, sector que *se encuentra en contacto constante con una aparatología de interlocución social*. Sus agentes, en exposición continua, son exponentes performativos de formas donde las artes ponen el cuerpo, intermediarios de sus propias obras, *son parte de la performatividad de las mismas*. Es así cómo, habituados a interrelaciones conscientes entre cuerpo-praxis-materialidades-imágenes, sus relatos dan cuenta de forma constante de procesos creativos y de la comprensión de la constitución de la imagen en relación a procedimientos técnicos, experiencias sinestésicas y memorias afectivas. Donde unos ven similitudes iconográficas, ellos comprenden y consideran una correlación entre imágenes, texturas, secuencias corporales, materiales, relaciones matemáticas, geografías, lugares de procedencia y recolección, junto a formas de producción y superposiciones de sistemas visuales.

En esta línea, emerge de forma relevante el vínculo indisociable entre *agentes-viajes-contactos culturales-condiciones de reconocimiento-* como nodo fundamental para explicar procesos de identificación materiales, técnicos y simbólicos de matrices culturales amerindias de larga

proyección territorial e histórica. Aquellos agentes productores que mantuvieron contactos y experiencias sensibles relacionadas a sus oficios en diversas locaciones, vinculan visualidades, técnicas y especificidades formales a tradiciones culturales -por ellos- fácilmente identificables y geolocalizables.

Los viajes funcionan, junto a procesos de enseñanza-aprendizaje entre pares, como instancias de formación donde las comunidades indígenas y sus prácticas estéticas culturales funcionan como maestros, formadores y fuentes de conocimiento técnico, estético y creativo.

A su vez, otro punto a destacar es su consideración de las prácticas apropiacionistas como dinámicas en doble sentido, como relaciones de ida y vuelta producto de los contactos intra culturales, donde las comunidades indígenas se presentan como productoras de autonomía estética y conceptual en el marco de sus propios procesos internos y en convergencia a relaciones de interacción cultural. Esta comprensión, de profundo respeto, evidencia una consideración de las agencias simbólicas indígenas y mestizas desde una dimensión dinámica y móvil, las cuales no son subestimadas, ni necesitan ser rescatadas a la luz de su relación con lo occidental. En este sentido se puede inferir que estos *agentes culturales móviles* funcionan como intermediarios entre las estéticas de matriz amerindio y estéticas de matriz occidental, siendo los espacios públicos los primeros lugares de transferencia expositiva. A su vez, dichos agentes se constituyen en *nexos* para el aprendizaje y la comprensión de prácticas y cosmovisiones estéticas de comunidades indígenas.

Por otra parte, esta serie de relatos sirve para refutar cierto imaginario -y digamos también discurso- tan pregnante en el campo académico de las artes visuales, que considera a los/as artesanos/as como meros reproductores de técnicas y recursos, carentes de indagaciones e investigaciones estético creativas. La etnografía permite al respecto, a partir del propio relato y sus categorías nativas, dar cuenta de procedimientos creativos, búsquedas estéticas e indagaciones conceptuales análogas a las de las artes visuales hegemónicas.

Por último, otro aspecto fundamental a destacar que permiten vislumbrar los relatos, son las redes de agentes, genealogías e itinerarios de circulación regional ya establecidos de parte de estos agentes, los cuales permiten comprender migraciones técnicas, estilísticas y procesos de asimilación de estéticas intrarregionales. Esta observación habilita, por un lado, considerarlos como *agentes de alta movilidad regional* y, a su vez, cuestión emergente durante el trabajo de campo, de *alta movilidad e interacción extra e inter institucional*³².

³² Producto de la interacción de dichos agentes con el campo del arte institucional debido a que, gran parte de ellos, siendo a su vez artistas plásticos de formación, producen y exponen (en paralelo a su producción artesanal) en espacios "tradicionales" de exposición artística como salones, galerías, museos, etc. También hay que considerar a aquellos/as agentes que exponen en los espacios públicos y colaboran o mantienen diferentes vínculos laborales con centros culturales, salas de exposición, talleres de oficios y escuelas de formación complementaria. Por otra parte, una condición análoga sucede con aquellos/as agentes vinculados/as a las artes escénicas quienes, a la vez que presentan monólogos y prácticas performáticas en los espacios públicos, tienen amplia actividad en el circuito de salas de teatro tanto de gestión municipal como independiente. Por último hay que destacar un porcentaje significativo de artesanos/as expositores en los espacios públicos que a la vez ejercen como docentes en el circuito educativo tanto privado como público.

Bibliografía

- Bauböck, Rainer; Della Porta, Donatella; Lago, Ignacio y Ungureanu, Camile. «¿De las “guerras” metodológicas al pluralismo metodológico?». *Revista Española de Ciencia Política*, 29 (2012): 11-38.
- Besana, Patricio Bruno. «Notas sobre el uso de la etnografía y la teoría fundamentada en ciencia política. Un análisis amplio de la participación política y el Estado en asentamientos informales de la periferia de Buenos Aires, Argentina». *Universitas humanistica*, 86 (2018): 107-137. doi:10.11144/Javeriana.uh86.nuet
- Becker, Howard S. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bourdieu, Pierre. «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Criterios*, nº 25-28 (1990): 1-26,
<https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>
- Canclini, Néstor García. «Estética y Ciencias sociales: Dudas convergentes». En *La sociedad sin relato*. Editado por Néstor García Canclini, 29-63. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Collier, David y Elman, Colin. «Qualitative and multi-method research: Organizations, publication, and reflections on integration». En *The Oxford Handbook of Political Methodology*, editado por J. M. Box-Steffensmeier, H .E. Brady y D. Collier, 780-795. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Della Porta, Donatella y Keating, Michael. *Approaches and methodologies in the Social Sciences: a pluralist perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Dussel, Enrique. «Europa, modernidad y eurocentrismo». En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, 41-54. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Glase, Barney y Strauss, Anselm. *El desarrollo de la teoría fundamentada*. Chicago: Aldine, 1967.
- Lander, Edgardo. «Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos». En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*.

Perspectivas latinoamericanas. Compilado por Edgardo Lander, 11- 40. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Entrevistas

- Alibortón, P. Ciudad de Córdoba, 18 de octubre del 2018.
Bigetti, C. Ciudad de Córdoba, Paseo de las Artes, 29 de mayo del 2022.
Elkin, A. Bialet Massé, Córdoba, 17 de mayo del 2021.
Fariás, D. Casa Grande, Córdoba, 28 de abril del 2021.
Giménez Becerra, C. & Michelazzo, S. Ciudad de Córdoba, Paseo de las Artes, 28 de junio del 2018.
Ladscica, D. 9 de junio de 2021. Vía meet ya que la entrevistada se encontraba en ese momento en Lisboa, Portugal.
Motos, N. Salsipuedes, Córdoba, 21 de diciembre del 2021 y 24 de enero del 2022.
Samuel. Entrevista personal. Ciudad de Córdoba, 9 de mayo del 2021.
Tarditti, O. Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021.

La Autora

Es Doctora en Artes. Becaria doctoral CONICET. Especialista en Prácticas de Producción artístico contemporáneas (FA-UNC). Licenciada en Escultura (FA-UNC). Es docente en las cátedras Introducción a la Historia de las Artes, Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y Escultura 1 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Artista visual, platera y activista. Investiga los aportes de las matrices visuales indígenas a las artes latinoamericanas.



La productividad de las imágenes de archivo en el ecosistema mediático contemporáneo: cultura de la convergencia y metarreflexividad en el canal de YouTube Navaja Crimen

The productivity of archival images in the contemporary media ecosystem: culture of convergence and meta-reflexivity in the YouTube channel Navaja Crimen

A produtividade das imagens de stock no ecossistema mediático contemporâneo: cultura da convergência e metarreflexividade no canal Navaja Crimen no YouTube

La productivité des images de stock dans l'écosystème médiatique contemporain: culture de convergence et métaréflexivité dans la chaîne YouTube Navaja Crimen

Cossalter, Javier. "La productividad de las imágenes de archivo en el ecosistema mediático contemporáneo: cultura de la convergencia y metarreflexividad en el canal de YouTube Navaja Crimen" en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 44 - NE 19 – febrero- junio 2025 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp.218 -267.

Продуктивность стоковых изображений в современной медиаэкосистеме: культура конвергенции и метарефлексивность на канале Navaja Crimen на YouTube

Javier COSSALTER

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
javiercossalter@gmail.com
Buenos Aires - Argentina

Resumen:

El objetivo del presente artículo consiste en explorar las producciones audiovisuales y las implicancias en el terreno comunicacional y del entretenimiento del canal de *YouTube* argentino Navaja Crimen. Este se inserta dentro de un contexto de convergencia en donde se reutilizan imágenes de archivo de diferentes medios, aunque se destaca asimismo por algunos rasgos que se desvían del nuevo canon establecido en el mapa medial contemporáneo. En este sentido, desde un enfoque centrado en la *ecología de los medios* y la *cultura de la convergencia*, se pretende examinar los usos de archivos de diversas procedencias y su significancia narrativa y estética en productos audiovisuales creativos que a partir de recursos como el montaje, la voz over y los intertítulos revisitan series, películas y programas locales y extranjeros del pasado reciente. A través de este análisis de caso se procura reflexionar sobre la potencialidad del *efecto de archivo* en los medios digitales en la era de la convergencia.

Palabras clave:

ecosistema mediático, cultura de la convergencia, imágenes de archivo, *YouTube*

Abstract:

The objective of this article is to explore the audiovisual productions and the implications in the communication and entertainment field of the Argentine YouTube channel Navaja Crimen. This emerges in a context of convergence where archive images from different media are reused, although it also stands out for some features that deviate from the new canon established in the contemporary media map. In this sense, positioned from an approach focused on the media ecology and the culture of convergence, the aim is to examine the uses of archives of diverse origins and their narrative and aesthetic significance in creative audiovisual products that, based on resources such as montage, voice over and intertitles revisit local and foreign series, films and programs from the recent past. Through this case analysis we attempt to reflect on the potential of the archive effect in digital media in the era of convergence.

Keywords:

media ecosystem, convergence culture, archival images, YouTube.

Resumo:

O objetivo deste artigo é explorar as produções audiovisuais e suas implicações para os campos da comunicação e do entretenimento do canal argentino Navaja Crimen, do YouTube. Este canal está inserido em um contexto de convergência, onde são reutilizadas imagens de arquivo de diferentes mídias, embora também se destaque por algumas características que se desviam do novo cânone estabelecido no cenário midiático contemporâneo. Nesse sentido, a partir de uma perspectiva centrada na ecologia das mídias e na cultura da convergência, o artigo examina os usos de arquivos de diversas fontes e sua significância narrativa e estética em produtos audiovisuais criativos que, utilizando recursos como edição, locução e intertítulos, revisitam séries, filmes e programas locais e internacionais do passado recente. Esta análise de caso busca refletir sobre o potencial do efeito de arquivo nas mídias digitais na era da convergência.

Palavras chaves:

ecossistema de mídia, cultura de convergência, imagens de arquivo, YouTube.

Résumé:

Cet article a pour objectif d'explorer les productions audiovisuelles et leurs implications pour les domaines de la communication et du divertissement de la chaîne YouTube argentine Navaja Crimen. Cette chaîne s'inscrit dans un contexte de convergence, où des images d'archives de différents médias sont réutilisées, même si elle se distingue par certaines caractéristiques qui s'écartent des nouveaux canons établis dans le paysage médiatique contemporain. Dans cette perspective, centrée sur l'écologie médiatique et la culture de la convergence, l'article examine les usages d'archives de sources diverses et leur signification narrative et esthétique dans des produits audiovisuels créatifs qui, grâce à des ressources telles que le montage, les voix off et les intertitres, revisitent des séries, des films et des programmes locaux et internationaux du passé récent. Cette analyse de cas vise à réfléchir au potentiel de l'effet archivistique dans les médias numériques à l'ère de la convergence.

Mots clés:

écosystème médiatique, culture de convergence, images d'archives, YouTube.

Резюме:

Целью данной статьи является исследование аудиовизуальной продукции и ее последствий для сфер коммуникации и развлечений аргентинского канала YouTube Navaja Crimen. Этот канал включен в контекст конвергенции, где архивные изображения из разных носителей повторно используются, хотя он также примечателен некоторыми особенностями, которые отклоняются от нового канона, установленного в современном медиа-ландшафте. В этом смысле, с точки зрения, сосредоточенной на медиа-экологии и культуре

конвергенции, в статье рассматривается использование архивов из разных источников и их повествовательное и эстетическое значение в креативных аудиовизуальных продуктах, которые, используя такие ресурсы, как монтаж, закадровый голос и интертитры, пересматривают местные и международные сериалы, фильмы и программы недавнего прошлого. Этот анализ случая стремится отразить потенциал архивного эффекта в цифровых медиа в эпоху конвергенции.

Слова:

экосистема медиа, культура конвергенции, архивные изображения, YouTube.

Introducción

Los avances tecnológicos suscitados en los últimos veinte años transformaron profundamente el *ecosistema mediático*.¹ La llegada de la Web 2.0, la irrupción de los hipermedios y la hiperconectividad generaron cambios culturales en los modos de apropiación de los medios audiovisuales, en una época marcada por la confluencia de lenguajes, la hibridación de formatos y los intercambios mediales. Esta *convergencia mediática*² se caracteriza por el tránsito de contenidos a través de distintas plataformas, la colaboración entre diferentes industrias mediáticas y una audiencia extremadamente dinámica y activa. Dicha *cultura participativa*³ convierte al espectador en produsuario, lo que eventualmente deriva en una multiplicación de las instancias de producción de contenidos artísticos y comunicacionales. En este sentido, *YouTube* es una plataforma digital que aúna todos estos aspectos y que vislumbra nítidamente el entramado del mapa medial contemporáneo. Asimismo, y como parte de este escenario de expansión de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que incluye una mayor velocidad en la transmisión de datos y una ampliación de la capacidad de almacenamiento, se puede observar en el último tiempo una masiva digitalización de imágenes analógicas y una vasta

¹ Carlos Scolari, ed., *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones* (Barcelona: Gedisa, 2015).

² Henry Jenkins, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 2008).

³ Jenkins, *Convergence culture...*

circulación de tales materiales a través de la red. En otras palabras, se ha producido una explosión y puesta en valor de los archivos (audio)visuales; situación acompañada en el campo académico por un *giro archivístico*.⁴

Así pues, el objetivo de este artículo consiste en explorar las producciones audiovisuales y las implicancias en el terreno comunicacional y del entretenimiento del canal de *YouTube* argentino Navaja Crimen. El mismo se inserta dentro de este panorama convergente en donde se reutilizan imágenes de archivo de diferentes medios, aunque se destaca por algunos rasgos que se desvían del nuevo canon establecido, condensados en un impulso metarreflexivo. Por tanto, se pretende examinar los usos de archivos de diversas procedencias y su significancia narrativa y estética en productos audiovisuales creativos que a partir de recursos como el montaje, la voz over y los intertítulos revisitan y analizan series, películas y programas locales y extranjeros del pasado reciente. A través de este estudio de caso se pretende evaluar la potencialidad del *efecto de archivo*⁵ en los medios digitales en la era de la convergencia.

Para llevar a cabo este trabajo dividiremos el escrito en tres secciones. En el primer apartado ahondaremos en algunas

⁴ Jaime Sánchez-Macedo, "El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica", *Revista Humanitas* 47(6) (2020).

⁵ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history* (London & New York: Routledge Press, 2013).

conceptualizaciones teóricas que nos permitan situar al objeto de estudio en este paisaje de extensión del terreno digital, hibridación de medios y transmisión constante de imágenes, como las ideas de *ecosistema mediático*⁶ y *convergencia mediática*,⁷ la *hipermediación*⁸ y la *remediación*.⁹ En la segunda parte revisaremos las posibles causas de este esplendor de imágenes de archivo en la era digital y sus funcionalidades a partir del ya mencionado *efecto de archivo*¹⁰ y su dimensión afectiva, la primacía de lo *retro* y la *nostalgia*,¹¹ la *adaptación de contenidos*¹² y las potencialidades que brinda el montaje, entre otros aspectos y recursos pertinentes. En ambas instancias procuraremos desentrañar las cualidades y el rol de la plataforma *YouTube* en dicho tejido medial. En el tercer bloque iniciaremos el recorrido con un breve repaso por algunos de los canales de *YouTube* argentinos que en los últimos años se abocaron al uso de archivo en tanto componente medular, para luego analizar las estrategias empleadas y el campo de sentido construido en derredor al ejemplo escogido, así como la trascendencia del creador y su producto por fuera de su propio canal.

⁶ Scolari, *Ecología de los medios...*

⁷ Jenkins, *Convergence culture...*

⁸ Carlos Scolari, *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva* (Barcelona: Gedisa, 2008).

⁹ David Jay Bolter y Richard Grusin, "Inmediatez, hipermediación, remediación", *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (2011), 29-57.

¹⁰ Baron, *Efecto de archivo....*

¹¹ Simon Reynolds, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado* (Buenos Aires: Caja Negra, 2012).

¹² Ivan D. Askwith, *Television 2.0: Reconceptualizing TV as an Engagement Medium* (New York: New York University, 2007).

La centralidad de los hipermedios en el ecosistema mediático contemporáneo

La emergencia de un medio en el terreno de las imágenes en movimiento –como consecuencia de las innovaciones tecnológicas en articulación con las transformaciones en el campo cultural y las formas de consumo– despertó también, en cada contexto, un debate en torno a la defunción de los medios precedentes: la extinción del cine, la muerte de la televisión.¹³ Esta línea de pensamiento tiene su punto cúlmine en el paradigma de la *revolución digital*, dentro del cual los nuevos medios desplazarían por completo a los viejos medios. Sin embargo, el mapa medial actual pareciera refutar dicho postulado. Los medios no desaparecen, sino que mutan puesto que, siguiendo a Eliseo Verón, un medio implica no sólo una tecnología sino también –y por sobre todas las cosas– una práctica social de apropiación.¹⁴ Aquello que sí puede entrar en obsolescencia son las herramientas que empleamos para acceder al contenido de un medio. Estas son conocidas como *sistemas de distribución*, los cuales son puramente tecnológicos; mientras que los medios, de acuerdo a lo señalado, son asimismo dispositivos culturales. De esta forma, podríamos afirmar que desde hace un tiempo viejos y nuevos medios comenzaron a dialogar e interrelacionarse de manera

¹³ Mario Carlón y Carlos Scolari, eds., *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate* (Buenos Aires: La Crujía, 2009).

¹⁴ Eliseo Verón, "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía", en *Espacios públicos en imágenes*, ed. por Isabelle Veyrat-Masson y Daniel Dayan (Barcelona: Gedisa, 1997), 47-70.

reticular y bajo diversas modalidades. Por tal motivo, para reflexionar sobre las imágenes audiovisuales que acontecen en el entramado medial contemporáneo optamos por posicionarnos al interior del paradigma de la *ecología de los medios* y de la *cultura de la convergencia*.

El enfoque ecológico de los medios –teorizado por Harold Innis, Marshal McLuhan y Neil Postman, entre otros pensadores y comunicadores de habla inglesa– sustenta la metáfora ecológica en función de dos grandes premisas: de un lado, el carácter ambiental, a partir del cual los medios construyen un *entorno* invisibilizado que enmarca al sujeto e incide directamente en su vida sensorial y cognitiva; del otro, el componente intermedial, que entiende al medio como una *especie relational* que no puede desenvolverse en solitario, sino que cobra relevancia en la interacción con otros medios. Es decir que los medios forman parte de un mismo ecosistema en donde, como bien sostiene Postman, “la llegada de un nuevo medio no se limita a agregar algo: cambia todo”.¹⁵ Así pues, siguiendo a McLuhan, los medios son extensiones del hombre que provocan alteraciones sostenidas en el ambiente cultural en el que este se inserta, moldeando su comportamiento y sus valores. La capacidad del ser humano por controlar o liberarse de los efectos que estas tecnologías generan es, cuando menos, compleja y fluctúa en cada contexto conforme al devenir del entramado medial y su impacto en la sociedad. Con la llegada de los

¹⁵ Scolari, *Ecología de los medios...*, 24.

llamados *new media* se evidencia la aceleración de los cambios tecnológicos y la articulación entre los medios adquiere aún mayor visibilidad. El flujo constante de un volumen cada vez más grande de contenidos heterogéneos y multimediales, junto con la intervención activa del usuario-espectador en la producción y circulación de materiales informativos y artísticos dan cuenta de un escenario convergente, tal como lo define Henry Jenkins. En este sentido, no habría que pensar la convergencia en tanto un simple proceso tecnológico, sino más bien como un giro cultural que estimula a este nuevo consumidor a vincular contenidos dispersos. En dicha coyuntura se reformulan las gramáticas de producción y de recepción, puesto que mutan las relaciones entre las tecnologías, las industrias culturales y el público. Este nuevo sujeto espectatorial abandona la pasividad y el aislamiento, y aunque se vislumbra un carácter participativo su libertad de acción entra en tensión con el determinismo propio del ecosistema mediático. En definitiva, tal como planteaba McLuhan medio siglo atrás, pareciera que –hoy bajo la tiranía del algoritmo– “aún no somos capaces de liberarnos del engaño de que lo que cuenta es cómo se utiliza un medio, y no lo que el medio hace con nosotros (y lo que nos provoca)”.¹⁶

A pesar de la dicotomía participación/imposición –la cual suscita un debate sobre los medios que reversiona la

¹⁶ Citado en Scolari, *Ecología de los medios...*, 53.

recordada disputa de *apocalípticos e integrados*¹⁷, lo cierto es que la irrupción de la web 2.0 acaecida en la primera década del nuevo milenio y la llegada de los hipermedios democratizaron el acceso a los medios audiovisuales. Y si bien la tecnología es sólo una de las vertientes que confluyen en la operación que hace posible la aparición de un nuevo medio, la digitalización fue la condición *sine qua non* que posibilitó materializar la reconfiguración de las formas de comunicación celebrada en los últimos tiempos. Como bien señala Carlos Scolari, “sin digitalización no tendríamos hipertexto ni interacción”.¹⁸ Los hipermermedios hacen converger contenidos multimedia a través de una red de estructura reticular no lineal en donde se abandona el *broadcasting* a favor de un desarrollo colaborativo e interactivo. No se trata de un producto, sino más bien de un proceso de intercambios en una nueva interfaz que integra diversos lenguajes, dispositivos y múltiples conexiones. Por este motivo, “cuando hablamos de hipermediaciones no estamos simplemente haciendo referencia a una mayor cantidad de medios y sujetos sino a

¹⁷ Así como Umberto Eco distinguía posturas contrapuestas a propósito de la incidencia de los medios de masas en la sociedad, hoy en día también podemos encontrar perspectivas contrarias en derredor al potencial de los nuevos medios: por un lado, Henry Jenkins celebra la cultura participativa y la colaboración del *fandom*; por el otro, José Van Dijck y José Patricio Pérez Rúfí advierten sobre los imperativos del mercado y las estrategias comerciales que socavan la libertad de acción y decisión del nuevo sujeto mediático. Véase las siguientes referencias: Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Editorial Lumen, 1965); José Van Dijck, *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016); José Patricio Pérez Rúfí, “YouTube ya no es ‘tu televisión’: cultura colaborativa y red comercial en el vídeo online”, *Revista Comunicación* 9(1) (2011), 146-162.

¹⁸ Scolari, *Hipermediaciones...*, 82.

la trama de reenvíos, hibridaciones y contaminaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro del ecosistema mediático”.¹⁹ Al fin y al cabo, los nuevos medios digitales se caracterizan por el ejercicio de la *remediación* que, según David Bolter y Richard Grusin, es “la representación de un medio en otro medio”.²⁰ De esta forma, Internet y la web 2.0 se erigen como un fértil entramado de remediaciones. Esta integración de elementos provenientes de distintas industrias mediáticas –que puede manifestar gradientes variables de transparencia u opacidad– responde, conceptual y empíricamente, a los mismos criterios que definen los cimientos de la señalada convergencia.

Concretamente, *YouTube* es una plataforma digital que reúne todos estos rasgos expuestos y que por su masividad se ha convertido en el bastión de las tecnologías de la información y la comunicación, así como en el centro neurálgico de la cultura participativa y del tránsito permanente de imágenes originarias de múltiples dispositivos mediales. Esta fue lanzada en el año 2005 con la finalidad de que el usuario pueda alojar y compartir productos audiovisuales de creación propia o de terceros. Al principio se montó como un espacio de almacenamiento y difusión –el lema original era “tu depósito de video digital”– que pregonaba una democratización del acceso al audiovisual y que rápidamente se convirtió en un

¹⁹ *Ibidem*, 114.

²⁰ Bolter y Grusin, “Inmediatez, hipermediación, remediación”, 51.

repositorio de contenidos provenientes de diversas industrias culturales: la televisión, el cine, los videos musicales, etc.²¹ A partir de su venta a la empresa Google, bajo el slogan “transmite por ti mismo”, se promovió un perfil tendiente a la profesionalización a través de la organización de una estructura dividida por canales que tomaba rasgos propios de la televisión. Al poco tiempo se impuso un modelo comercial sustentado en la publicidad, las marcas de popularidad y el control de la circulación²² que limitó la libertad creativa y las posibilidades de visibilización en función de los imperativos de mercado. Más allá de esta transformación, como apuntan Carlos Scolari y Damián Fraticelli, “YouTube es uno de los mejores ejemplos de la Web 2.0 y una de las plataformas más representativas de la cultura participativa emergente”.²³ Asimismo, concordamos con los autores cuando la definen no sólo como una plataforma de difusión, sino también en tanto mediateca y red social. Es justamente esta versatilidad funcional del sitio junto a la participación activa del usuario –que puede subir material propio, comentar y calificar producciones ajenas además de trasladar fácilmente estas

²¹ Adrián López, “Youtubers. Nueva lógica comercial y narrativa en la producción de contenidos para la web”, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatisada (L.I.S.)* 7(15) (2016), 225-241.

²² Pedro Colangelo Kraan y Leonel Soto Alemán, “Reflexión crítica sobre los vínculos existentes entre YouTube y la televisión”, en *Youtube y la comunicación del siglo XXI*, coord. por Angel Torres-Toukoumidis y Andrea De Santis-Piras (Quito: Ediciones Ciespal, 2020), 69-80.

²³ Carlos Scolari y Damián Fraticelli, “Nuevos sujetos mediáticos en el ecosistema de medios: el caso de los youtubers españoles”, en *Actas V Congreso AsAECA. Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas*, ed. por Alejandra Fabiana Rodríguez y Cecilia Elizondo (Buenos Aires: AsAECA, 2016), 1670.

prácticas fuera de *YouTube*²⁴ aquello que posibilita la rápida propagación de los contenidos audiovisuales a través de distintas vías de circulación, sobre todo, otras redes sociales como Twitter, Facebook, Instagram y TikTok.

Esta sobreabundancia de y sobreexposición a información audiovisual variopinta que experimentamos en la actualidad pueden justificarse asimismo en virtud de otras características forjadas por la plataforma. De un lado, como bien señala Mirta Varela, *YouTube* conquistó una “centralización de la circulación”.²⁵ Si bien hoy en día, con la llegada de aplicaciones como Twitch o TikTok, se diversificaron los canales de transmisión de productos audiovisuales, aquella concentra la mayor parte del flujo de imágenes, lo que favorece la viralización de los contenidos. A su vez, en estrecha conexión, su gran popularidad y masividad la convirtieron en un espacio que no establece distinciones en relación al tipo y origen de lo que muestra. Es decir que hay una ausencia de delimitaciones y jerarquías en términos culturales en torno a los productos que pone en línea. Por otra parte, desde hace un tiempo considerable se ha constituido la figura del *youtuber*, en tanto “creador de contenidos con un sello distintivo o una

²⁴ José Patricio Pérez Rufí, “*You Tube ya no es ‘tu televisión’: cultura colaborativa y red comercial en el video online*”, 146-162.

²⁵ Mirta Varela, “*¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era*”, en *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, ed. por Mario Carlón y Carlos Scolari (Buenos Aires: La Crujía, 2009), 217.

personalidad propia”,²⁶ lo que permite identificar con mayor claridad los contenidos de índole amateur de los que denotan un talante profesional. Estos denominados *influencers* se han transformado en celebridades transmedia, puesto que son multiplataforma, se mueven cómodamente dentro del ecosistema mediático y construyen un *fandom* fidedigno que replica las operaciones que sostienen la convergencia y la cultura participativa. Por último, esta profesionalización y la sistematización de los contenidos con el objeto de captar a un público específico determinaron la aparición de diversos formatos según los cuales se clasifican los materiales, como los tutoriales, los *gameplays*, los vlogs, las reseñas y las revisiones, entre tantos otros. Así pues, por ejemplo, sobresalen últimamente los canales que recuperan imágenes de archivo²⁷ de diferentes medios para integrarlas en una producción original que manifiesta cualidades artísticas y/o comunicacionales.

²⁶ Julián Torrisi, “Youtubers, las nuevas estrellas” (Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario, 2018), 6.

²⁷ Ante las distintas acepciones del concepto de *archivo* tomaremos en este trabajo la noción de *documento de archivo*, entendido por el International Council on Archives (ICA) como el subproducto documental de la actividad humana que reviste un valor histórico. Véase: <https://www.ica.org/es/descubra-los-archivos/que-son-los-archivos/>

El auge de los archivos y sus potencialidades en el mapa medial digital actual

La proliferación en el uso de imágenes de archivo en productos audiovisuales contemporáneos es multicausal y responde, en parte, a los caracteres de la expansión tecnológica antes mencionados: la articulación entre la exponencial instalación de las interfaces digitales –y sus respectivos procesos de digitalización–, el incremento en la capacidad de almacenamiento y acopio,²⁸ junto a una mayor velocidad de conexión que aumenta el caudal de transmisión de datos, y la posibilidad de acceso remoto a materiales inaccesibles hasta el momento,²⁹ intensificaron la circulación masiva de documentos de archivo. Sin embargo, la apropiación de los archivos (audio)visuales y su reconfiguración en función de propósitos que toman distancia respecto a las condiciones de origen de tales registros no pueden explicarse únicamente en base a un criterio meramente informático. Este desarrollo cibernetico se interrelaciona con otros factores de índole socio-cultural. En primer lugar, Mercedes Caridad Sebastián y otros investigadores³⁰ añaden una tercera dimensión de los archivos audiovisuales –en la era digital– a las ya

²⁸ Anacle Pons, "Archivos y documentos en la era digital", *Historia y comunicación social* 22(2) (2017), 283-292.

²⁹ Pampa Arán y Marcelo Casarin, "Configuraciones de la memoria: los archivos en la era digital", *Astrolabio* 15 (2015), 5-15.

³⁰ María Caridad Sebastián et al., "Los archivos audiovisuales de televisión: estrategias para su revalorización en un entorno transmedia", *Revista Latina de Comunicación Social* 73 (2018), 870-894.

tradicionales funciones que colocan el foco de atención en el valor patrimonial y el valor comercial o de explotación: el valor social. El mismo está asociado a la revalorización del archivo en los medios digitales gracias a la participación activa de la comunidad; práctica que se desprende de las nuevas formas de consumo, las cuales favorecen la reutilización de materiales procedentes de otros medios.³¹ En suma, dicha operatoria se halla en sintonía con la dinámica actual del ecosistema mediático, en el cual prevalecen los hipermedios y la cultura participativa en un contexto de convergencia medial.

En segunda instancia, según Simon Reynolds estamos frente a una época signada por una obsesión por el pasado inmediato, en donde la brecha entre el hecho y su recuperación se acorta cada vez más. Esta sensibilidad se plasmaría en una tendencia hacia lo retro y en una cultura de la nostalgia. A tal efecto, dos grandes premisas respaldan este impulso que promueve una *reactivación* y *reutilización* de artefactos culturales del pasado: de un lado, la “facilidad y abundancia”³² en relación a la capacidad de almacenar y acceder al pasado; del otro, el ritmo de los cambios socioculturales en el que lo nuevo se torna viejo con mayor rapidez, lo cual afianza esa compulsión por la nostalgia. Asimismo, otros dos postulados formulados por el autor nos permitirán comprender algunas claves que subyacen al uso de imágenes de archivo en la producción audiovisual: el

³¹ *Ibidem*, 873.

³² Reynolds, *Retromanía...*, 19.

primero sostiene que lo retro se sirve del pasado como archivo para extraer material cultural a través del reciclado; mientras que el segundo afirma que lo retro se implica más con “el presente que con el pasado que revive”.³³ Es decir que el archivo no tiene una significación unívoca y estanca, sino que el sentido se elabora, a priori, en el acto enunciativo subjetivo de reconfiguración. La nostalgia por el pasado tiende necesariamente un puente con el presente en donde se produce una *relectura* y *reescritura* de dichos fragmentos de la historia cultural. Al respecto, es posible enlazar tales supuestos con el concepto de *efecto de archivo* acuñado por Jaimie Baron en referencia al film de compilación, aunque transpolable a las producciones audiovisuales digitales que emplean material de terceros.³⁴ Este término concentra su atención en la experiencia de la recepción, constituida por dos variables: la distancia temporal y la disparidad intencional entre el archivo originario y el producto resultante procedente de su recontextualización. A su vez, en conexión directa con dicha expresión, la autora postula un *afecto de archivo*, que alude al reconocimiento consciente de una ausencia en esa presencia de la historia que tiene lugar en el acto de apropiación del archivo, y que comporta un cariz nostálgico. A fin de cuentas, el devenir de los archivos y su impacto en la sociedad sólo pueden ser analizados en tiempo presente, de acuerdo a las particularidades de las múltiples instancias de recepción.

³³ *Ibidem*, 28.

³⁴ Baron, *Efecto de archivo...*

Por otra parte, este *boom* en el empleo multifuncional de los archivos audiovisuales tiene su correlato –y se retroalimenta– con el *giro archivístico*³⁵ acaecido en las últimas décadas en el plano de las ciencias sociales, el cual postula al archivo como un objeto de estudio pleno, más allá de su carácter probatorio y evidencial en términos históricos. Así pues, como bien señala Jaime Sánchez Macedo, esta autonomía del campo contribuyó a que “los conceptos de documento y Archivo se [fueran] adoptando dentro de otras disciplinas”.³⁶ Y por qué no también, podríamos pensar que dicha independencia colaboró con el hecho de asimilar la contundencia del carácter de documento de las imágenes (audio)visuales. En este sentido, resulta pertinente traer al campo de juego una noción que hace hincapié en la condición arbitraria del patrimonio: la *imagen como documento histórico*.³⁷ Toda imagen se puede tornar un documento histórico si se la apropiá no como *fuente* sino en tanto *vestigio* del pasado en el presente, o mejor dicho, como testimonio. Es desde el *presente* que puede activarse la potencia de la imagen como documento. Por tanto, reforzamos nuevamente que los archivos no son neutrales, puesto que están atravesados por una triple subjetividad: aquella que proviene de la época en la que

³⁵ Jaime Sánchez-Macedo, “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”, 183-223.

³⁶ *Ibidem*, 215.

³⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005).

fueron creados y las que se desprenden del momento en el que son apropiados y luego recepcionados.

En definitiva, a partir de la interrelación de los rasgos analizados acerca de los hipermedios y los preceptos comentados en torno a los archivos en la era digital, estamos en condiciones de afirmar, concordando con las reflexiones de Juan Andrés Crego Moran, que la plataforma *YouTube* se erige como el más importante archivo multimedia. Un repositorio dinámico que se posiciona en el centro del ecosistema mediático actual y que alberga tanto imágenes de archivo como productos audiovisuales que contienen a esos archivos apropiados. En palabras del autor: “Podría decirse que *YouTube* se comporta como si estuviera vivo, en constante movimiento y mutación. No cabe ninguna duda de que ahora mismo no existe un archivo multimedia del calibre de *YouTube*, y no para de crecer a cada minuto que transcurre”.³⁸ Esta expansión acumulativa que experimenta la plataforma desde hace más de una década –en donde parece que todo puede ser archivado no importa cuán grande sea el caudal de información circulante– concede a cada paso nuevas formas expresivas para exhibir el material audiovisual. No obstante, es posible reconocer algunas constantes en derredor a la puesta en escena de los documentos de archivo.

³⁸ Juan Andrés Crego Morán, “Multimedia y cultura de archivo. La influencia del material de archivo en la creación multimedia”, *Arte y políticas de identidad* 9 (2013), 190.

Para concluir este apartado, rescatamos dos estrategias o procedimientos medulares que serán de utilidad en el posterior análisis de las producciones del canal escogido, y en cuyos orígenes se vinculan con dos de las industrias mediáticas que mayor peso tienen en el mapa medial convergente actual: el cine y la televisión. En principio, cabe destacar la centralidad del montaje como elemento vertebrador de los videos de *YouTube* –determina el ritmo del relato; aspecto esencial en productos breves, que adquiere diversas modalidades– y en tanto principio articulador de las imágenes de archivo. Con respecto a esto, Lara Novomisky y Betiana Burgardt estudian la capacidad narrativa y la productividad estética que tiene el montaje en su encuentro con los documentos de archivo. Es decir, “cómo el montaje, a la hora de operar con el material de archivo puede convertirse en una herramienta potente para construir relatos, explorar la memoria y el pasado, y expresar visiones subjetivas y discursos propios”.³⁹ Por último, a propósito de la televisión 2.0, Ivan Askwith propone una serie de categorías que dinamizan a los archivos audiovisuales, entre las que se destaca la *adaptación de contenido (Repacked Content)*.⁴⁰ La misma hace referencia a productos que manipulan, reorganizan o readaptan contenidos televisivos originales, generando un nuevo contenido que revaloriza al material preexistente. Si

³⁹ Lara Novomisky y Betiana Burgardt, “Del archivo al relato: el uso del material de archivo en el audiovisual” (Ponencia presentada en 6º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Universidad Nacional de La Plata, 2023), 2.

⁴⁰ Askwith, *Television 2.0...*

bien esta noción está inicialmente pensada para abordar la adaptación de contenido que llevan a cabo las productoras oficiales que portan los derechos de tales materiales, el autor menciona asimismo las extensiones extraoficiales de dichos contenidos que formulan los fans. En otras palabras, la apropiación de material de archivo procedente de otras industrias, como la televisiva, por parte de usuarios que no responden a los canales institucionales que originaron esos contenidos, y cuya actividad también posibilita conectar el pasado con el presente.

Las imágenes de archivo como disparadoras de nuevas creaciones audiovisuales. Análisis estético y comunicacional del canal de *YouTube* Navaja Crimen

El confinamiento suscitado a raíz de la crisis sanitaria ocasionada por la pandemia del COVID-19 trajo consigo alteraciones en los “patrones de consumo culturales”,⁴¹ consolidando e intensificando la centralidad de los hipermedios y las plataformas digitales en lo que respecta al consumo de productos audiovisuales. En el contexto local irrumpieron en ese tiempo algunos canales nuevos de *YouTube* y cobraron notoriedad otros ya existentes, los cuales comparten un rasgo en común: la exploración y revisión de la historia cultural del pasado reciente a partir

⁴¹ Marina Moguillansky, “La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural”, *Ciudadanías. Revista de políticas sociales urbanas* 8 (2021), 2.

de la concatenación e intervención de imágenes de archivo de diversa procedencia, con fines de índole periodística y de entretenimiento. Por ejemplo, en el canal Historias Innecesarias (2018) Damián Kuc presenta casos históricos pregnantes –de temática social, cultural, policial, criminal, publicitaria, etc– en base a un trabajo de fuentes gráficas y audiovisuales entrelazadas y vertebradas por un relato en *over didáctico* que clarifica la cronología de los hechos y rescata datos curiosos. Estas breves historias surgieron en Instagram y luego se trasladaron a *YouTube* para alcanzar en 2020 y 2021 su pico, con millones de reproducciones y dos entregas por semana. Entre 2020 y 2023 el canal de Matías Bottero (2017) puso en línea todos los domingos una sección llamada “La basura semanal”; un resumen de las peleas y los acontecimientos más bizarros ocurridos en la televisión argentina, que articula archivo, meme, humor, ironía y performance. Por otro lado, Che Juanse (2020), al estilo de Damián Kuc, sube videos de eventos históricos nacionales e internacionales de carácter heterogéneo a partir de un montaje dinámico de fotografías e imágenes en movimiento de archivo y un relato en *over explicativo*. Por último, los casos de Te lo resumo (2012) y Pablo Molinari (2012) son particulares, ya que si bien ganaron mayor popularidad durante el período de aislamiento, ya ofrecían diversos contenidos y habían construido un *fandom* con anterioridad. De un lado, el producto de Jorge Pinarello “Te lo resumo así nomás” se compone de reseñas audiovisuales que deconstruyen películas, telenovelas, dibujos animados y series de televisión por medio de la ironía, la reiteración, la fragmentación, la comicidad y el intertexto con la cultura

audiovisual popular. Del otro, el segmento denominado “Perdón, Centennials” está conformado por videos donde el creador revisita objetos y productos icónicos de la cultura popular entre los años ochenta y los dos mil, bajo un aura nostálgica. En todos estos canales la voz del *youtuber* se hace presente –aunque no siempre su persona se posicione frente a la cámara– y el montaje se erige como un procedimiento fundamental. Asimismo, y en tanto rasgo central de un ecosistema mediático en constante transformación, estos creadores de contenido interactúan con su audiencia no sólo dentro de la plataforma, sino también por medio de las redes sociales donde se pone rotundamente de manifiesto la cultura participativa, la cual determina, en muchas oportunidades, un cambio de rumbo en derredor a la modalidad y tipología de las producciones ofrecidas por dichos usuarios-productores.

Así pues, es dentro de este panorama que se sitúa el objeto de estudio seleccionado para este trabajo. No obstante, Navaja crimen resulta un caso particular, puesto que presenta ciertos elementos metarreflexivos y de autoconciencia enunciativa, junto a otras características que marcan un diferencial respecto de la norma. El creador de contenidos –cuya identidad real se mantiene oculta– abrió su canal a fines de 2014, aunque los primeros videos datan del año 2018. Se trata de un joven treintañero, amante de los videojuegos y del humor absurdo, que estudió cine y es guionista; oficio que incide tanto en la elección de los temas como de las formas expresivas empleadas en sus

producciones. En contraposición a la mayoría de los *youtubers* consolidados, este no publicita mucho sus productos en las redes sociales –lo que le posibilitaría ampliar la difusión–, no implora por suscripciones –estrategia que permite aumentar y fortalecer el *fandom*– ni sube videos de manera constante en día y horario determinado –lo cual contribuiría a sostener los niveles de audiencia–, prácticamente no cuenta con sponsors –uno de los principales mecanismos de recaudación monetaria–, y tampoco hace colaboraciones ni se somete a las tendencias del momento. A pesar de ello, ha logrado instalarse en el ecosistema mediático con un material audiovisual ecléctico, difícil de encasillar, y ha podido sostenerse entre tanta oferta sin renunciar a su libertad creativa, quebrando los nuevos moldes comerciales establecidos. Sin embargo, hay un elemento vertebrador invariable que le ha otorgado una gran popularidad y que le valió su actual participación en uno de los reconocidos canales de *streaming* locales con una columna semanal: la revisión y el análisis de piezas audiovisuales del pasado reciente procedentes de diversas industrias mediáticas.

Es posible distinguir tres etapas en el recorrido de Navaja crimen: las dos primeras dentro de su canal de *YouTube* y la tercera fuera de este espacio, sobre la cual haremos un comentario final, ya que su devenir en los medios se encuentra en sintonía con las mutaciones del tejido medial contemporáneo. Sus primeras incursiones en la plataforma son videos cortos, que no superan los ocho minutos, en

donde se halla el germen de los aspectos más destacados que hará confluir en la producción de su etapa de consolidación: el montaje y la intervención de imágenes de archivo del cine y la televisión, el comentario paródico y la metarreflexividad, el resumen de acontecimientos y el análisis narrativo conceptual. La serie denominada “Momentos raros en/con...” consiste en un montaje de escenas de telenovelas argentinas de la segunda década del nuevo milenio o fragmentos de conductores y actores nacionales en situaciones sentimentales o de intimación cuya actuación exagerada o de bajo nivel genera una impresión de comicidad; sensación no intencionada en la disposición de dichas imágenes en su contexto original. Este nuevo campo de sentido es construido gracias al recurso del montaje que compila momentos puntuales de distintas escenas, la incorporación de intertítulos en diferentes posiciones que comentan la acción o recuperan parte de los diálogos mediante una reposición fonética, y una sutil intervención de las imágenes primigenias a través de leves reencuadres para resaltar un rostro o el inserto de algunos pocos sonidos artificiales en tanto significantes metarreflexivos. En definitiva estamos frente a una *adaptación de contenido*⁴² que manipula tales archivos televisivos con otros fines.

Por otro lado, en “La vida oculta de Adrián Suar” aparece un nuevo procedimiento que adquirirá un rol sustancial: la voz

⁴² Askwith, *Television 2.0...*

en over del creador para conducir el relato. Este video se configura como un *fake* absurdo y paródico en torno a la vida del productor y actor argentino, a partir de la conjunción de datos reales y otros ficticios, y de la imbricación de documentos de archivo de Suar en distintas performances y producciones de su autoría junto a imágenes fijas y en movimiento ajena a su persona – extraídas de series y películas extranjeras-. Ahora bien, es interesante el tratamiento del material de archivo. Por ejemplo, respecto a las imágenes de la telenovela “Las estrellas”, producida por Pol-ka –empresa de Suar-, el *youtuber* deja visible el origen de tales documentos obtenidos de la red –el logo de canal 13 y de la productora, la dirección institucional de donde estos fueron tomados (“eltrece.com”)- al tiempo que interviene el título de la misma –“Las mujeres estrellas”– y reconfigura la ficción recaracterizando a los personajes mediante relaciones asociativas que trascienden el nivel ficcional originario, generadas por el montaje y el comentario narrativo. Esta adaptación creativa del contenido televisivo conlleva una relectura –subjetiva– del archivo que, pese a su manipulación, termina por revalorizar el material primario gracias a la explicitación de aquellas huellas que recuperan el contexto enunciativo de dichas imágenes.

Por su parte, “American Francella” es la primera entrega que se estructura en derredor al análisis crítico-narrativo. En esta oportunidad se plantea una reflexión analítica que pone en relación al film *Belleza Americana* (Sam Mendes,

1999) y el *sketch* de “La Nena” en *Poné a Francella* (Víctor Stella, 2001-2002); una obra cinematográfica norteamericana y una producción televisiva argentina. Esta convergencia de medios en el plano del contenido es el puntapié para revalorizar a un producto *mainstream* de éxito local que aborda una temática controversial, cuya relectura casi veinte años después permite tender un puente dinámico entre el pasado y el presente, en términos sociales y culturales. Ambas realizaciones audiovisuales están centradas –tal como lo resume el creador con intertítulos insertos sobre las imágenes de estas producciones– en la historia de “un padre de familia que, descontento con su vida adulta, comienza a fantasear con la mejor amiga de su hija, una chica menor, mientras ingresa en una crisis de mediana edad”. El video hace hincapié en dos momentos puntuales del *sketch*: el episodio donde todos los personajes miran la película *Belleza Americana*, situación que, según el *youtuber*, funciona como espejo –el padre niega la obsesión por la amiga de la hija– y en tanto catalizador –la reflexión conjunta sobre la problemática y el reconocimiento de la amiga de su papel en la trama–; y el capítulo final, en el cual July –la amiga de la hija– cumple dieciocho años y Arturo –el padre– se reconecta con su esposa aceptando la imposibilidad de concreción de su fantasía. En pocas palabras, es desde el presente que se ilumina la potencialidad del archivo, el cual se resignifica ante una nueva audiencia al interior de un ecosistema mediático dominado por el fragmento, el meme y la exacerbación de las subjetividades –el medio entendido como *ambiente*–. Asimismo, a diferencia del video señalado anteriormente,

en este el análisis es acompañado por algunas pocas intervenciones creativas como la distorsión del rostro del protagonista del film, la incorporación del tema musical de César Pueyrredón “Conociéndote” o la introducción paródica del video –donde el autor asume una posición enunciativa ficticia, simulando ser otra persona–; elementos de extrañamiento en tanto marcas de estilo.

Finalmente, “Oíd mortales: el tiranos temblad argentino” es el último video de su etapa inicial, y si bien podría haberse convertido en una serie en sí misma –formato de reseña semanal explotado por otros canales contemporáneos–, la propuesta se reconfiguró posteriormente en un resumen anual mundial de los hechos más destacados, a raíz de la insistencia de su *fandom* para que continúe esta línea creativa.⁴³ De hecho, esta entrega se erige como una parodia a la serie uruguaya de Internet, “Tiranos temblad” (2012) de Agustín Ferrando, la cual resume acontecimientos de su país. El ejemplo local consta de recortes de videos caseros –y algunas imágenes televisivas– de personalidades reconocidas en el medio y de personajes anónimos, cuyas situaciones de índole variada –un vivo en Instagram, una boda en un subte, un control de alcoholemia, una pelea callejera– generan humor gracias al accionar del montaje que las concatena y el comentario en over junto a un intertítulo que describe sucintamente cada suceso. Esta

⁴³ De este modo, a partir del 2021, a comienzos de cada año el creador produce un video basado en un montaje frenético de los eventos más importantes del año anterior, mes a mes, titulado “Todo lo que pasó en...”.

iniciativa, que replica un rasgo propio de la plataforma, borra las jerarquías culturales en relación a las personalidades y al origen de las imágenes que empareja para conformar esta vez, y nuevamente bajo un gesto autoconsciente, un archivo audiovisual de instantes fugaces destinados al olvido.

La fase de auge de Navaja crimen, en donde el creador apuntala todos estos elementos señalados y termina por definir su propia posición frente a las imágenes, comienza con el video “Friends: ¿Quién tenía razón, Ross o Rachel”, subido el 18 de mayo de 2020 en coincidencia con los inicios del aislamiento debido a la pandemia del COVID-19. A partir de este momento se vislumbra una mayor organicidad en los relatos que ofrece y un incremento en la cantidad de visitas que reciben los productos del canal; producciones que versan sobre la industria musical, series, telenovelas, tiras juveniles, películas y programas de televisión tanto de origen nacional como internacional. El video inaugural de esta etapa presenta un análisis conceptual de la *sitcom* norteamericana a partir de la noción de *arco narrativo*, para explorar los cambios en el devenir de los personajes, colocando el foco de atención en la separación de Ross y Rachel. El prólogo incluye una breve explicación de este género de comedia, con imágenes de algunas de las *sitcoms* más renombradas. En este punto el *youtuber* expone sus gustos personales y anticipa el aura nostálgica que plasmará en futuras entregas, incorporando un fragmento de la cortina de apertura de la serie televisiva “Los simuladores”,

la cual no tiene una conexión directa con el contenido del video. Al finalizar, es la primera vez que se convoca al espectador a que se suscriba al canal, aunque de forma sutil, mediante una inscripción con la tipografía de los créditos de la *sitcom*.

Asimismo, apuntamos otros dos videos que se conforman alrededor de un análisis crítico de producciones seriadas, y que adoptan nuevas estrategias en torno al tratamiento de las imágenes originarias. “Breaking Bad: el único error de Walter White” abre con un alerta de spoiler en tanto gesto metarreflexivo –todos los productos del canal que analizan producciones audiovisuales del pasado revelan aspectos de la narración– e introduce una animación creativa con los motivos visuales de la serie que analizará. En esta oportunidad empleará el concepto de *círculo narrativo* de Dan Harman –método para organizar las historias que consta de ocho pasos que simplifican el recorrido del héroe– con el interés de explorar el devenir de los personajes principales y sus metamorfosis. A través de un montaje dinámico de escenas de la serie resume en tan solo diez minutos los puntos más destacados de la obra en función de los objetivos propuestos. Este es el primer video en el que aparece el logo del canal, diseñado de acuerdo a una estética retro.

Por otro lado, en “Casi ángeles: Ke” se pone de manifiesto que la elección del contenido a reseñar tiene que ver con la nostalgia del creador de haber crecido viendo las tiras

diarias infanto-juveniles de Cris Morena, como “Chiquititas” (1995-2006), “Rebelde Way” (2002-2003) y “Casi ángeles” (2007-2010). La propuesta consiste en un resumen de las cuatro temporadas de la telenovela, colocando el énfasis en los vínculos de atracción entre los personajes y en todos aquellos componentes bizarros que complejizan la trama al punto del absurdo, interrumpidos cada vez por un breve *insert* acompañado del adverbio interrogativo que figura en el título del video, en tanto *leitmotiv*. El montaje comprimido de todos los acontecimientos de la fábula y la aceleración de las imágenes al ritmo de una narración precipitada exacerban los sorprendentes giros del guion, generando un efecto cómico no necesariamente implícito en el proyecto televisivo. En consonancia con esta búsqueda, Navaja crimen inventa las temporadas cinco y seis, a partir de fotografías de los actores e imágenes de *stock*, para continuar la historia ficcional con nuevas peripecias igualmente disparatadas. Para concluir el video, el *youtuber* refuerza su nostalgia para con la tira –“fue la mejor telenovela que vi en mi vida”, dice– y reversiona la cortina musical como recurso metarreflexivo en referencia a su canal y a sus suscriptores. De este modo, es posible recobrar la noción de *afecto de archivo*⁴⁴ para aludir a la nostalgia que subyace en la práctica de apropiación del archivo que asistimos en dicho producto, y cuya conciencia de la ausencia se explicitará aún más en las siguientes producciones.

⁴⁴ Baron, *Efecto de archivo...*

En este sentido, tal como se desprende de un acercamiento integral al canal, el punto más álgido en relación con esta manifestación nostálgica se encuentra en el video titulado “Los simuladores: la película”. A diferencia de la mayoría de las entregas en donde el narrador –en tanto personaje ficticio– se esconde tras la máscara de otro individuo, en este caso se presenta como Navaja crimen junto a una foto de él mismo, puesto que el contenido lo interpela de forma personal. De hecho, antes de iniciar el análisis narrativo de la serie para luego llegar al núcleo medular del relato, que es la imaginación de una posible película sobre este fenómeno exitoso de la televisión local de comienzos de los años dos mil, el *youtuber* nos cuenta acerca de su adolescencia y de los programas que veía en la televisión. Esta intervención es acompañada de imágenes de archivo de dichas producciones comentadas. Más aún, este afirma que su interés por el guion y la narrativa surgió luego de haber visto el episodio cinco de la primera temporada, “El joven simulador”, capítulo grabado en su colegio. En la primera parte del video analiza la estructura narrativa de la serie ejemplificando las distintas fases y recursos que componen cada uno de los actos de un episodio –el *teaser*, el *cliffhanger*, el llamado a la aventura, el mundo extraordinario, etc– con fragmentos de archivo del programa. En la sección central comienza reflexionando sobre un posible tema en torno al film –surgido en internet– para, posteriormente, plantear qué es lo que a él le gustaría ver en esta película, teniendo en cuenta que la historia debería desarrollar un conflicto en la vida de los

protagonistas ante la presencia de un verdadero antagonista; elementos ausentes en la serie. De este modo, ante una pantalla completamente en negro se dispone a describir los inicios del guion de su film, complementando el relato con la incorporación de una variedad de sonidos cual radionovela, lo que evidencia que la convergencia de medios no sólo tiene lugar en el nivel de los contenidos del canal, sino también en el de las formas expresivas. Finalmente, en la coda le agradece al autor y a los actores de la serie puesto que, en sus palabras, “hubo una época en la que Los simuladores no existían, pero gracias a ellos que los imaginaron y los crearon, ahora podemos disfrutarlos”. En suma, la nostalgia por un pasado que ya no existe pero que alguna vez imprimió una fuerte huella en nuestra cultura activa la potencia del archivo, cuya relectura subjetiva posibilita tender un puente entre el pasado y el presente, y construir un nuevo campo de sentido en derredor a ese documento histórico-cultural. En esta oportunidad, el *afecto de archivo* que emana la recepción crítica de “Los simuladores” que efectúa Navaja crimen le permite a este reconfigurar esos fragmentos de archivo en un nuevo producto –la película–, que vincula el pasado –la serie– con su presente –la nostalgia por aquello perdido–. Ahora bien, en un gesto de autoconciencia, la banda de imagen de su película vira a negro, en reconocimiento de un pasado que es pasado, y un presente –la película oficial aún inédita– que todavía no existe como tal.

Por otro lado, en “Backstreet Boys vs. N`sync: el video más desmonetizado del mundo” prosigue con la línea de la revisión estético-narrativa, anclada en un enfoque profundamente subjetivo y escoltada por nuevas estrategias autorreflexivas, para aproximarse a otra industria cultural que también se manifiesta de forma audiovisual: el universo de la música y el videoclip. El *youtuber* se propone determinar, desde el gusto personal aunque con argumentos que se desprenden del análisis temático y del rumbo editorial de las canciones, cuál de las dos pop *boy bands* más populares de la década del noventa es mejor. Y en un gesto que rompe con la progresión habitual de sus videos de análisis –y con la expectativa del receptor– anticipa al comienzo su veredicto, aunque al finalizar plantea un *plot twist*. Acto seguido, en otra actitud metarreflexiva a través de la cual se suspende momentáneamente el foco de atención, inserta imágenes de su canción preferida de Prince, y través de algunos intertítulos realiza una serie de comentarios acerca de la desmonetización que padecerá este video, ya que todos los temas musicales que explorará tienen copyright. Posteriormente a la presentación de cada uno de los integrantes de ambas bandas introduce un procedimiento que explicita esta convergencia de medios en términos expresivos, y que puede comprenderse como una *remediación paródica* de la televisión: el creador convoca a una pausa en su video simulando la voz del consagrado conductor Marcelo Tinelli junto a imágenes de su último programa emblemático, “Bailando por un sueño”, intervenidas por marcas inventadas, para luego integrar la

publicidad completa de Marolio. Después de ello avanza con el análisis de las canciones por medio de un montaje de imágenes de los videoclips oficiales y el añadido de los subtítulos en español, donde filtra ciertos comentarios vinculados al contenido de los temas. A fin de cuentas, aquí la nostalgia y el interés por lo retro no sólo recuperan el pasado para revalorizarlo, sino que al mismo tiempo ese pasado se erige como un archivo capaz de vislumbrar nuevas interpretaciones acerca de la cultura y de la industria del entretenimiento.

Por último, tomamos en consideración dos videos enfocados en la televisión argentina, en los cuales las imágenes de archivo y las estrategias metarreflexivas se apoyan también en recursos propios de la convergencia y la cultura participativa. “La historia del quilombo en la TV Argentina” está dividida en dos partes, y allí el *youtuber* plantea un recorrido cronológico por los programas de espectáculos desde fines de los años ochenta hasta la actualidad, centrado en el caos, el desorden y la confrontación entre los personajes mediáticos de cada momento, bajo la consigna de “¿Qué estarías dispuesto a hacer por un punto de rating?”. Dicho interrogante suscita una reflexión consciente sobre el ecosistema mediático a partir de la puesta en dimensión del volumen de espectadores en televisión y en las plataformas digitales, la cual culmina el trayecto con una interpellación directa a su audiencia: “¿Qué estás dispuesto a hacer para pegarla en internet?”. Este es uno de los videos del canal con mayor cantidad de visitas, y

el primero que cuenta abiertamente con un sponsor: WeCover, una plataforma administradora de seguros. En cuanto a la organización y el tratamiento de los documentos de archivo podemos señalar dos cuestiones. En principio, una vez más es el montaje –acelerado y cortante– el que marca el ritmo del relato y el procedimiento primordial que permite construir un nuevo campo semántico en función de la puesta en relación de tales imágenes televisivas. El archivo no es neutral, sino que es subjetivado en el acto mismo de su apropiación. En este sentido, la metahistoria que concibe Navaja crimen –en donde establece una periodización basada en el desarrollo de la programación de diversos canales y la vinculación entre personalidades de la farándula– no sólo implica la concatenación y el ordenamiento de esas imágenes según una lógica arbitraria, sino también una intervención de las mismas por medio de recursos cinematográficos como el ralenti, la repetición, el desenfoque y la incorporación de intertítulos cargados de ironía, que terminan de configurar la posición nostálgica aunque reflexiva del sujeto enunciador frente a tales fragmentos de la cultura televisiva local. Por otro lado, el origen de los documentos audiovisuales incluidos –cuyos créditos figuran sobreimpresos en las mismas imágenes– denota el papel determinante que han tenido los procesos de digitalización e interacción de los produsuarios en la circulación y convergencia de las imágenes televisivas en la red, puesto que la mayoría de los sitios consignados pertenecen al ámbito del colecciónismo y no responden a

canales oficiales.⁴⁵ Internet se ha convertido en un gran archivo multimedia de acceso público y masivo que provee fragmentos de nuestra historia audiovisual, y que gracias a la centralidad de los hipermedios como *YouTube* y a la primacía de la cultura participativa se mantienen vivos y activos.

Entre tanto, esta misma cultura participativa tiene la capacidad de incidir en la elección temática de la producción de un canal y/o reajustar el derrotero del mismo en el transcurso del tiempo. En particular, “Masterchef Celebrity Argentina: el bien vs. el mal” surgió como resultado de la interacción entre el creador de contenidos y su *fandom*, producto de una transmisión en vivo que realizó Navaja crimen en la plataforma Twitch. Y en este video la metarreflexividad es llevada a su máxima expresión. El mismo se inicia con una reflexión sobre “qué es hacer contenido” en televisión para luego trasladar esta discusión al terreno de los medios digitales, al tiempo que visualizamos imágenes intercaladas de los productos audiovisuales locales con mayor repercusión en *YouTube* en el contexto de publicación de esta entrega, el cual coincide con el período de aislamiento asociado a la pandemia del COVID-19. De hecho, el programa que analiza en esta oportunidad fue emitido en pandemia, y su éxito se debe, según el *youtuber*, a una readecuación del contenido que

⁴⁵ Algunas de las entradas referidas son DiFilm, lateledelreuerdo.blogspot.com, VHS Hunter, abretv.blogspot.com, ElisaTrujillo-YouTube, elforotv.

llevó a cabo el canal que lo produjo en dicha coyuntura singular. Luego de la caracterización de los participantes del programa según los comentarios vertidos por su audiencia, y mediante una imitación paródica de la forma de presentación de los personajes propia del consagrado producto “Te lo resumo así nomás”, Navaja crimen de adentra en el meollo de la cuestión. Concretamente, desde su punto vista, este expresa que el escándalo y el insulto en televisión ya no interpelan al público como en épocas pasadas. El rating y la repercusión en redes sociales de “Masterchef celebrity” responden a un cambio de eje, donde el conflicto ya no ocurre entre los participantes, sino entre el programa y la audiencia. En palabras del creador: “la caracterización de los personajes que genera un contenido *memeable*”. Dicho de otro modo, es esta cultura participativa sobre la cual hemos aludido en este trabajo aquella que promueve la propagación a través de las redes digitales de breves fragmentos de un programa que rápidamente se convierten en divertimentos virales –recortes de imágenes televisivas que, en este caso puntual, el *youtuber* exhibe bajo un montaje rítmico–. Tal accionar puede determinar el éxito o el fracaso de un contenido audiovisual concebido en otro medio. Recuperando el enfoque ecológico, un medio no actúa de forma aislada, sino que cobra trascendencia en la interacción con otros medios. Para concluir, cabe resaltar que este último video comentado fue estrenado el 19 de enero de 2021, apenas un día después de que se emitiera el capítulo final del programa analizado. Como bien señala Simon Reynolds respecto a la nostalgia, cada vez más se acorta la distancia temporal en la recuperación del pasado

cultural, y esto es consecuencia, entre otros factores, de las constantes –y actualmente– aceleradas mutaciones que experimenta el ecosistema mediático.

Ahora bien, estas transformaciones en el entramado medial marcaron asimismo el devenir de la producción de Navaja crimen por fuera de su canal de *YouTube*. Al momento de culminación de este artículo el único video subido en 2024 es el resumen anual de los eventos destacados de 2023; y en los últimos dos años el espacio apenas cuenta con dos entregas. No obstante, y en medio del auge del *streaming* en donde convergen estrategias propias de la radio con otras más cercanas a la televisión y recursos característicos de la era digital, desde el 2023 el *youtuber* participa con una columna semanal los días jueves en el programa “Escucho ofertas” del canal de *YouTube*. Esto es Blender. La singularidad y popularidad de sus productos que lo convirtieron en una personalidad reconocida en los medios digitales llevaron a Navaja crimen a readaptar sus contenidos para poder ofrecerlos en otro formato, como es un programa en vivo, y alcanzar a un nuevo público, que excede a su propio *fandom*. Su contribución consiste en un análisis narrativo-conceptual acerca de películas, series completas, episodios individuales, comedias, programas de televisión y otras realizaciones audiovisuales, nacionales y extranjeras, de carácter popular y masivo, que en algún punto se conectan con las producciones ya realizadas en su canal. Sin embargo, en dichas incursiones este acompaña su narración frente a cámara con filminas estructuradas

mayormente en base a imágenes fijas, algunas imágenes en movimiento de archivo y comentarios escritos, en reemplazo de los intertítulos empleados en sus productos anteriores. Aquí la ironía y la parodia en tanto procedimientos discursivos predominantes en sus videos primigenios se diseminan en las intervenciones de los otros miembros de la mesa, en sintonía con el estilo y la estructura del programa en el que se exhibe este nuevo material audiovisual.

Reflexiones finales

A lo largo del presente artículo hemos procurado caracterizar el mapa medial contemporáneo, enmarcando la reflexión desde la perspectiva de la *ecología de los medios* y la *cultura de la convergencia*. De un lado, es posible afirmar que un medio conforma un ambiente que determina la percepción del sujeto, aunque ese medio no actúa de forma aislada, puesto que se erige como una *especie relacional* al interior de un ecosistema medial. Del otro, la convergencia no implica solamente la cooperación de diversas industrias mediáticas, sino también la confluencia de lenguajes y la circulación constante de contenidos a través de distintos medios, gracias a la participación activa del nuevo espectador, ahora devenido en produsuario. Así pues, en palabras de Carlos Scolari a propósito del entramado medial conformado a partir de la irrupción de los hipermedios y la llegada de la web 2.0, “las nuevas tecnologías no desplazan a las anteriores ni se suceden linealmente en una cuenta

regresiva hacia el paraíso digital, sino que transforman el ecosistema al interactuar entre sí y dar lugar a nuevas configuraciones".⁴⁶ En este sentido, la plataforma *YouTube* se ha convertido en el bastión de las hipermediaciones, en donde convergen de forma reticular e interactiva contenidos multimedia heterogéneos, tanto de creación original como de terceros. Por su parte, en ese tránsito continuo y acumulativo de imágenes audiovisuales dicha mediateca y red social vislumbra desde hace un tiempo una sobreabundancia de documentos de archivo. Esta situación responde a factores tecnológicos –mayor velocidad de transmisión y capacidad de almacenamiento, masiva digitalización de imágenes analógicas, democratización del acceso– como culturales –independencia del campo en las ciencias sociales, una tendencia nostálgica hacia el pasado, la revalorización social del archivo a raíz de la intervención dinámica de la comunidad–.

De este modo, el canal de *YouTube* examinado, Navaja crimen, se inserta dentro de este escenario convergente en el que se reutilizan imágenes de archivo de diferentes industrias mediáticas para generar un nuevo producto audiovisual cuya finalidad, en este caso, combina el entretenimiento con una voluntad comunicacional que pretende, desde un punto de vista explícitamente subjetivo, exponer interpretaciones originales en torno a los artefactos culturales del pasado revisitados. A partir del uso

⁴⁶ Scolari, *Hipermediaciones...*, 201.

consciente del montaje, el comentario en over, la incorporación de intertítulos y la intervención de las imágenes el creador de contenidos analiza narrativa y conceptualmente producciones audiovisuales locales y extranjeras del pasado reciente, como películas, series, telenovelas, videoclips y programas de televisión. Entonces, por un lado, los videos se erigen en tanto divertimentos; productos de entretenimiento que a través de los procedimientos mencionados –y otros como la aceleración de las imágenes, el reencuadre, la ficcionalización, la asociación de imágenes de distinta procedencia, la recreación y adaptación de contenidos– apelan a la ironía y la parodia con la finalidad de generar un humor absurdo y extravagante. Por otro lado, la puesta en relación de los documentos de archivo tiene como objetivo asimismo aportar una nueva lectura acerca de esos fragmentos del pasado, que permita vincular la temporalidad pretérita con el presente de su apropiación, y que –como expresa Reynolds en lo que refiere a lo *retro*– posibilite activar y revalorizar la historia cultural por medio del proceso de reciclado y recontextualización del archivo. Por consiguiente, es la articulación de ambas facetas la que determina que estos videos se consoliden como obras estéticas creativas novedosas, y no en tanto un simple montaje sucesivo de imágenes de archivo.

Con respecto al tratamiento de estos documentos del pasado, la noción de *efecto de archivo* de Baron, y su dimensión afectiva, resultaron iluminadoras. Este efecto,

que coloca la atención en la recepción, valora el posicionamiento que adoptamos frente a las imágenes apropiadas. La recepción crítica que el *youtuber* efectúa de manera manifiesta en la mayoría de los videos del canal supone el reconocimiento de la distancia temporal; sensación de pérdida en relación a ese pasado que sustenta al sentimiento de nostalgia que motoriza la confección de tales productos audiovisuales. Esta manifestación subjetiva de la nostalgia en la instancia de producción se replica también en el terreno de la recepción por parte de su audiencia; un *fandom* que revisita esas producciones del pasado que el creador analiza, y que gracias a la cultura participativa se implica emocionalmente con las propuestas del canal al punto de propagar los contenidos por fuera de la plataforma. A su vez, el efecto de archivo, que hace hincapié en la disparidad intencional entre el archivo originario y su reconfiguración, colabora con la comprensión del grado de utilidad de los documentos de archivo en una nueva creación audiovisual reelaborada. En este contexto de creciente digitalización y amplia circulación de imágenes analógicas, dicho concepto favorece la reflexión en torno a los diferentes usos de las imágenes de archivo en los medios digitales.

No obstante, *Navaja crimen*, si bien se sitúa dentro de este ecosistema mediático convergente, presenta al mismo tiempo algunos rasgos que escapan a las nuevas convenciones estéticas y comunicacionales establecidas. Estas cualidades lo ubican como un ejemplo excepcional

frente a la proliferación de producciones estandarizadas que responden a los imperativos de mercado y que se adaptan a las tendencias en boga. En cuanto a las estrategias comunicacionales, tal como hemos señalado, el creador de contenidos no explota los recursos disponibles en torno al funcionamiento de la plataforma para aumentar los seguidores y la cantidad de visitas con el interés de hacer más redituables sus productos. Este no negocia la libertad creativa y el margen de acción, y ello no le ha impedido construir una audiencia fidedigna cuya participación en derredor al fenómeno certamente ha colaborado con la trascendencia del *youtuber* fuera de los límites de su canal hacia el terreno del *streaming*. Este traspaso es también un aspecto novedoso del entramado mediático actual, todavía en etapa de formación. En relación a las formas expresivas, la explicitación de las huellas enunciativas, la opacidad en los procesos de remediación y la inclusión sistemática de elementos metarreflexivos que evidencian una conciencia sobre el entorno medial le imprimen a Navaja crimen un sello singular. Esta especificidad lo coloca en una posición de vanguardia al interior de un ecosistema mediático en una fase embrionaria y en permanente transformación.

Bibliografía

Arán, Pampa y Marcelo Casarin. “Configuraciones de la memoria: los archivos en la era digital”. *Astrolabio* 15 (2015): 5-15.
DOI: <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n15.12280>

Askwith, Ivan D. *Television 2.0: Reconceptualizing TV as an Engagement Medium*. New York: New York University, 2007.

Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. London & New York: Routledge Press, 2013.

Bolter, David Jay y Richard Grusin. "Inmediatz, hipermediación, remediación". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (2011): 29-57. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93521629003.pdf>

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

Carlón, Mario y Carlos Scolari (Eds.). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

Colangelo Kraan, Pedro y Leonel Soto Alemán. "Reflexión crítica sobre los vínculos existentes entre YouTube y la televisión". En *Youtube y la comunicación del siglo XXI*, coordinado por Angel Torres-Toukoumidis y Andrea De Santis-Piras, 69-80. Quito: Ediciones Ciespal, 2020.

Crego Morán, Juan Andrés. "Multimedia y cultura de archivo. La influencia del material de archivo en la creación multimedia". *Arte y políticas de identidad* 9 (2013): 179-196. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191901>

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1965.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

López, Adrián. "Youtubers. Nueva lógica comercial y narrativa en la producción de contenidos para la web". *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatisada (L.I.S.)* 7(15) (2016): 225-241. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3830>

Moguillansky, Marina. "La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural". *Ciudadanías. Revista de políticas sociales urbanas* 8 (2021): 1-19.

Novomisky, Lara y Betiana Burgardt. “Del archivo al relato: el uso del material de archivo en el audiovisual”. Ponencia presentada en *6º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La plata: Universidad Nacional de La Plata, 2023, 1-9.

Pérez Rufí, José Patricio. “YouTube ya no es ‘tu televisión’: cultura colaborativa y red comercial en el vídeo online”. *Revista Comunicación* 9(1) (2011): 146-162. <https://idus.us.es/handle/11441/58253>

Pons, Anaclet. “Archivos y documentos en la era digital”. *Historia y comunicación social* 22(2) (2017): 283-292.

Reynolds, Simon. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

Sánchez-Macedo, Jaime. “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”. *Revista Humanitas* 47(6) (2020): 183-223. <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279>

Scolari, Carlos. *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Scolari, Carlos, ed. *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa, 2015.

Scolari, Carlos y Damián Fraticelli. “Nuevos sujetos mediáticos en el ecosistema de medios: el caso de los youtubers españoles”. En *Actas V Congreso AsAECA. Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas*, editado por Alejandra Fabiana Rodríguez y Cecilia Elizondo, 1670-1690. Buenos Aires: AsAECA, 2016.

Sebastián, Mercedes Caridad, Ana María Morales García, Sara Martínez Cardama y Fátima García López. “Los archivos audiovisuales de televisión: estrategias para su revalorización en un entorno transmedia”. *Revista Latina de Comunicación Social* 73 (2018): 870-894.

DOI: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1286>

Torrisi, Julián. "Youtubers, las nuevas estrellas". Tesis de Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Nacional de Rosario, 2018.

Van Dijck, José. *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

Varela, Mirta. "¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era". En *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, editado por Mario Carlón y Carlos Scolari, 209-228. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

Verón, Eliseo. "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía". *Espacios públicos en imágenes*, editado por Isabelle Veyrat-Masson y Daniel Dayan, 47-70. Barcelona: Gedisa, 1997.

El Autor

Doctor en Historia y Teoría de las Artes y pos-doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Egresado de la carrera de Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue becario doctoral y posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Actualmente ejerce como investigador asistente del CONICET. Es docente de la cátedra Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales en la carrera de Artes, FFyL, UBA. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), IHAAL, FFyL, UBA y es miembro activo de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Se desempeña como Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Es coordinador de los volúmenes Filmografías comentadas en América Latina. Tomo I y Tomo II (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2021 y 2023), y coautor de los libros Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región (Imago Mundi, 2014), Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico (ImagoMundi–CinetecaNacional de México, 2017), CORPUS LITERALLIS. Performance global y archivo documental (Universidad

Complutense de Madrid, 2022) y Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado (Eudeba, 2022).



Redes de comunicación en la gestión museística en España: estrategias de negocio

Museum studies in teaching tourist promotion programmes in the classroom

Redes de comunicação na gestão museística na Espanha:
estratégias de negociação

Réseaux de communication pour la gestion muséale en Espagne : stratégies commerciales

Советы по общению в музейном деле в Испании:
деловые стратегии

Nuria Segovia Martín

Universidad de La Laguna
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Facultad de Humanidades
nsegovim@ull.edu.es
San Cristóbal de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, Islas,
Canarias, España

Resumen:

En la actualidad, cada vez más son las instituciones culturales que dotan a sus proyectos artísticos de programas didácticos, con el objeto de hacer más comprensibles y accesibles las propuestas expositivas y los recursos empleados para la definición de todo tipo de público, cuyo producto didáctico a su vez potenciaría el interés del turismo cultural. De este modo, la temporalidad e itinerancia que proporciona la producción de exposiciones, propicia un continuo cuestionamiento de las organizaciones culturales, a costa de la búsqueda de la rentabilidad que las muestras temporales y las actividades generan a las instituciones.

De este modo, la educación basada en la investigación, resolución de problemas, aprendizaje por proyectos y trabajo colaborativo constituyen innovaciones metodológicas que están ampliamente implementadas en los procesos de enseñanza-aprendizaje en el aula. Los esfuerzos de la gestión educativa de los museos se ha centrado en la potenciación de los programas educativos, sus canales digitales y la participación en congresos internacionales entendiéndose este modelo como referente de otros, en materia educativa a nivel internacional.

Palabras clave:

museum; educational programmes; profitability, research

Abstract:

Nowadays, more and more cultural institutions are equipping their artistic projects with educational programmes, to ensure that their exhibition proposals and resources are more comprehensible and accessible for all kinds of public, resulting in an educational product that will rouse the interest of cultural tourism. The temporary nature and itinerancy arising from exhibition production thus induce a continuous questioning of cultural organisations, at the expense of the quest for the high returns that temporary exhibitions and activities generate for institutions.

Education based on research, problem-solving, project-based learning and collaborative working therefore encompasses methodological innovations that are widely exploited in teaching-learning processes in the classroom. Museums' efforts in educational management have focused on enhancing educational programmes and digital channels, and participating in international conferences. This model is considered a benchmark for others in educational matters on an international scale.

Keywords:

museum; educational programs; profitability, research

Resumo:

Na atualidade, cada vez mais são as instituições culturais que dotam seus projetos artísticos de programas didáticos, com o objeto de tornar mais compreensíveis e acessíveis as propostas expositivas e os recursos empregados para a definição de todo tipo de público, cujo produto didático poderia potencializar o interesse do turismo cultural. Deste modo, a temporalidade e a itinerância que proporcionam a produção de exposições, propiciam um questionamento contínuo das organizações culturais, ao custo da busca pela rentabilidade que as demonstrações temporais e as atividades geradas nas instituições.

Deste modo, a educação baseada na investigação, resolução de problemas, aprendizagem por projetos e trabalho colaborativo constitui inovações metodológicas que estão amplamente inovadoras nos processos de ensino-aprendizagem na aula. Os esforços da gestão educativa dos museus se concentraram na potência dos programas educativos, seus canais digitais e a participação em congressos internacionais entendeu este modelo como referente a outros, em matéria educativa de nível internacional.

Palavras chaves:

museu; programas educacionais; rentabilidade, pesquisa

Résumé:

Dans l'actualité, de plus en plus d'institutions culturelles animent leurs projets artistiques de programmes didactiques, avec l'objet de rendre plus compréhensibles et accessibles les propositions d'exposition et les ressources employées pour la définition de tout type de public, ce produit didactique à votre potentiel. intérêt du tourisme culturel. De cette façon, la temporalité et l'itinéraire qui assurent la production d'expositions, offrent une réponse continue aux organisations culturelles, à la recherche de la rentabilité des événements temporels et des activités générées par les institutions.

De cette façon, l'éducation est basée sur la recherche, la résolution de problèmes, l'apprentissage de projets et le travail collaboratif, constituant des innovations méthodologiques qui sont largement mises en œuvre dans les processus d'enseignement et d'apprentissage dans le pays. Il est centré sur le renforcement des programmes éducatifs, sur ses canaux numériques et sur la participation aux congrès internationaux. Il comprend ce modèle comme référent d'autres, en matière éducative au niveau international.

Mots clés:

musée; programmes éducatifs; rentabilité, recherche

Резюме:

В действительности, каждый из многих культурных учреждений, которые делают свои художественные проекты дидактических программ, с объектами, которые имеют больше понятных и доступных экспозитивных объектов, и лос-рекурсивы, внедренные для определения всего типа публичного, сиуо дидактический продукт, способствующий развитию культурного туризма. В этом режиме, время и поездка, пропорциональная производству экспозиций, обеспечивают непрерывное обеспечение культурных организаций, стоимость аренды, которую проводят временные мероприятия и деятельность, связанную с учреждениями.

В этом режиме базовое образование в области исследований, решения проблем, обучения для проектов и совместной работы составляет методологические инновации, которые уже внедрены в процессы обучения и обучения в аule Лос-Анджелеса. Образовательная деятельность музеев является центром возможностей образовательных программ, цифровых каналов и участия в международных конгрессах, которые представляют собой модель в качестве референта других, в качестве образовательного уровня на международном уровне.

Слова:

музей; образовательные программы; рентабельность, исследования

1. INTRODUCCIÓN.

La dimensión educativa ocupa un espacio relevante en las prácticas artísticas en nuestros días, no sólo como un elemento complementario o práctica secundaria, sino como una clave de la producción del conocimiento y del trabajo de las políticas culturales. Los modelos educativos que están desarrollándose en los museos y centros de arte españoles han supuesto un cambio de paradigma. En este sentido, cada vez más son las instituciones culturales que dotan a sus proyectos artísticos de programas didácticos, con el objeto de hacer más comprensibles y accesibles las propuestas expositivas y los recursos empleados para su definición para todo tipo de público, cuyo producto didáctico a su vez potenciaría el interés del turismo cultural.

De este modo, la temporalidad e itinerancia que proporciona la producción de exposiciones, propicia un continuo cuestionamiento de las organizaciones culturales, a costa de la búsqueda de la rentabilidad que las muestras temporales y las actividades generan a las instituciones. De este modo y para entender el concepto contemporáneo de exposiciones temporales, debemos conocer sus orígenes desde el siglo XVIII, en el Salón del Louvre o la Royal Academy de Londres, así como las más relevantes celebradas con posterioridad, en el siglo XIX, con motivo de las exposiciones universales. Ya, en la primera mitad del siglo XX, somos testigos de exposiciones temporales, aún conservadoras, pero que comienzan a desplegar su talento, entendido como un extraordinario medio para difundir el patrimonio de las instituciones, reavivando sus fondos y atrayendo una mayor atención de los visitantes. Por ello, históricamente se han entendido las exposiciones temporales como acciones complementarias a la programación de los museos y centros de arte con el objeto de ofrecer un variado programa expositivo, cuyo objeto es la conservación, difusión,

educación y comercialización. En este sentido, se analizará un modelo de gestión de negocio, como el es del Museo Thyssen, piedra angular de los estudios museológicos para otras instituciones en España que persiguen alcanzar los mismos objetivos de cariz social y económico.

2. LÍNEAS DE RENTABILIDAD Y MODELO DE NEGOCIO DE UN PARADIGMA/ MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

Las estructuras organizativas de un museo y de un centro de arte no deben prescindir de la implantación y desarrollo de las áreas que potencian la visibilidad del proyecto artístico y de las actividades que se generan en torno a este. Departamentos como el de comunicación, marketing, promoción y desarrollo corporativo, patrocinio, nuevas tecnologías, tienda y librería, determinan y singularizan la imagen de la institución cultural como marca, así como su posicionamiento dentro del panorama museístico actual. En ese sentido, y estableciendo un orden de prioridades, la comunicación en los museos y centros de arte refuerza la marca de identificación, generando programas de actuación que establecen canales de comunicación entre otros espacios culturales de similares características. Sin duda, la comunicación es una de las claves para el buen funcionamiento de cualquier institución, destacando así las tareas de difusión interna, en las que se crean herramientas y recursos para la comunicación y cohesión de los equipos de trabajo, así como las acciones de difusión externas, en donde se plantean estrategias para acercar la imagen del museo y la programación al visitante. Para comenzar, si analizamos en el presente apartado el tratamiento del impacto social y comercial de alguno de los museos de referencia e impacto dentro de contexto internacional, destacamos el Museo Nacional Thyssen-

Bornemisza, motivado por la ampliación del palacio de Villahermosa cuyo objeto fundamental fue albergar el depósito de la colección de obras de la baronesa Thyssen, alrededor de diecisésis salas, así como adecuar otros espacios de la fundación, optimizando los servicios. De este modo, y tal y como señalan las fuentes orales recogidas por el director-gerente Carlos Fernández de Henestrosa, el año 2015 cerró un ciclo para el museo, dotado de un nuevo edificio, de una nueva colección y de un nuevo director artístico, que es Guillermo Solana, tras la marcha del actual director honorario, Tomás Llorens. En palabras de Fernández de Henestrosa, tras la entrevista mantenida para este estudio científico, nos explica que “la ampliación del museo no sólo generó un mayor número de visitantes al museo, sino también una optimización de los servicios, espacios e instalaciones de esta institución”. Por otro lado, el anterior conservador-jefe de la fundación, Tomás Llorens, puso de manifiesto en las memorias de museo, que durante los cuatro años de gestión que cubre esta publicación, se percibió un fuerte protagonismo de las obras de ampliación sobre la actividad del museo. Así, en el texto explica que esta etapa estuvo marcada por la redacción de un programa museográfico para la instalación de la colección de la baronesa, la convocatoria del concurso para el proyecto arquitectónico de la ampliación, la redacción de ese proyecto, la convocatoria del concurso para la ejecución de las obras de rehabilitación y la realización de las mismas. Asimismo, en la entrevista dirigida a Llorens, señala lo siguiente:

La valoración del Thyssen nos la ofrecen los medios de comunicación y el público en general. El museo tiene una imagen muy positiva y el número de visitantes ha ido creciendo

substantialmente en líneas generales, desde que el museo abrió sus puertas.

Debemos tener en cuenta que el éxito social de las instituciones culturales viene determinado por las estrategias básicas para mejorar la difusión en las áreas de comunicación, promoción, patrocinio, tienda, nuevas tecnologías, que permiten que el museo cree una marca como referente del panorama actual. En ese sentido, y estableciendo un orden de prioridades, la comunicación en los museos y centros de arte refuerza la marca de identificación, generando programas de actuación que establecen canales de comunicación entre otros espacios culturales de similares características. Sin duda, la comunicación es una de las claves para el buen funcionamiento de cualquier institución, destacando así las tareas de difusión interna, en las que se crean herramientas y recursos para la comunicación y cohesión de los equipos de trabajo, así como las acciones de difusión externas, en donde se plantean estrategias para acercar la imagen del museo y la programación al visitante. Así, el departamento de comunicación y relaciones externas de este museo desarrolla desde sus inicios una labor esencial en la difusión del museo y de sus actividades, cumpliendo con uno de los objetivos prioritarios de la fundación, en donde todas las tareas de la institución están encaminadas a generar la mayor difusión, llegando al máximo número de personas y procurando que todas las actividades que el museo tengan una gran visibilidad. Podemos analizar que este departamento del museo se perfila como un área que tiene incorporada en sus funciones diversas competencias, tales como las relaciones con los medios de comunicación, la gestión de la publicidad, la organización de las inauguraciones y otros actos conmemorativos, hasta la atención de los visitantes ilustres y colaboradores, tales como

patrocinadores, Amigos del museo e instituciones colaboradoras, además de las relaciones con las organizaciones públicas y privadas del sector turístico. En este sentido, se pone de manifiesto el programa de visitas privadas destinado a empresas, dirigidas por historiadores del arte, en horario alternativo al habitual que ofrece el museo. Como prueba del éxito de la actividad, queda patente en los datos correspondientes al bienio 2018-2020, la cota más alta de ingresos en la historia del programa, resaltando casi el millón de euros, así como la más baja, en 2009, objeto de las obras de rehabilitación, y de un periodo de inactividad. Este programa, fue compensado tras las obras de ampliación, para potenciar el programa de visitas y el incremento de espacios exclusivos, como el mirador, situado en la quinta planta del nuevo edificio, así como la remodelación de las instalaciones ya existentes.

Por otro lado, la comunicación en los museos y centros de arte en España destina sus esfuerzos a las tareas de promoción del museo y de sus actividades, captando la atención del turismo cultural, mediante los canales habituales: folleto informativo, diseñado desde el departamento y destinado al interés de este sector, tales como turooperadores, agencias de viajes, hoteles, oficinas de turismo en España, organizaciones profesionales de congresos, Instituto Cervantes, institutos de cultura en Madrid, colegios profesionales, entre otros, así como los organismos que habitualmente colaboran con el museo, así como el refuerzo de las relaciones con los hoteles más próximos más relevantes de la ciudad en la que se emplaza la institución. En este sentido, se establecen acuerdos para la venta de entradas en los propios establecimientos hoteleros, generando mayor comodidad al cliente y al usuario del museo. También, estas acciones han sido reforzadas desde su puesta en marcha hasta la actualidad, con el

envió de información puntual en cada nueva convocatoria de las exposiciones temporales, a través del folleto de la exposición. Con respecto a las campañas de promoción específicas, la publicación consultada, menciona las campañas de verano. Por último, resaltamos la presencia del museo en las principales ferias internacionales del sector turístico, tales como Fitur, Confex, o Eibtv, entre otras.

En otra vertiente, ponemos de relieve el apoyo y las colaboraciones de entidades que participan en el desarrollo de los proyectos expositivos en calidad de patrocinadores. Así, entre las entidades patrocinadoras desde 2006, destacamos:

- CITIBANK, N.A.
- CLAK.
- CHASE MANHATTAN BANK.
- FORD ESPAÑA S.A.
- GARRIGUES & ANDERSEN.
- J.P. MORGAN.
- S.I.T TRANSPORTES INTERNACIONALES.
- SEGUR IBÉRICA, S.A.
- STAI, S.A.
- T.T.I. TRANSPORTES.
- URÍA MENÉNDEZ Y CÍA ABOGADOS, S.C.

En calidad de socios de Amigos corporativos, estas empresas contribuyeron con sus aportaciones a la conservación y mantenimiento de la colección y de las actividades del museo, participando en los actos celebrados, visitando el museo con sus invitados y convirtiéndose en portavoces privilegiados de la institución. Cada vez más son los colectivos que forman parte de este programa. El importante ascenso en los ingresos en los últimos años de la etapa analizada (2018–2023), motivó el

lanzamiento de tres nuevas categorías superiores como son los Amigos de honor, benefactores y corporativos, en donde se registró unos ingresos del 30%, sobre el total del año. Además, la presente publicación destaca los numerosos encuentros con el director, visitas, cursos, actividades, ciclos de conferencias, conciertos, presentaciones de las exposiciones temporales en exclusiva, que se han diseñado dentro de este programa clave para la visibilidad y proyección del museo español en el exterior. En el caso de museos como El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza o El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y realizando un balance de las acciones desarrolladas durante esta etapa de estudio, destacamos que una de las estrategias que se adoptaron para aumentar la autofinanciación del centro fue establecer alianzas estables con patrocinadores, resaltando que las políticas de financiación externa, y los patrocinios ocupan un papel muy relevante en el desarrollo de la actividad de los museos, ya que permiten financiar el programa de exposiciones temporales, motivando así un mayor número de visitantes y de ventas en la tienda. Dentro de los presupuestos de las instituciones culturales españolas, se contemplan aproximadamente veinte millones de euros en gastos, por tanto, la tarea fundamental de los órganos de gestión se centra en buscar ingresos que procedan del ámbito público, venta de entradas en la taquilla y en la tienda del museo, así como del patrocinio y mecenazgo, que en los últimos años ha ocupado el 17% de los ingresos de los museos. En cuanto a los modelos de mecenazgo y de patrocinio, destacamos que es la empresa la que busca rentabilidad de imagen, la que se convierte en patrocinadora. Por ende, y en lo que respecta a lo Amigos del Museo, con este colectivo no se persigue tanto una rentabilidad económica, sino una fidelización de un público, y el compromiso material, personal y de vocación de éste. Este programa está

compuesto por personas que se vinculan de manera directa al museo, que aportan una cuota y crean opinión en torno a este, proyectando su imagen exterior y actuando como embajadores. Si abordamos, los planes de marketing y patrocinio en los cuales lo museos españoles trabajan desde finales de 2018 resaltamos que se pretende la optimización y generación de recursos, así como la búsqueda de patrocinios más diversificados, más partnership, entendidos como proyectos vitales para el desarrollo del museo. En este sentido, el patrocinio es necesario para los planes de conservación y restauración convirtiéndose en un ámbito importante de la gestión en la cuenta de resultados, junto a las exposiciones. Debemos tener en cuenta que el mecenazgo positivo hace posible las exposiciones temporales, contribuyendo a un mayor sostenimiento del museo.

Por otro lado, hacemos referencia al trabajo regular en la búsqueda de empresas socias que colaboren con el mantenimiento del museo, a través de un servicio knowhow. En este sentido, nombramos el caso de la empresa Endesa, que ilumina algunos de los edificios más emblemáticos de España, contribuyendo así al consumo responsable. Asimismo, destacamos otras colaboraciones, tales como la Fundación BBVA, a partir del cual se desarrolla programas de tecnología, JTI- Japan Tobacco International y Terra Foundation, en algunas exposiciones temporales, junto con colaboradores como Samsung y la Fundación ACS. En este sentido, se persigue un objetivo central: incorporar más empresas a los proyectos en el museo, siendo capaces de ofrecerles iniciativas y contenidos que respondan a las necesidades. Para ello, se requiere que el éxito del museo se apoye en la calidad de sus exposiciones, pero también en el intenso trabajo de difusión, con campañas de promoción en prensa y de publicidad, específicamente planeadas para cada caso, cuidando hasta el detalle la

elaboración de materiales informativos, disponibles a través de los canales y herramientas correspondientes y en el servicio de información para los profesionales y visitantes foráneos que visitan el museo.

Tras el descenso de visitantes que ha asolado a los museos en los últimos años, las instituciones, han sido objeto de un plan de innovación, a partir del cual se han abierto nuevos horizontes en la creación de contenidos digitales, así como en los métodos para su difusión, útiles en la promoción turística. Los museos han optado por abordar el desarrollo de su página web, con una premisa fundamental: los contenidos publicados debían ser administrados desde el propio museo por los diferentes departamentos responsables, así como el diseño y puesta en marcha de los contenidos didácticos, el museo virtual, a partir del cual le ha permitido a los usuarios realizar recorridos multimedia por las obras del museo, accediendo a las fichas de las piezas. Por otro lado, se han incorporado otros recursos, tales como la publicación de videos de las conferencias y actividades del museo, así como de los programas de formación y otras mejoras en las secciones educativas. En este sentido, y tal y como avanzamos anteriormente, las acciones de promoción exterior y marketing de los museos, se han concentrado en el área de promoción y desarrollo corporativo s partir de varias líneas de trabajo, tales como:

Programa de promoción turística. Dando a conocer las actividades del museo a turoperadores, agencias de viajes, organizadores profesionales de congresos, hoteles guías, y organismos oficiales. En este sentido, la labor centra en la elaboración de un calendario de exposiciones temporales para que los profesionales del museo puedan conocer la programación del museo, bien a través de material impreso, que junto con los folletos se distribuyen en centros de información

turística del Ayuntamiento de Madrid, ferias, viajes de familiarización (fam trips), así como a través del envío de notas de prensa a operadores turísticos. Por otro lado, destacamos el canal de turismo en la página web del museo, en donde se puede encontrar la información relativa a la programación del museo, así como un archivo fotográfico con descarga de imágenes, etc.

Actividad con los operadores privados. Se firman contratos con entidades hoteleras para acercar el museo a sus clientes, entre los que se encuentran las cadenas y los establecimientos más importantes y más cercanos al museo, geográficamente. Las acciones han estado dirigidas a la creación de paquetes turísticos, en los cuales se incluye la entrada al museo, visitas guiadas para profesionales del sector turístico, campañas publicitarias en medios específicos del sector turístico, etc.

Actividad con los organismos públicos, tales como Turismo de Madrid, y presencia en ferias internacionales como Fitur, EITB (Barcelona), Feria de Valencia, Feria de Turismo Cultural de Málaga, World Travel Market, Paseo del Arte en Regent Street y Taste of Spain (Londres), entre otros. Además, museos como el Thyssen han participado en diversos encuentros empresariales para la promoción turística de la Comunidad de Madrid, además de formar parte desde 2008, del Madrid Convention Bureau, organismo del Ayuntamiento de Madrid, encargado de atraer grandes congresos y convenciones internacionales en la capital. Por otro lado, resaltamos los acuerdos de los museos nacionales con Turespaña y con Paradores nacionales.

Proyectos de promoción turística. Visitas por las colecciones del museo, visitas gastronómicas, en colaboración de la feria Madrid Fusión, entre otros.

Dentro del ámbito de desarrollo corporativo, nos centramos en una de las principales actividades generadoras de ingresos: la captación de socios estratégicos para obtener el máximo apoyo

de las entidades benefactoras del mundo del arte y la cultura. De este modo, queda patente que cuando las aportaciones son personales, se enmarcan dentro del programa de Amigos del museo. Las empresas por su parte, pueden contribuir a través de tres programas: eventos corporativos, Amigos corporativos o colaboradores y patrocinadores. En lo relativo al programa de Amigos del museo, destacamos que se ofrece la posibilidad de ayudar a la fundación con diversas aportaciones económicas, según la forma de colaboración elegida. Cabe destacar que este programa ofrece actividades exclusivas en torno a la colección permanente y a las exposiciones temporales.

Si destacamos algunos datos económicos, mencionamos que el número de afiliados del programa de Amigos se incrementó en un 14% y un 28%, respectivamente en 2018 y 2022, con unos altos índices de fidelización. En 2012 y 2016, los descensos causados por la situación económica fueron contrarrestados con cambios en el programa, cuya respuesta se manifestó en un aumento de los ingresos en 2017, del 27,5%, respecto al año anterior. Por otro lado, los Amigos de honor, benefactores y corporativos, representaban en 2018, un 39% del total de los ingresos. Así, debemos destacar que en 2009, la fundación entró a formar parte de la Federación Española de Amigos de Museos, con la posibilidad para los Amigos de acceder gratuitamente a todos los museos de titularidad estatal, posibilitando esta federación al Thyssen, poder participar en congresos, reuniones y congresos de esta organización.

Otras de las fuentes que generan mayores ingresos al museo son los programas de eventos corporativos. Según fuentes las consultadas, en torno a seiscientas empresas e instituciones eligen los museos españoles como sede de su evento. A partir del cual, más de cincuenta mil personas tuvieron el privilegio de visitarlo en privado y guiados por expertos,

conociendo así la colección permanente así como las exposiciones temporales. Además, tras las visitas, los anfitriones ofrecieron recepciones en los espacios destinados a tal uso. En términos económicos, la publicación consultada, pone de relieve que se ingresaron en concepto de eventos corporativos casi cinco millones de euros en cinco años, con una media anual de casi un millón de euros y cien actos de media por año.

En relación a los colaboradores, Amigos corporativos y amigos benefactores, destacamos en primer lugar, acuerdos con Nintendo, Turespaña, Paradores nacionales, Samsung, entre otros. Con respecto a los Amigos corporativos, señalamos:

- ANCI.
- BBVA.
- CBRE.
- CITI.
- ACS.
- Fundación Barclays.
- Fundación KPMG.
- Fundación Mutua Madrileña.
- Fundación Vodafone España.
- Gerflor.
- Gómez Acebo &Pombo Abogados.
- Samsung.
- Uría Menéndez.
- Viajes El Corte Inglés.
- Grunental.
- XL Insurance.
- Ray & Bernsdton.
- JP Morgan Chase Bank.
- Servired.

- Veranstaltungforum der Verlagsgruppw Georg Von Holtzbrink.

Los Amigos benefactores del museo son:

- Javier Bacariza Domínguez.
- Juan Carlos Lozano Brizzolis.
- Marta Carrero Soto.
- José Alejandro Pina Barrio.
- Purificación Arredonda.
- María Isabel Fallabella García.

En definitiva, el programa de eventos corporativos también se entiende como un instrumento de difusión de la colección a los públicos del mundo empresarial. Este, junto con el programa de Amigos, fideliza a los visitantes que conocen el museo y genera ingresos a través de las donaciones. Por todo ello, la existencia de un departamento de marketing y promoción en los museos, aporta una visión más comercial, que pone el acento en la difusión de las colecciones y las actividades del museo con un retorno que se puede medir internacionalizando la imagen de los museos, mediante el contacto con múltiples empresas y fundaciones extranjeras, destacando aquellas que tienen algún tipo de interés en España, cuyo perfil se enmarca en la banca y los servicios financieros.

En otra vertiente, destacamos otra línea de comercialización directa del museo, como es la organización de visitas privadas y el alquiler de los espacios de esta institución. Así, destacamos que el museo ofrece el programa de visitas privadas, el cual pretende difundir las colecciones como las exposiciones temporales y mostrarlas en exclusiva a grupos reducidos que contemplan las obras en privado, una vez el museo haya cerrado las puertas al

público. Además, la fundación ofrece a la empresa la posibilidad de ofrecer una recepción en uno de los espacios destinados a ello. Por tanto el museo rentabiliza sus espacios para actos sociales y corporativos.

La tienda-librería, erigida como el bastión fundamental en la cuenta de ingresos y resultados de los museos se posiciona desde el comienzo de nuestro ámbito de estudio como una pieza clave en continuo movimiento por los órganos del museo. Este espacio comercial ha potenciado su imagen en los últimos años como tienda de regalos, optimizando el packaging, así como la incorporación de dos nuevas vías de negocio: impresión a la carta y la tienda on-line. A todo ello se suma la creación de nuevos productos basados en cuadros de los museo, la publicación de los volúmenes de los catálogos, así como una optimización de la gestión administrativa y una optimización de la coordinación y gestión editorial.

Si mencionamos una de las acciones que fueron desarrolladas por uno de los departamentos más técnicos y especializados de museo, como es el de restauración, destacamos la intervención realizada en la pieza El Paraíso de Tintoretto, en el Museo Thyssen. En este sentido, se optó por hacer público por parte del museo una parte de los trabajos realizados por estos especialistas, a través de una ventanas habilitadas para los visitantes, dentro de un espacio acotado, potenciando y difundiendo así el conocimiento de estos trabajos, que de forma habitual se desempeñan dentro del taller. De este modo, se atrajo la atención de público visitante, educando y formando, así como promocionando una nueva vertiente del museo: las restauraciones como actos públicos. En este sentido y coincidiendo con la celebración del veinte aniversario del museo, la actuación de los restauradores se compartió por primera vez con el público, desde cómo se establecieron las

líneas principales de trabajo hasta la revisión, limpieza y restauración de la obra, desvelando así los secretos que se esconden detrás de estos trabajos y mostrando los resultados técnicos y artísticos en tiempo real. Debemos destacar que Bank of America Merrill Lynch participó en la restauración a través de su proyecto global de conservación de arte. Un programa que ofrece apoyo financiero para la restauración de una amplia variedad de obras de arte, objetos y elementos arquitectónicos de relevancia para el patrimonio cultural de un país o región. En definitiva, y en relación a los informe económico-financiero que recogen las memorias de los museos relativo al período 2018-2023 podemos mencionar que esta etapa se ha caracterizado también, por haber experimentado una evolución económica irregular debido a la crisis económica acontecida en los últimos años. Esto ha promovido una optimización de dichas actividades permitiendo ampliar su oferta y brindando a los visitantes un servicio de mayor calidad. Todo ello se ha conseguido, conjugando con un plan de austeridad y optimización del gasto, sin una repercusión negativa en las necesidades de tesorería. Debemos mencionar que el crecimiento obtenido en el ejercicio 2018, elevó el nivel de ingresos de los museos y situó el ejercicio en segundo puesto del ranking con más visitantes, en la historia del museo, situándose en el 84%.

3. CONCLUSIONES

Por todo lo expuesto anteriormente, podemos extraer algunas conclusiones a partir de los modelos de gestión museística proyectados en los escenarios del arte de los programas de promoción turística, partiendo de un interés por parte de los promotores y artífices en el diseño de equipamientos de nueva creación para albergar nuevos servicios y vías de negocio, la

habilitación y disposición de espacios funcionales, para el desarrollo de actividades educativas, tales como las bibliotecas, las aulas y talleres didácticos, y espacios como el salón de actos, donde se acogen las actividades complementarias de las instituciones, tales como cursos, conferencias, ciclos de cine y congresos, entre otros. Así, los esfuerzos de la gestión educativa de los museos se ha centrado en la potenciación de los programas educativos, sus canales digitales y la participación en congresos internacionales entendiéndose este modelo como referente de otros, en materia educativa a nivel internacional. En los museos de referencia como el Museo Nacional Thyssen– Bornemisza, la educación artística es entendida como el bastión sobre el que se sustenta gran parte de su actividad, por ello cada año evolucionan, incorporando nuevos segmentos de público, como destinatarios de sus actividades, tales como formación para profesorado, grupos de mayores, personas en riesgo de exclusión, social, etc. Así, como intervenciones de otra naturaleza artística, tales como conciertos, lecturas de la colección por parte de escritores y artistas, o talleres alternativos para la ciudadanía. De todo ello, queda constancia en la web educathyssen, que anualmente supera el número de visitantes, así como los seguidores las redes sociales, disponiendo de un perfil específico para el ámbito educativo.

Sin duda, el éxito de un programa educativo de un museo o centro de arte, viene determinado por las colaboraciones, apoyos y patrocinios que se reciben. De este modo, en los últimos años los museos españoles, han sido receptores del apoyo de instituciones y entidades que han potenciado el desarrollo de las actividades educativas del centro, y en donde en el caso concreto del Thyssen, le ha permitido ampliar el horario y ofrecer otras actividades alternativas a la programación ordinaria, para captar a otro tipo de público diverso.

Por tanto, si podemos destacar algún aspecto que une a los intereses educativos y sociales de los modelos analizados, es el hecho de contar con colecciones y programaciones de exposiciones temporales, de claro carácter educativo y divulgativo, cuya forma de presentación a la sociedad está siendo canalizada a través de los programas didácticos y medios alternativos que cada institución crea correspondiente, a partir de lo objetivos trazados por cada una de estas. Educar, formar y convertirse en referentes de otros modelos, dentro de los ámbitos geográficos que cada institución aspira: ¿educar o entretenerte? ¿Extender la cultura hacia nuevos públicos o conformarnos con los que nos visitan de forma habitual? En torno a estas cuestiones se debe trazar una línea de trabajo, con el objeto de delimitar los objetivos de estos gabinetes educativos, cuyo resultados se manifiestan en el éxito de las instituciones culturales y su proyección en exterior, como escenificación autorreflexiva que trasciende a otros escenarios de producción y comercialización.

4. Bibliografía

María del Mar Florez Crespo. "La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC". De Arte, n.º 5 (2006): 231-243.

Philip Kotler. El marketing según Kotler. (Madrid: Paidós, 2011), 38-47.

Segovia Martín Nuria, " Modelos de gestión, organización institucional y estatus jurídico en la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y TEA- Tenerife Espacio de las Artes 2002-2012 ". Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2017, 178-398
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/17879>

Rodrigo Uria (2000). " Un relato: la colección Thyssen-Bornemisza en España". Arbor. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CLXV (2000): 91-101.

Jorge Uscatescu Barrón. Paseo estético por una pinacoteca. Un itinerario por las salas del museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. (Madrid: Ediciones del Serbal, 2008), 327.

La Autora

Investigadora, museóloga, especialista en gestión de museos, centros de arte y mercado del arte. Miembro del Grupo de Investigación CORPOART Corporeidad: flujos de la comunicación en la interpretación de la neuroestética. Miembro del Grupo de Investigación ARQHISPA Arqueología, Historia y Patrimonio.

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de la Laguna (2015) con la tesis titulada “Modelos de gestión, organización institucional y estatus jurídico en la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y TEA-Tenerife Espacio de las Artes: 2002-2012”, habiendo obtenido mención Cum Laude.

Profesional colegiada nº 46.527, como Doctora en Historia del Arte, consultora de arte, museóloga, y perito judicial de obras de arte, antigüedades y bienes muebles, tasaciones y valoraciones por el Ilustre Colegio de Doctores y Licenciados y Ciencias de la Comunidad de Madrid.

Directora de la Consultoría de Arte Nuria Segovia, desde 2009 hasta la actualidad.



10.48162/rev.45.034

Desafíos a la democracia: El arte como respuesta al populismo y al extremismo político

Challenges to democracy: Art as a response to populism and political extremism

Desafios à democracia: A arte como resposta ao populismo e ao extremismo político

Défis à la démocratie : l'art comme réponse au populisme et à l'extrémisme politique

Вызовы демократии: искусство как ответ популизму и политическому экстремизму

TUON MURARI, Victor

Universidade de São Paulo

victortmurari@gmail.com

São Paulo - Brasil

Resumen:

Este artículo examina el papel del arte en la resistencia política frente al populismo y la polarización en Argentina y Brasil. Se explora cómo las tensiones sociales y políticas de ambos países afectan la producción artística contemporánea, destacando la capacidad del arte para cuestionar el autoritarismo y promover la democracia. El estudio se basa en un enfoque teórico, evitando comparaciones detalladas, y busca comprender el potencial transformador del arte en contextos de crisis democrática. La investigación analiza el impacto de la censura, la represión y el control ideológico sobre la

producción cultural, subrayando la importancia del arte como herramienta de resistencia y vehículo para la inclusión social. La metodología empleada incluye un análisis conceptual del arte como respuesta a las crisis políticas y su capacidad para influir en el discurso democrático.

Palabras Clave:

Populismo; Arte Contemporáneo; Argentina; Brasil.

Abstract:

This article examines the role of art in political resistance against populism and polarization in Argentina and Brazil. It explores how the social and political tensions in both countries affect contemporary artistic production, highlighting art's ability to challenge authoritarianism and promote democracy. The study follows a theoretical approach, avoiding detailed comparisons, and aims to understand the transformative potential of art in democratic crises. The research analyzes the impact of censorship, repression, and ideological control on cultural production, emphasizing the importance of art as a tool of resistance and a vehicle for social inclusion. The methodology involves a conceptual analysis of art as a response to political crises and its capacity to influence democratic discourse.

Keywords:

Populism; Contemporary Art; Argentina; Brazil.

Resumo:

Este artigo examina o papel da arte na resistência política frente ao populismo e a polarização na Argentina e no Brasil. Explora-se como as tensões sociais e políticas de ambos países afetam à produção artística contemporânea, destacando a capacidade da arte para questionar o autoritarismo e promover a democracia. O estudo se baseia em um enfoque teórico, evitando comparações detalhadas, e busca compreender o potencial transformador da arte em contextos de crise democrática. A investigação analisa o impacto da censura, a repressão e o controle ideológico sobre a produção cultural, sublinhando a importância da arte como ferramenta de resistência e veículo para a inclusão social. A metodologia empregada inclui uma análise conceitual da arte como resposta às crises políticas e a sua capacidade para influenciar no discurso democrático.

Palavras chaves:

Populismo, Arte Contemporânea, Argentina, Brasil.

Résumé:

Cet article examine le rôle de l'art dans la résistance politique au populisme et à la polarisation en Argentine et au Brésil. Il explore comment les tensions sociales et politiques des deux pays affectent la production artistique contemporaine, en soulignant la capacité de l'art à remettre en question l'autoritarisme et à promouvoir la démocratie. L'étude se base sur une approche théorique, en évitant des comparaisons détaillées, et cherche à comprendre le potentiel transformateur de l'art dans des contextes de crise démocratique. La recherche analyse l'impact de la censure, de la répression et du contrôle idéologique sur la production culturelle, en soulignant l'importance de l'art comme outil de résistance et véhicule d'inclusion sociale. La méthodologie utilisée comprend une analyse conceptuelle de l'art en réponse aux crises politiques et sa capacité à influencer le discours démocratique.

Mots clés:

Populisme, Art contemporain, Argentine, Brésil.

Резюме:

В статье рассматривается роль искусства в политическом сопротивлении популизму и поляризации в Аргентине и Бразилии. В статье исследуется, как социальная и политическая напряженность в обеих странах влияет на современное художественное творчество, подчеркивая способность искусства бросать вызов авторитаризму и продвигать демократию. Исследование основано на теоретическом подходе, избегающем подробных сравнений, и направлено на понимание преобразующего потенциала искусства в условиях демократического кризиса. В исследовании анализируется влияние цензуры, репрессий и идеологического контроля на культурное производство, подчеркивая важность искусства как инструмента сопротивления и средства социальной интеграции. Используемая методология включает концептуальный анализ искусства как ответа на политические кризисы и его способности влиять на демократический дискурс.

Слова:

Популизм, современное искусство, Аргентина, Бразилия

Introducción

En los últimos años, Argentina y Brasil han experimentado un agravamiento de la crisis democrática, impulsado por el ascenso del populismo y la creciente polarización política. Estos fenómenos, de alcance global, adquieren matices específicos en América Latina, donde la tensión entre autoritarismo, representación popular y poder institucional ha sido decisiva en la reconfiguración del escenario político. En este contexto, el arte emerge como un instrumento de resistencia y cuestionamiento, creando narrativas que desafían las fuerzas políticas y sociales que amenazan a la democracia.

El presente artículo busca explorar el reflejo de este escenario populista y polarizado en la producción artística contemporánea, proponiendo un análisis teórico sobre cómo el arte puede actuar como herramienta de combate al populismo. Aunque no se limita a estudios de caso o comparaciones directas, el artículo apunta a una exploración teórica de los efectos del populismo en la producción artística en ambos países. Además, reconociendo las particularidades históricas y culturales de cada país, el artículo sugiere puentes de colaboración entre estos dos contextos, ampliando el potencial de respuesta creativa ante las crisis políticas que enfrentan.

Si bien este artículo se propone investigar la relación entre arte, populismo y resistencia política, no tiene la intención de ofrecer un estudio exhaustivo de casos específicos ni una lista de artistas y curadores involucrados en la temática. Tampoco se trata de realizar una comparación detallada de las condiciones de producción artística entre Brasil y Argentina. La discusión se centra en un enfoque teórico, con el objetivo de explorar cómo el arte puede funcionar como resistencia política al populismo y la polarización. Por lo tanto, se trata de una investigación conceptual que busca comprender el potencial transformador

del arte como forma de resistencia democrática en tiempos de crisis.

El contexto del populismo y la polarización política en Argentina y Brasil

El populismo, como concepto político (Grigera, 2017), ha sido ampliamente debatido en las últimas décadas, especialmente por su capacidad para reconfigurar el escenario político de diversos países, notablemente en América Latina. Brasil y Argentina, en particular, han ofrecido ejemplos emblemáticos de cómo el populismo se manifiesta en sus realidades políticas y sociales. En los últimos veinte años, ambos países han sido marcados por el ascenso de líderes populistas y por un creciente proceso de polarización política que, en gran medida, se retroalimenta. Para comprender esta dinámica, es necesario explorar el concepto de populismo, sus manifestaciones en ambos países y la emergencia del populismo de extrema derecha, además de analizar cómo la polarización se intensifica en sociedades que adoptan este tipo de política.

En términos generales, el populismo puede definirse como una estrategia política que se basa en la creación de un antagonismo entre el "nosotros" y el "ellos". Esta división sirve como base para la movilización popular, en la que un determinado grupo social es presentado como víctima de otro grupo corrupto y opresor. El líder populista emerge en este contexto como el representante legítimo de los intereses de este grupo. La centralidad de la figura carismática del líder es una de las características del populismo, que utiliza este personaje para personificar la lucha contra la élite. En contextos como el de Brasil y Argentina, el populismo se desarrolla con particular intensidad debido a la compleja interacción entre factores históricos, económicos y sociales.

En Brasil, figuras como Jair Bolsonaro ejemplifican cómo el populismo puede ser adoptado. Bolsonaro representa una versión de populismo de extrema derecha, centrado en temas como el nacionalismo exacerbado, la moral conservadora y la crítica feroz a las instituciones democráticas, a las que acusa de estar dominadas por una élite corrupta. El populismo de extrema derecha combina el atractivo carismático y el discurso *anti-establishment* con temas como el nacionalismo, el conservadurismo moral y la xenofobia. Este tipo de populismo, además de atacar las instituciones democráticas, utiliza una retórica fuertemente autoritaria, proponiendo soluciones simplistas a problemas complejos, como la violencia urbana y la crisis económica. El ascenso de Bolsonaro fue impulsado por el descontento generalizado con la clase política tradicional, especialmente debido a los escándalos de corrupción que involucraron al Partido de los Trabajadores (PT). Su discurso anti-inmigración, su defensa del orden y su apelación a las fuerzas armadas son características de un populismo que, en última instancia, busca centralizar el poder en torno a una figura autoritaria, prometiendo restaurar el orden y los valores tradicionales.

En Argentina, el fenómeno populista sigue una trayectoria similar, especialmente bajo el liderazgo del actual presidente Javier Milei. Asociado a la extrema derecha, Milei ha empleado un marco populista que se basa en la polarización social, resaltando la lucha del pueblo contra los intereses de las grandes corporaciones y los medios de comunicación, presentados frecuentemente como cómplices de un sistema corrupto que perpetúa la explotación de una clase identificada por el constante desdén de las políticas de las autoridades anteriores. Milei, en particular, ha adoptado una postura combativa contra las instituciones que considera opuestas a su proyecto político,

como el Banco Central, reforzando el discurso *anti-establishment* característico del populismo.

El discurso *anti-establishment* es una característica central del populismo tanto en Brasil como en Argentina (Barr, 2017). Los líderes populistas a menudo atacan las instituciones políticas tradicionales, incluido el parlamento, el poder judicial y los medios de comunicación, afirmando que estas sirven a una élite distante y desinteresada en las verdaderas necesidades de la población. Este tipo de retórica busca deslegitimar las estructuras democráticas que podrían representar obstáculos para los proyectos de poder de los líderes populistas, además de profundizar el sentimiento de desconfianza generalizada en las instituciones, un elemento fundamental para mantener su base de apoyo.

Otro rasgo fundamental del populismo contemporáneo en ambos países es el llamado directo a las masas. Al evitar los canales tradicionales de representación política, como los partidos y sindicatos, los líderes populistas establecen una comunicación directa con el pueblo, utilizando a menudo las redes sociales como su principal plataforma de movilización. Esta estrategia permite que el discurso populista alcance a grandes sectores de la población, reforzando la identificación emocional entre el líder y sus seguidores, al tiempo que marginaliza a la oposición política. Esta relación directa entre líder y pueblo se desarrolla a través de mítines, discursos y declaraciones públicas que avivan el sentimiento de pertenencia y lucha contra un enemigo común, representado por la élite.

La polarización política ejerce un profundo impacto en la cohesión social y en la vida democrática tanto en Brasil como en Argentina. Aunque los debates sobre el populismo han sido ampliamente discutidos, el efecto directo de la polarización sobre la sociedad y sus instituciones democráticas sigue siendo

menos evidente, aunque podemos inferir sus contornos a partir de la información disponible. El aumento de la polarización intensifica el antagonismo entre diferentes grupos ideológicos, fomentando divisiones profundas que fragmentan a la sociedad y debilitan el tejido social. En un ambiente marcado por esta polarización, el diálogo constructivo y la tolerancia mutua se vuelven escasos, lo que crea un espacio propicio para el surgimiento del discurso de odio y la violencia política. Tal escenario, al alimentar la desconfianza y el temor hacia el "otro", refuerza las bases del populismo, que se nutre de la división social y el debilitamiento de las instituciones. La consecuencia de este ciclo puede ser profundamente dañina para la democracia, cuya solidez se ve amenazada por la dificultad de construir consensos y por la creciente adhesión a soluciones autoritarias. En cuanto a la cohesión social, la polarización fomenta un ambiente de desconfianza y hostilidad entre grupos con diferentes visiones políticas, dificultando la convivencia pacífica y la colaboración en pos del bien común. La sociedad, entonces, se fragmenta en bloques antagónicos, cada uno con su propia narrativa y visión del mundo, lo que compromete la construcción de una identidad nacional compartida y agrava el riesgo de violencia política. Cuando la polarización alcanza niveles extremos, se puede observar un aumento de agresiones físicas, amenazas e intimidación, prácticas que minan el tejido social y debilitan las bases de una sociedad civilizada.

En el ámbito democrático, los impactos son igualmente severos. La polarización corroea la confianza en las instituciones, que pasan a ser vistas como partidistas y subordinadas a intereses políticos específicos. Esta percepción puede llevar a la parálisis política, impidiendo el avance de agendas legislativas importantes y dificultando la implementación de políticas públicas esenciales para el desarrollo del país. Además, el

agravamiento de las tensiones políticas puede culminar en la deslegitimación del proceso electoral, con acusaciones de fraude y manipulación, generando inestabilidad política y cuestionamientos sobre la validez de la voluntad popular.

Este análisis, aunque preliminar, sugiere que la polarización política en Brasil y Argentina, lejos de ser un fenómeno aislado, está profundamente entrelazada con factores históricos, sociales y económicos (Panizza; Miorelli, 2011). El legado de autoritarismo, desigualdad y violencia política, sumado a los impactos de las crisis económicas y de las políticas neoliberales, contribuye a este escenario de creciente antagonismo. Las redes sociales y los medios de comunicación tradicionales, a su vez, amplifican el discurso polarizado y el discurso de odio, reforzando las barreras entre los diferentes grupos ideológicos. Las redes sociales desempeñan un papel crucial en este proceso. Amplifican el discurso populista y polarizador, creando "burbujas de filtro" donde las opiniones divergentes son silenciadas y las creencias preexistentes se refuerzan. Esto dificulta el diálogo entre diferentes perspectivas y contribuye al aumento de la intolerancia política. En Brasil, las redes sociales fueron fundamentales para el ascenso de Bolsonaro, quien supo utilizarlas para movilizar a su base de apoyo y debilitar a sus adversarios. En Argentina, el uso de las redes sociales también fue una herramienta importante para la ascensión de Javier Milei, especialmente en momentos de crisis.

El arte como reflejo de la polarización política en Argentina y Brasil

El arte, como espejo de la sociedad, a menudo refleja las tensiones políticas que atraviesan el tejido social, especialmente en contextos marcados por una profunda polarización. En Brasil y Argentina, esta dinámica es particularmente evidente, manifestándose en las producciones artísticas que abordan las divisiones ideológicas y los conflictos que marcan la vida política de ambos países. La polarización política, que se configura en torno a una oposición entre corrientes ideológicas de izquierda y derecha, encuentra expresión en el arte a través de debates sobre el papel del artista, la naturaleza del compromiso político en las prácticas artísticas y la tensión entre la autonomía estética y el activismo.

En Argentina, la crisis de 2001 desencadenó un aumento significativo de la producción de "arte activista", que reflejaba directamente las cuestiones políticas y sociales del período, en contraste con la llamada "estética light" de los años noventa, asociada al neoliberalismo y criticada por su superficialidad política (Lucena, 2016). Esta dicotomía revela la polarización ideológica presente en el campo artístico argentino, donde los artistas se posicionan de manera distinta respecto al papel del arte en la sociedad. Algunos defienden el compromiso directo con las cuestiones sociopolíticas, mientras que otros priorizan la autonomía artística. La creciente visibilidad internacional del arte políticamente comprometido, a su vez, generó debates sobre la institucionalización de estas prácticas y el riesgo de que sean cooptadas por el mercado, diluyendo su potencial crítico. Esta tensión entre la institucionalización del arte y el deseo de mantener su autenticidad refleja la división entre quienes utilizan el arte como herramienta de transformación social y quienes ven en él un espacio autónomo de creación y reflexión. El arte contemporáneo argentino también sigue estando fuertemente influenciado por los legados históricos del activismo

artístico, como lo ejemplifican el movimiento "Tucumán Arde" y la obra de León Ferrari, que demuestran el impacto continuo de vanguardias políticamente comprometidas. Estos movimientos sirven como referencia para los debates actuales sobre el papel del arte en la política, revelando que las discusiones sobre la polarización en Argentina no son fenómenos recientes, sino que tienen raíces en enfrentamientos previos sobre la relación entre arte y activismo.

El arte brasileño, en los últimos años, ha reflejado de manera intensa y multifacética la polarización política que permea el país. Artistas y colectivos han utilizado sus obras como medio para exponer las tensiones sociales e ideológicas, muchas veces tomando una postura crítica frente a las divisiones que marcan el escenario político. Esta producción no solo aborda cuestiones urgentes, como la desigualdad social, la violencia estatal y los derechos de las minorías, sino que también responde directamente al creciente conservadurismo y a la resistencia de los movimientos progresistas que demandan una transformación social. En el ámbito del arte urbano, por ejemplo, el trabajo de OsGemeos ha dialogado con el contexto político y social, ofreciendo en sus intervenciones una lectura sobre las cuestiones de exclusión y marginalización. Aunque frecuentemente poéticos y surrealistas, sus murales introducen, de manera sutil, una crítica a la realidad desigual de las ciudades brasileñas.

La SP-Arte, la principal feria de arte de América Latina, se ha consolidado como un espacio de intercambio y fortalecimiento de la producción artística, insertando a Brasil en el circuito global de las grandes ferias de arte. En 2016, sin embargo, la feria se desarrolló en un contexto de acentuada polarización política y crisis económica, agravadas por el controvertido proceso de destitución de la presidenta Dilma Rousseff. Este clima de

inestabilidad se reflejó significativamente en el evento, manifestándose en las diversas percepciones sobre el futuro del mercado del arte. La polarización influyó en las estrategias adoptadas por los participantes de la feria, con visiones divergentes sobre el impacto de la crisis, algunas más cautelosas y otras más optimistas. La incertidumbre económica generada por la crisis provocó una contracción en el mercado interno, mientras que impulsó la búsqueda de alternativas en el escenario internacional. A pesar de este escenario adverso, la SP-Arte demostró su capacidad de resistencia, reafirmando su relevancia en el panorama artístico, incluso en un momento de fuerte tensión política y social en el país.

Es fundamental reconocer la diversidad de expresiones artísticas y perspectivas ideológicas dentro del arte contemporáneo, tanto en Argentina como en Brasil. Además, es importante considerar el papel de las instituciones artísticas y del mercado de arte en la formación de la producción y la recepción del arte políticamente comprometido, así como la recepción del público y la influencia del contexto sociopolítico en la interpretación y el impacto de las obras de arte. Al investigar estos aspectos, podemos obtener una comprensión más completa y matizada de cómo el arte contemporáneo en Argentina y Brasil refleja y se involucra con la polarización política, revelando las tensiones, los debates y las luchas por la justicia social que marcan la sociedad latinoamericana.

Arte y democracia: La lucha contra la censura y la represión

En tiempos de crisis democrática, la censura al arte frecuentemente se intensifica, con gobiernos populistas y

autoritarios tratando de controlar o silenciar las voces críticas. Tanto en Argentina como en Brasil, ha habido casos recientes de censura a exposiciones y a artistas cuyas obras desafiaban las agendas políticas dominantes.

El papel del arte en una democracia se revela multifacético y esencial para la vitalidad de la esfera pública. El arte, en sus diversas manifestaciones, constituye un espacio de diálogo, crítica y expresión que permite a la sociedad reflexionar sobre sí misma y sus contradicciones. A través del arte, las voces que a menudo son silenciadas encuentran un canal de expresión, lo que convierte a la producción artística en una herramienta de participación ciudadana y de resistencia a las estructuras de poder.

El arte, especialmente en contextos democráticos, desempeña la función de promover el debate público y fomentar el compromiso crítico. No se limita a representar realidades estéticas, sino que es, ante todo, un vehículo para la deliberación de cuestiones sociales, políticas y culturales. En una democracia, donde el diálogo es un pilar central, el arte actúa como un foro en el que se pueden presentar y debatir diversas perspectivas, funcionando como un catalizador de transformaciones sociales. La "democracia de las minorías", frecuentemente mencionada en el ámbito artístico, se refiere al hecho de que el arte posibilita la exposición de voces y narrativas que, de otro modo, serían marginadas en las dinámicas políticas convencionales.

Sin embargo, esta relación entre arte y democracia también conlleva tensiones significativas. Las instituciones, como museos y galerías, a menudo se posicionan como mediadoras entre el arte y el público, pero también pueden ser vistas como mecanismos de control o censura. La autonomía artística, esencial para el vigor de la crítica social, frecuentemente se enfrenta a desafíos ante la institucionalización. El arte

comprometido, especialmente el político, puede perder su potencia transformadora cuando es cooptado por estas instituciones. Así, los artistas se enfrentan al dilema de mantener su independencia creativa mientras buscan ampliar el alcance de sus mensajes.

Otro aspecto central de la relación entre arte y democracia es el papel del arte como reflejo de las tensiones y contradicciones sociales. En las democracias, donde las desigualdades persisten y los conflictos ideológicos son constantes, el arte puede revelar estas disparidades, ofreciendo un espacio para la denuncia y la reflexión crítica. En períodos de crisis, como la vivida en Argentina en 2001, el arte desempeña un papel crucial en la resistencia cultural y en la creación de nuevas formas de solidaridad y lucha social. Además, el arte contribuye a la preservación de la memoria histórica, enfrentando el olvido y denunciando injusticias pasadas que permanecen silenciadas.

El arte, en su función de herramienta ideológica, puede tanto exacerbar como ayudar a mitigar la polarización política. En contextos de gran división social, el arte frecuentemente se convierte en un escenario de disputas ideológicas acaloradas, reflejando las diversas visiones del mundo que componen una sociedad. No obstante, también puede actuar como un punto de encuentro, ayudando a construir consensos y a promover el diálogo en busca de soluciones comunes. En una democracia, el arte no es solo un reflejo pasivo de su tiempo, sino una fuerza activa que cuestiona, provoca y transforma. Ocupa un espacio privilegiado en la construcción de una sociedad más justa, crítica e inclusiva, ofreciendo nuevos horizontes de interpretación y acción ante los desafíos que marcan la vida democrática.

América Latina enfrenta grandes desafíos en el monitoreo de la censura, en parte debido a la escasez de fuentes confiables que documenten tales prácticas. Argentina y Brasil no son

excepciones a esta realidad. Además, la censura en la región a menudo se manifiesta de manera disfrazada, camuflada bajo el discurso de austeridad fiscal y ajustes económicos. Estas políticas, al restringir la financiación pública destinada a la cultura y el arte, operan como formas veladas de control, limitando la libertad de expresión e inviabilizando producciones que podrían confrontar el statu quo.

En Argentina, los registros sobre la censura de artistas son bastante escasos. Sin embargo, el nuevo gobierno de Javier Milei utiliza una estrategia relacionada con la financiación y la gestión de los recursos públicos destinados al arte y la cultura. En mayo de 2024, trabajadores y artistas argentinos realizaron una gran manifestación en Buenos Aires contra el "apagón cultural" propuesto por el gobierno de Milei, en defensa del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). La Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) lideró las protestas, denunciando los recortes y despidos en el sector cultural, que amenazan la producción cinematográfica nacional. Artistas y cineastas alertaron sobre el impacto económico del plan gubernamental, calificándolo como censura y control ideológico. Los manifestantes exigieron la preservación de la industria cultural y el uso adecuado de los fondos públicos.

La asignación de recursos públicos destinados al arte se presenta como un punto de convergencia entre las políticas de austeridad y el control ideológico sobre las manifestaciones culturales. Aunque, en un primer momento, parece tratarse solo de una cuestión financiera, lo que se observa es un conflicto mucho más profundo. Los museos y centros culturales, dependientes de la financiación estatal, están en riesgo no solo por la falta de fondos para sus actividades, sino por la propia supervivencia de sus colecciones y acervos. En este contexto, la decisión de cortar o limitar los recursos trasciende la justificación técnica,

revelándose como una forma velada de censura, que opera bajo el disfraz de contención fiscal.

La falta de financiación para proyectos artísticos, bajo el pretexto de la recesión económica o la inhabilidad administrativa, a menudo es vista por la sociedad con mayor aceptación que la censura explícita de exposiciones o la prohibición de eventos culturales. No obstante, esta negativa de recursos constituye una forma de control aún más sutil e insidiosa. A diferencia de una censura directa, que suscita intensos debates públicos sobre la libertad de expresión y el papel de las instituciones culturales, el corte financiero-vacío, silenciosamente, el campo de la creación artística, minando las posibilidades de nuevas producciones y preservación de obras.

Esta forma de censura indirecta, cuando se presenta como una cuestión de austeridad, es particularmente cruel, ya que desarma el debate público sobre la restricción de la expresión creativa, disfrazando la injerencia ideológica como una necesidad económica. Javier Milei, al justificar sus recortes en el sector cultural como medidas de responsabilidad fiscal, exemplifica esta dinámica, pues al retirar el apoyo financiero a las instituciones culturales, imposibilita la producción y circulación de obras que podrían desafiar la narrativa dominante. Así, lo que se presenta como un ajuste económico se convierte en una censura cultural que limita, en última instancia, la diversidad y la libertad artística, bajo el pretexto de mantener el equilibrio de las cuentas públicas.

El mecanismo de censura velada puede manifestarse a través de actores no estatales, como fue el caso ocurrido en Brasil en 2017, cuando se intentó sofocar financieramente actividades artísticas por motivaciones políticas, esta vez mediante la acción de consumidores. La controversia giró en torno a la exposición "Queermuseu – Cartografía de la Diferencia en el Arte Brasileño",

realizada en el Santander Cultural de Porto Alegre, que fue objeto de críticas por parte de grupos conservadores. Estos acusaban a la muestra de promover la blasfemia, además de alegar apología a la zoofilia y la pedofilia. Tanto el curador, Gaudêncio Fidelis, como la dirección de la institución fueron blanco de insultos y amenazas de muerte. La exposición, al inaugurarse, reflejaba el compromiso del museo con la promoción de la diversidad y la inclusión, pero, simultáneamente, suscitó la indignación de sectores conservadores de la sociedad, que amenazaron con tomar represalias contra el banco mediante boicots y el cierre de cuentas. Ante el dilema entre mantener la exposición, descontentando a los clientes conservadores, o cerrarla, frustrando a los progresistas, la institución optó por clausurar la muestra. En este escenario de creciente inestabilidad política y social, los museos brasileños enfrentan el desafío de adaptarse a nuevas presiones, mientras intentan preservar su función de promover la cultura y el arte en un contexto plural y diverso. En el caso específico del Santander Cultural, la amenaza de cortes de financiación no provino del gobierno, sino de los propios consumidores, que, en su condición de clientes del banco, promovieron el boicot y la retirada de sus recursos de la institución.

La poética de la resistencia: Representaciones visuales de la lucha por la democracia

El arte contemporáneo desempeña un papel crucial en la preservación de la democracia, creando lo que puede describirse como una "poética de la resistencia". Los artistas, al elaborar símbolos y narrativas visuales que valoran la pluralidad, los

derechos humanos y la inclusión, contribuyen a la reimaginación de futuros democráticos en sus países. A través de colores, formas y símbolos que evocan resistencia y esperanza, el arte construye una narrativa alternativa a la retórica autoritaria, a menudo propagada por regímenes represivos. Esta forma de expresión encuentra eco en carteles, murales y obras digitales ampliamente difundidas entre activistas, fortaleciendo movimientos sociales y políticos que se oponen al autoritarismo. Los elementos visuales de esta poética emergen de una práctica artística que subvierte las normas tradicionales y desafía las convenciones estéticas. La subversión de la forma y la función de objetos e imágenes es uno de los aspectos centrales de esta propuesta artística, donde materiales no convencionales, como basura, objetos encontrados o elementos de la cultura popular, se incorporan para cuestionar tanto la jerarquía de los materiales artísticos como la propia definición del arte. Al romper con el formalismo y con el arte despolitizado, la poética de la resistencia busca un compromiso directo con las cuestiones sociales y políticas urgentes, convirtiendo el arte en una herramienta crítica.

La inserción del arte en el espacio público, mediante grafitis, intervenciones urbanas y performances, representa otra característica fundamental de esta poética. Al salir de los espacios institucionales de museos y galerías, el arte contemporáneo busca una interacción más cercana e inmediata con el público, provocando reflexión e incitando a la acción en medio de la vida cotidiana. Imágenes impactantes y símbolos que evocan la violencia, la desigualdad y la resistencia popular son utilizados frecuentemente para conmocionar al espectador y provocar indignación, movilizando el compromiso social.

Además, la apropiación y resignificación de íconos de la cultura popular proporcionan a la poética de la resistencia un lenguaje

accesible y poderoso. Elementos como música, grafitis, vestimentas e íconos culturales se transforman en vehículos de crítica social, reflejando las luchas y aspiraciones de comunidades marginadas. Este carácter popular también se refleja en el aspecto colectivo y colaborativo de la producción artística, que valora la unión y la solidaridad en las luchas contra la opresión.

Esta poética de la resistencia está profundamente enraizada en su contexto histórico y social. Cada obra, en su respuesta a un momento de opresión, censura o violencia, refleja la particularidad de las luchas que caracterizan el período en el que fue producida. Este hibridismo de lenguajes y formatos — combinando fotografía, video, instalación, grafitis y arte digital— demuestra la versatilidad de los artistas para crear formas innovadoras de expresión que dialogan con la complejidad de los tiempos actuales.

Así, la poética de la resistencia no es estática; está en constante transformación, moldeada por la creatividad y la capacidad de los artistas para adaptarse a los desafíos de cada contexto político. El arte, en este escenario, no es solo una forma de expresión, sino un acto de resistencia y una herramienta esencial para la construcción de una narrativa democrática, en contraposición a las fuerzas autoritarias que intentan silenciar la diversidad y la libertad creativa.

La revista "Ramona" emergió en el año 2000, en plena crisis económica y política en Argentina, configurándose como una plataforma de resistencia cultural y una respuesta a las dificultades enfrentadas por el sector artístico. Con un enfoque plural y polifónico, sin una línea editorial rígida, "Ramona" permitió que diversas voces, incluso bajo seudónimos, debatieran libremente temas relacionados con el arte contemporáneo, reflejando las tensiones sociopolíticas del

período. En un contexto de polarización política, la revista adoptó una postura crítica y autogestionaria, alejándose de las estructuras de poder establecidas e incentivando la democratización del acceso al arte y a la crítica. Esta postura puede interpretarse como un reflejo de las divisiones ideológicas que atravesaban la sociedad argentina, especialmente entre las corrientes de izquierda y derecha. Al no priorizar las imágenes y destacar el discurso escrito, "Ramona" buscaba resaltar la crítica como un espacio autónomo de creación, valorando el debate intelectual en un momento de inestabilidad. Así, aunque no abordaba directamente la polarización política, "Ramona" desempeñó un papel crucial como espacio de contestación y diálogo cultural, promoviendo una visión crítica de las estructuras sociopolíticas de Argentina y reflejando las tensiones de una sociedad marcada por profundas divisiones.

El graffiti y las intervenciones urbanas en Brasil se han consolidado como elementos centrales en la poética de la resistencia al autoritarismo, emergiendo como instrumentos fundamentales en la lucha por una democracia más participativa. Estas manifestaciones artísticas asumen el papel de vehículos de crítica social, denuncia política y empoderamiento popular, especialmente en un contexto marcado por intensas tensiones sociales y políticas. En São Paulo, capital del graffiti, coexisten la rebeldía de los "pixadores" con el diálogo promovido por el graffiti "clásico". Mientras que la "pixação" expresa una revuelta visceral de los marginados, el graffiti se presenta como una invitación a la reflexión, utilizando una paleta vibrante y un lenguaje accesible. Esta dualidad revela no solo las contradicciones en la relación entre el Estado y las expresiones artísticas, sino también la complejidad de las luchas por visibilidad y reconocimiento en el espacio urbano. En este escenario, el concepto de "ciudadanía incivil" surge como una

invitación a la reflexión sobre la participación política. Tanto el graffiti como la "pixação" ejercen formas de contestación que rompen con la estética hegemónica, reivindicando el derecho a la ciudad y a la expresión. No obstante, los desafíos de la comercialización y la represión persisten, limitando la efectividad del graffiti como herramienta de crítica social. El graffiti y las intervenciones urbanas en Brasil no solo representan una forma de arte, sino que se configuran como expresiones vitales en la lucha por la democracia y la justicia social. El fortalecimiento de una gobernanza que respete la libertad de expresión y valore la cultura urbana es esencial para que estas voces continúen resonando y contribuyan a la construcción de una sociedad más inclusiva y democrática.

Consideraciones finales: El arte político en sociedades polarizadas

El arte contemporáneo, en su expresión multifacética, se ha revelado como una herramienta vital en la resistencia contra los desafíos a la democracia, especialmente en contextos de populismo y polarización política. En este escenario, la producción artística emerge no solo como una forma de resistencia, sino también como un espacio de reflexión crítica, capaz de exponer y problematizar las divisiones sociales que atraviesan la sociedad. Al enfrentar las presiones políticas, los artistas se convierten en agentes de transformación, utilizando su voz para defender la libertad de expresión y promover la inclusión.

Las perspectivas futuras para el arte político en Argentina y Brasil apuntan hacia un papel cada vez más prominente del arte en la resistencia. Con la profundización de las crisis democráticas, la colaboración entre artistas e instituciones

democráticas asume una nueva dimensión, reforzando la idea de que el arte puede servir como un vínculo entre las diferentes capas de la sociedad. El potencial de colaboración, en este sentido, se amplía, permitiendo que artistas de ambos países comparten experiencias y enfoques, construyendo una red de apoyo mutuo que fortalezca la lucha por un futuro democrático. La expectativa es que este artículo no solo ilumine las intersecciones entre arte y política, sino que también construya puentes concretos entre los artistas y trabajadores de Brasil y Argentina. El intercambio de ideas y experiencias se convierte así en un camino posible para instrumentalizar a estos actores en la defensa y fortalecimiento de la democracia, un bien precioso que ha sido arduamente conquistado a lo largo de las últimas décadas. En un momento en que los desafíos a la democracia se intensifican, el arte se configura como una fuerza motriz, promoviendo un discurso inclusivo y transformador, esencial para la construcción de una sociedad más justa y plural.

Bibliografía

- Barr, R. (2017). *The resurgence of populism in Latin America*. Lynne Rienner Publishers.
- Carpani, R. (2013). *Arte y revolución en América Latina*. Ediciones de la Izquierda Nacional.
- Duncombe, S., & Lambert, S. (2021). *The art of activism: Your all-purpose guide to making the impossible possible*. OR Books.
- Grugera, J. (2017). Populism in Latin America: Old and new populism in Argentina and Brazil. *International Political Science Review*, 38(4), 441–455.
- Lucena, D. (2016). Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), 583–600.
- Masiello, F. (2001). *The art of transition: Latin American culture and neoliberal crisis*. Duke University Press.
- Panizza, F., & Miorelli, R. (2011). Populism and democracy in Latin America. *Ethics & International Affairs*, 23(1), 29–46.

EL Autor

Doctor en Estética e Historia del Arte - USP / MAC USP

Doctor en Estética e Historia del Arte por el Programa de Posgrado en Estética e Historia del Arte de la Universidad de São Paulo (PGEHA/USP) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC USP). Fue docente en el mismo programa, dictando cursos de extensión dirigidos a la comunidad académica. Actuó como consultor de exposiciones en el Centro Cultural del Banco do Brasil (CCBB), colaborando en proyectos realizados en São Paulo y Río de Janeiro. Se desempeñó como curador de la exposición conjunta *Proyectos para una vida cotidiana moderna en Brasil, 1920-1960*, organizada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC USP). Su trabajo combina investigación académica, curaduría y consultoría en artes visuales, con un enfoque especial en el arte moderno y contemporáneo brasileño.